Министерство культуры Российской Федерации

Федеральное государственное бюджетное учреждение культуры «Государственный мемориальный историко-литературный и природно-ландшафтный музей-заповедник А.С. Пушкина «Михайловское» (Пушкинский Заповедник)

МИХАЙЛОВСКАЯ ПУШКИНИАНА

Выпуск 95

ЭТЮДЫ О КУЛЬТУРЕ

Юрий Соколов

Сельцо Михайловское
Пушкинский Заповедник
2023

ББК 83.3 (2=411.2) 52-8 (Пушкин)
М 341

Серия основана в 1996 году.

Соколов Ю.А.
М 341 Этюды о культуре : [сб. ст.]. — Сельцо Михайловское : Пушкинский Заповедник, 2023. — 448 с. — (Серия «Михайловская пушкиниана»; вып. 95).

ISBN 978-5-94595-126-6

Этот выпуск «Михайловской пушкинианы» представляет собой сборник эссе одного автора — историка, искусствоведа, исследователя-философа, истинного петербуржца, доктора исторических наук Юрия Алексеевича Соколова.

Все «Этюды» можно условно разделить на две части.

Первая посвящена осмыслению исторического процесса: предопределены ли большие события или у государства и общества есть альтернативы? Возможно ли эти альтернативы воплотить и что влияет на выбор того или иного пути исторического развития? Какую роль в историческом процессе играют отношения человека с Богом и почему революция — атрибут Нового времени?

Вторая часть посвящена непосредственно культуре, в более узком ее понимании: театральному и оперному искусству. Эпоха Императорских театров в лицах, русские «комедианты» XVIII–XIX столетий, знаковые и значимые фигуры в русской музыке XX века — Федор Шаляпин, Софья Преображенская, Константин Симеонов… И вот здесь культура очень тесно соприкасается с историей: жестокий двадцатый век переиначил на свой лад многие судьбы, но талант и дар, несмотря ни на что, находили возможность состояться.

И к «исторической», и к «культурной» части можно отнести два эссе, посвященные А.С. Пушкину — тому самому «единственному», уникальному поэту-явлению, для русской культуры системообразующему. Пушкин — не как конкретный человек, а как «облако смыслов» — часть национальной идентичности русского человека. Через исследование отдельных понятий в произведениях А.С. Пушкина — например, образа петербургской Коломны — автор подходит к важному и большому вопросу: как читать и понимать Пушкина, как оставаться в живом контакте с тем, кто назван классиком и «затвердевает» в этом определении?

Издание предназначено для специалистов в области истории, литературы и искусства, а также для всех, кто неравнодушен к истории отечественной культуры в самых разных ее проявлениях.

ББК 83.3 (2=411.2) 52-8 (Пушкин)

ISBN 978-5-94595-126-6
(Пушкинский Заповедник)

© Государственный музей-заповедник
А.С. Пушкина «Михайловское», 2023

Пушкинский Заповедник выпускает в свет сборник эссе Юрия Алексеевича Соколова «Этюды о культуре». Автор хорошо знаком с жизнью Пушкинского Заповедника. На протяжении нескольких лет он во время приездов в музей принимает участие в работе научных конференций, неоднократно выступал в роли ведущего августовских Пушкинских научных чтений, посвященных приезду А.С. Пушкина в михайловскую ссылку 1824–1826 годов. Предлагаемая читателю книга Ю.А. Соколова позволит познакомиться с творчеством ученого, педагога, человека, для которого история и культура Отечества — предмет постоянного размышления. Историк, искусствовед, музыкальный критик, литературовед, Юрий Алексеевич прекрасно владеет словом, умно и красиво передавая свои впечатления о самой сути искусства.

Предлагаемый сборник интересен избранными автором темами, яркой, глубокой и точной постановкой вопросов, высокой научной культурой. В этом Юрий Алексеевич — яркий пример гражданина своего родного города, Ленинграда-Петербурга. Вызывает восхищение энциклопедический объем знаний ученого в исследуемых областях знаний. Сопряженные области науки и жанры искусства, соединяемые в авторских исследованиях, дополняют и обогащают друг друга, делают предложенные эссе законченными произведениями, побуждают к внимательному прочтению, поддерживают интерес читателя.

Как педагог с большим стажем, Юрий Алексеевич Соколов владеет всеми приемами раскрытия материала, умением заинтересовать читателя, направляет нас на поиск новых источников знаний. Летописное наследие древних славян, архитектурное наследие, музыкальное и театральное искусство, классическая русская литература, военная история — вот лишь часть научных интересов писателя. Юрий Алексеевич вовлекает читателя в мир интересных насущных вопросов жизни и искусства. Внимательное отношение к изучаемому предмету — вот принцип, которого автор придерживается в предлагаемых нам исследованиях.

В сборнике «Этюды о культуре» автором объединены разные темы. Он исследует вопрос об истории и предопределении, обращаясь в том числе к искусству: «Единственный критерий искусства — не в искусности, не в оригинальности, не в многословности и уж тем более не в эпатажности. Он — в созидательности». Предлагает нам задуматься о династии Романовых — в контексте проблематики Нового времени, приходя к выводу о том, что «империя обрушилась с невероятной легкостью; обрушилась под натиском тех, кто смог предложить новую объединяющую идею — идею по-своему мессианскую, страстную, современную, глобальную по масштабу; идею, как казалось, достойную России, но которая оказалась перевертышем «Третьего Рима».

Вместе с Юрием Алексеевичем Соколовым нам предстоит исследовать военную мысль перед Первой мировой войной, открывшей «ящик Пандоры» XX века. Он предлагает нам задуматься о проблеме русской революции — о феномене революций, о том, что если Россия не утратила «памяти, суверенности и идентичности», то поучительный в своей жестокости и величии XX век, возможно, еще не проигран для России. «Осмысление XX века требует времени. Возможно, еще не время подводить итоги».

Исследование темы революций завершает в сборнике эссе, названное «Может ли настоящий христианин быть революционером?» В этой статье автор касается важной для себя темы — роли Пушкина в русской культуре и жизни. Глубоко и его замечание о «Капитанской дочке»: «Александр Сергеевич Пушкин вряд ли считается «религиозным писателем». В жизни его было много и легкомысленного, и предосудительного. Однако же, его «Капитанская дочка» — не только литературный шедевр, но и самое православное произведение всей мировой художественной литературы. Бог с ними, с «религиозными писателями» — куда полезнее читать Пушкина!»

Размышления о Пушкине, о «единственном» — центральное событие сборника, дорогое для постоянного читателя «Михайловской пушкинианы». Глубокие и яркие мысли, прекрасный русский язык, любовь автора к своему герою делают размышления об А.С. Пушкине незабываемым примером пушкинского исследования. Вот лишь малая толика этого замечательного текста: «В имени этом содержится не просто «высокое искусство», не просто «творчество», а нечто несоизмеримо большее — всеобъемлющее, постигаемое, но непостижимое, обладающее классической завершенностью формы при метафизической глуби-

не смысла. И тогда так уместно россиниевское определение — «единственный»! Это тот, кто выходит за пределы тем, жанров, стилей и даже времени».

Прекрасны и поучительны страницы, посвященные русскому театру и людям, составившим его жизнь и славу. Много для себя интересного и, уверен, неизвестного читатель найдет в рассказе о директорах Императорских театров. В статье «Петербургские комедианты» дается глубокая оценка своеобразия и предназначения русского театра: «Театр оказался необходим и для непосредственной декларации государственной идеологии, и для развлечения, и для просвещения, и для нравственного воспитания. Театр оказался востребован и государством, и динамично развивающимися социальными группами, не только внешне отражая, но и во всей полноте выражая само существо социальной психологии сменяющихся эпох».

В портретных зарисовках «Петербургские дебюты Шаляпина», «Софья Петровна Преображенская», «Константин Арсеньевич Симеонов» созданы яркие запоминающиеся образы великих представителей русской музыки. Найдены особые слова, которые помогают нам восхититься, сохранить в памяти и принять как величайшее наследие имена и таланты мастеров.

Сборник статей Юрия Алексеевича Соколова — яркий пример философского глубокого научного текста, отмеченного высокими нравственными и художественными достоинствами. «Этюды о культуре», с нашей точки зрения, пример того, какими могут и должны быть тексты, посвященные вопросам исторического и культурного наследия.

Георгий Василевич,
директор Пушкинского Заповедника

Казалось бы, об искусстве и культуре написаны миллионы страниц текста, сказаны миллиарды слов, над феноменом искусства задумывались выдающиеся умы — и всё равно оно остается недопонятым, мысли о нем — недосказанными. Конечно, искусство как самая возвышенная форма деятельности человека, точнее и ярче всего высвечивающая существо человека, непостижимо нашему уму. И критерием его постижения был и остается личный опыт, то, что нельзя передать другому, но о чем можно попытаться сказать. Поэтому и само искусство, и опыт передачи мысли о нем будут всегда востребованы — каждый, переживающий соприкосновение с прекрасным, будет ждать, когда таким же переживанием и осмыслением с ним поделится тот, кто глубже, полнее прочувствовал и понял переживаемое. Поэтому можно радоваться появлению каждой новой книги об искусстве. Но насколько радость будет выше, если книга эта — плод мысли человека, который живет искусством, а сама мысль не уступает в напряженности, проникновенности и глубине мысли В.В. Стасова, Б.В. Асафьева и других проникновенных философов искусства! Вот такой радостью я и хотел бы поделиться с читателем, который держит в руках эту книгу.

С Юрием Алексеевичем я познакомился когда-то как с историком. И в какой бы ипостаси он в дальнейшем ни выступал, он был и останется для меня прежде всего Историком. Постижение настоящего и вневременного через прошлое — самый верный путь. Причем изучение элементарной (а порой и не совсем элементарной) фактуры не дает оснований говорить о постижении. Но Ю.А. Соколов именно проникает мыслью в прошлое и посредством этого — в суть происходящего и порой в будущее. Именно поэтому книга открывается очерками исторического свойства. В центре внимания Юрия Алексеевича находились разные эпохи, но в последние годы на первое место вышли вопросы гибели Российской империи и ее сути, роли в этом мире. Поэтому неслучайно,

что первые главы книги посвящены династии Романовых и двум факторам, чуть не погубившим Империю (чуть — потому, что империя возродилась через полтора десятка лет после своей клинической смерти в 1917 году), — внешнему и внутреннему.

Однако не менее чем в историю Юрий Алексеевич Соколов влюблен в искусство. Эта любовь, требовательное и возвышенное чувство, свежа в нем, как в дни юности, но глубока, как в дни зрелости. В этом чувстве, так или иначе, прошла вся его жизнь. Связи Юрия Алексеевича с искусством чрезвычайно разнообразны. С раннего детства глубочайшее впечатление на него производил драматический театр. Он видел почти все постановки БДТ эпохи Г.А. Товстоногова, Александринского театра 1960–1990-х годов, очень многие постановки самых разных театров России. Трудно найти другого человека, который так хорошо знал бы историю драматического театра, прочитавшего такое количество мемуаров, дневников и литературы о театре и его истории. Влюбленный в русскую театральную традицию, вдумчиво предпочитающий русский психологический театр мейерхольдовскому театру условности, Юрий Алексеевич входит в число лучших театральных критиков. Именно истории театра была посвящена когда-то его дипломная работа в Институте живописи, скульптуры и архитектуры имени И.Е. Репина (Академия художеств). Поэтому неслучайно в книге есть главы о театре, и прежде всего — о драматическом, о комедиантах.

С тех же детских лет Юрий Алексеевич увлечен оперным театром. Ему даже довелось трудиться в Кировском (ныне Мариинском) театре. Знания по истории оперного пения, постоянное «наслушивание» арий и целых опер в различном исполнении сделали из Ю.А. Соколова тонкого ценителя и опытного знатока оперного пения. Так родились циклы передач «Оперные голоса» на радио «Град Петров», «этюды» об оперных певцах Мариинки предреволюционных лет и многое другое. Обсуждая с Юрием Алексеевичем оперные спектакли — то посмотрев их вместе, а то рассказывая о своих впечатлениях от посещения театра в Киеве или Екатеринбурге, — я поражался тому, как глубоко и точно чувствует и понимает он музыкальную певческую фактуру, насколько важны детали сценического убранства, реквизита, костюма, актерская пластика, в то время как все обращают внимание даже не на голосовые данные, а на некий «режиссерский замысел» или вообще на «знакомую мелодию». Как мог Ю.А. Соколов не написать о Ф.И. Шаляпине?!

Много лет Юрий Алексеевич преподает историю архитектуры в Университете культуры. И хотя на публике (вне стен учебной аудитории) об архитектуре он говорит редко, я знаю, что его суждения об архитектуре глубоки и точны — куда глубже и точнее, чем всё то, что мне приходилось читать о теории архитектуры как искусства. Не раз мы обсуждали творчество тех или иных художников или целые эпохи с позиции жанров и особенностей стиля художественной культуры — и каждый раз это был замечательно познавательный разговор.

На радио «Град Петров» не раз появлялись передачи Ю.А. Соколова, посвященные известным композиторам, дирижерам и исполнителям, — так что и в области истории музыки он известный специалист.

Сравнительно недавно Юрий Алексеевич открыл себя как мыслитель в отношении литературы. Говоря о многом, этот момент в наших беседах мы много лет обходили стороной. Как только Ю.А. Соколов коснулся вопросов истории литературы, образов литературных персонажей, замыслов писателей и смысловой композиции произведений литературы, сразу стало ясно — он должен был рано или поздно об этом заговорить. Сердцевина книги — рассуждения о Пушкине — непреходящая тема.

Одна из студенток, учившихся у Юрия Алексеевича, так сформулировала отношение студентов к нему: «Мы ценили его, конечно, за остроумие, неординарность, глубокие знания». Эти три черты отличают особенности подхода Юрия Алексеевича Соколова и здесь, в этой книге. Очерки истории искусств — долгожданный труд. Много лет зная Юрия Алексеевича как историка, в том числе — автора нескольких исторических книг, в нескольких из которых мне довелось выступить в качестве редактора, я очень ждал появления именно книги об искусстве. Человек, обладающий таким замечательным даром исторического мышления, как Ю.А. Соколов, в разговоре об искусстве всегда будет иметь «семь футов под килем». Но ведь Юрий Алексеевич — далеко не только и не столько историк, сколько человек искусства. Поэтому именно ему пристало сказать о прекрасном прекрасное слово!

Надеюсь, что читатели оценят эту книгу по достоинству. Сам же я буду ожидать новых книг Юрия Алексеевича Соколова об искусстве.

Протоиерей Константин Костромин,
проректор по научно-богословской работе
Санкт-Петербургской духовной академии

Ю.А. Соколов

ЭТЮДЫ О КУЛЬТУРЕ

ИСТОРИЯ И ПРЕДОПРЕДЕЛЕНИЕ

Современная наука, естественно, отвергает — и отвергает именно как «ненаучную»! — идею предопределенности в истории в ее теологическом понимании. Значит ли это, что отвергается идея предопределенности вообще? Или, быть может, история — безграничная в своем диапазоне альтернатива? А если так, то каковы причины этой альтернативы? И в контексте этого имеет ли значение личность в историческом процессе?

Если мы начнем перечислять те теории исторического развития, которые в ходу в нынешнем времени, то на это уйдет всё отпущенное нам время. Но, независимо от желаний, убеждений и ревностных принадлежностей к той или иной школе, независимо от того, относим ли мы себя к материалистам или идеалистам, атеистам или людям верующим, предопределенность в нашей истории есть — всегда была, есть сейчас и всегда будет, до последнего мгновения жизни на Земле. А то, что такое мгновение неизбежно, вряд ли стоит сомневаться: всякая материя конечна и всё тварное рано или поздно, но обречено тлену. Более того — предопределенность с каждым веком (если хотите, с каждым годом) нарастает, становится всё более ощутимой: сегодня предопределенность больше, чем век тому назад; завтра же будет больше, чем сегодня.

Существо этой предопределенности (и это при всём желании не может быть кем-либо оспорено!) — в том «коридоре», который «выстроен» природой, т. е. всём том, что является пространством нашей жизни: пространством «дальнего» и «ближнего» диапазона. И прежде всего — в той планете, на которой мы все «примостились» с недавнего времени. Мы же в ее многомиллионной истории занимаем совсем крохотное по времени место. Планета — живой организм, и динамика этой жизни вне возможностей нашего воздействия. Случись что — и стихия нас сметет без какого-либо следа. Возможно, так уже было, и скорее всего — было. Страх современной цивилизации перед этой угрозой

огромен и вполне осознаваем. Быть может, именно по этой причине наложено негласное табу на Атлантиду и прочие гипотетические «доисторические цивилизации». Человечеству, конечно, очень неприятно осознавать свою уязвимость, необоснованность своих безмерно — от века к веку — разрастающихся амбиций; осознавать, что вся исполненная гордыни и внутренней пустопорожней суеты цивилизация есть не что иное, как хлипкий «дом на песке». Когда-то представлялось, что наша Земля покоится на «трех китах» — метафора наивная, даже сказочная, но отнюдь не бессмысленная. В любой момент киты могут проснуться и нырнуть в бездны Вселенной — тут и случится конец истории! Наши далекие предки в своей интуиции были куда разумнее нас, свысока и не без спесивости смотрящих в глубины древности.

Но это — «глобальная объективность». Более «локальная» — в тех природно-климатических условиях, в которых располагается тот или иной этнос. Это и характер ландшафта (гористый, равнинный, лесной, степной, приморский или сугубо континентальный и т. д.). Это и мера увлажнения почвы, от которой зависит ее плодородие. Это и мера ее защищенности. Это и мера колебания температурных максимумов. Быть может, это и скучно, но от этого напрямую зависит судьба аборигенов — их характер (который при полном цикле развития назовут «национальным»), их внешняя динамика, а равно и динамика социальная (т. е. внутренняя). Не по своей воле в эпоху великих переселений начинались миграции целых народов — это ведь были поступки исторические и трагические, определялись же они климатическими колебаниями. И многие восстания и войны имеют именно ту же первопричину.

Если бы пески не поглотили степи Аравийского полуострова, разве семитские племена вторглись бы в Шумер?

Если бы болота Шумера и глинистое плоскогорье Аккада смогли вместить всех семитов, разве часть из них — в частности, племя Авраамово, — ушла бы на север, где, напоровшись на горы, свернула бы на запад и вышла в результате к Средиземному морю?

Если бы Египет был слаб, что остановило бы племя Авраамово от вторжения в плодородную дельту Нила? Но Египет был силен и грозен, а потому племени Авраамову оставалось довольствоваться суровым плоскогорьем Ханаана!

Вот тут мы и выходим на «собственно историю». Но обратите внимание: исходные-то условия — предопределены и, соответственно, предопределены и основные сюжеты исторической драматургии! Скажем,

Ханаан — это проходной двор, открытый «всем ветрам». Кто только сквозь него не проходил! И египтяне, и хуриты, и ассирийцы, и персы, и македоняне с греками, и римские легионы! Те, кто зацепился за Ханаан, подвергались тяжелейшим испытаниям на протяжении двух тысяч лет! Была бы возможность — ушли бы. Но не было такой возможности! Оставалось либо погибнуть, либо выжить. Племя Авраамово — выжило: об этом тяжком пути повествуют страницы ветхозаветной истории. Вот так и формируется из этноса нация. И кто скажет, что здесь нет предопределенности?

И кто скажет, что здесь нет альтернативы? Сотни, возможно, тысячи раз можно было погибнуть. Особенно если племя в начале пути балансирует на грани естественного популяционного вымирания. Можно было погибнуть под мечами армий великих царств. Можно было раствориться в культуре этих царств — раствориться без остатка, как ложка сахара в ведре воды. Как поступать в той или иной ситуации — это осознанный выбор народа. Но и проявленного героизма, упертости, терпеливости — недостаточно. Нужно еще, чтобы были и благоприятные обстоятельства, чтобы вновь и вновь случались те непостижимые совпадения тысяч случайностей, которые в конечном счете определяют жизнь, а не смерть!

И одна из таких «случайностей» — появится ли, состоится ли лидер «борьбы не на жизнь, а на смерть» или нет? Угрозе, историческому вызову (природному, как засуха или ритмичные разливы строптивых рек Янцзы и Хуанхэ) можно противостоять, только организовавшись. Организоваться можно только одним способом — сплотиться вокруг лидера.

Какую роль играет лидер в истории? Столь же основополагающую, как и все остальные элементы исторической драматургии. Не больше. Но и никак не меньше! Лидер — не гарантия победы. Но отсутствие лидера — гарантия катастрофы.

Вот, скажем, были такие личности, как Сталин или Гитлер. Их деятельность сопровождалась какими-то катастрофическими событиями в истории. Если бы их не было, то жизнь повернулась бы как-то иначе — или всё равно подобный человек в конкретный исторический момент занял бы их место?

Во-первых: моралисты с тонкой психической организацией, как, впрочем, и святые, — они политиками не становятся. Просто не могут ими стать по определению: политика и мораль — это, к сожалению,

взаимоотторгающие пространства. Реальная политика менее всего руководствуется Декалогом.

Во-вторых — философ во власти, реализующий на практике свои умозрительные конструкции, может вдруг оказаться чудовищем. Вспомните Платона! Представьте, что судьба уготовила бы ему место правителя, скажем, в Сиракузах или Милете. И впоследствии мир веками вздрагивал бы от тиранических экспериментов того, кого мы чтим нынче как величайшего из философов. Кстати, его коллега Аристотель — духовный отец Александра Македонского. А Сенека, например, — духовный наставник Нерона. А великий Солон — автор понятия «отторгаемой частной собственности», что предопределило очередной виток социального неравенства и нескончаемой череды конфликтов, среди которых и кровавые внутренние войны.

Гитлер тоже не в пробирке зародился. Его готовила вся Германия — как минимум век готовила! (И наша катастрофа в 1917 году готовилась столько же: масштабное предприятие требует большого разгона и фундаментальной, всесторонней подготовки!) Не только Мольтке, Шлиффен, Бернгарди или Верди дю Вернуа, но и вся прославленная — что мистическая, что рациональная, но неизменно гуманистическая — немецкая философия, которой мучили, мучают и будут мучить студентов в университета, от Ницше с его «сверхчеловеком» и «умершим Богом» до Маркса с его русофобством и неокантианцев Марбургской, Баденской и прочих школ. Сколько там было «интуитивистов», «моралистов», «идеалистов», «метафизиков», утопивших простые и очевидные истины Декалога в сотнях тысяч страниц текстов. Трактаты писали верстами! И в этих «верстах» изничтожался всякий здравый смысл.

Такие тираны — не местечкового, а мирового масштаба — «дорогое удовольствие», и это такое «блюдо», которое готовят совместно, всем миром!

Такие тираны — самый тяжеловесный, самый дорогостоящий, но и самый «последний аргумент» — нации, идеологии, цивилизации. В них — сублимация идеи! И в них же идея либо торжествует, либо себя развенчивает. Но в любом случае прольются моря крови.

Кстати, Гитлер, как и Сталин, еще пытались на доставшихся им пепелищах и руинах хоть что-то построить. Но кто-то же эти пепелища «организовал». Ладно Германия: потерпела поражение — и на ней потом оттопталась вся «свободная демократия», доведя немцев в короткий период вполне «травоядной» Веймарской республики до ис-

тошного вопля отчаяния и жажды мести, сублимацией чего, собственно, и является фашизм. А в России? Кто готовил наше, отечественное пепелище? Не те ли, кто радовались отставке Витте, гибели Столыпина и катастрофе в Цусимском проливе, писали поздравительные телеграммы японскому императору, а потом поспешили — мимо Белой армии! — прямо за границу, чтобы страдать вдали от учиненного ими злодейства о «России, которую они потеряли»? Не те ли, кто поддался на призывы Писарева, «зовущего Русь к топору»? Кто агитировал «против войны» в окопах? Но кто — придя к власти путем предательства — ипритом подавлял крестьянские восстания? И вот их мы будем жалеть, когда они отправятся в концлагеря Васюганья? За что? За то, что они «хотели, как лучше, а получилось, как всегда»?

Это правда, тираны «пожирают» тех, кто их породил. К кому претензии? Прежде всего — к «родителям»! Т. е. к текущей цивилизации и, прежде всего, к ее идеологам. Чудовища порождаются сном разума. Заметим — коллективного! И не причастных к появлениям таких чудовищ в драматургии истории нет! На этих страницах истории героев много, только все герои — отрицательные.

Порой на гребне истории оказывались весьма недалекие, заурядные и психически нездоровые лидеры. А подчинялись им миллионы. Значит, существуют какие-то механизмы и рычаги управления массами, которые делают возможным преобразование истории данной личностью?

Конечно, манипуляциями общественным сознанием занимались с того доисторического времени, когда появились первые человеческие объединения и, соответственно, появилась публичная власть. Шли века, примитивные технологии шлифовались и совершенствовались, пока не достигли такого уровня, как нынче — когда возможно создавать «параллельную реальность» благодаря средствам массовой информации. В сущности, это не так и сложно — в основе всех «рычагов сознания» лежит страх. Эксплуатация страха — это и есть манипуляция коллективным бессознательным. Трудно обмануть одного человека или десять. Тысячи, десятки тысяч, миллионы — они «загораются» от самих себя. А лидер тогда удерживается «на гребне», когда он — всей полнотой своей индивидуальности — является воплощенным ответом на коллективное бессознательное. Сыма Цянь говорил: «Вождь подобен кормчему на ладье; ладья же — суть власть; волны моря — суть народ. Искусство кормчего в том, чтобы прокладывать путь по волне. Против нее — это гибель!»

Против волны может идти только герой — он в любом хаосе и кошмаре сохраняет себя в «неслиянности с толпой». Но герой всегда ненавидим толпой. Герой — укор толпе, которая через героя понимает свое ничтожество и зависимость. Такого не прощают при жизни и с благоговением сакрализируют после смерти. Непременно — после. Поэтому удел истинных героев — высокая трагедия!

Лидер — отнюдь не герой, а «человек толпы». Его заурядность, его психопатия — это как раз его сильные стороны. Без толпы его как бы и нет. Еще вопрос, кто кем манипулирует! Толпа натешится, устанет, разочаруется — и выбросит лидера «на свалку истории», как надоевшую куклу. Еще и будет обвинять эту куклу во всех постигших толпу бедах. Пройдет время — сотворят новую куклу, вряд ли лучше предыдущей. И так — уже не одну тысячу лет. Поистине человечество — это уставшие, в том числе и от самих себя, «злые дети»!

* * *

Если вспомнить Священное Писание, то там говорится: «Ни один волос не упадет с головы человека без воли Божьей»… Значит, во всех событиях истории тоже рука Бога?

Воля Бога прежде всего в том, что Он, создав нас по образу и подобию своему, наделил нас волей, даром любви и творчества, а также свободой. Его Воля в том, что Он не нарушает данного нам Слова. Адам выбрал между Древом Познания и Древом Жизни — познание: вот мы и идем по «кругу истории». Но однажды всё возвратится на круги своя — в рубище, подобно блудному сыну, человечество вернется к Отцу Предвечному. И будет принято в непостижимой милости Господа.

Воля Бога — в долготерпении. А в кошмарах нашей истории, в многочисленных монстрах на каждой странице исторической драматургии, в войнах и ужасах — во всём этом как раз наша, человеческая воля. И воля эта — столь разрушительная! — чаще всего проявляется «из самых лучших побуждений».

Не стоит оставаться на позиции «нравится — не нравится». Можно удовлетворить себя тем, что, скажем, в эпоху Чинквеченто, т. е. Высокого Возрождения, не только Пикассо или Матисса, но и дорогих нам мастеров русского «Серебряного века» судили бы и, быть может, даже растерзали за необоснованные претензии и за тягу к безобразности. Но!

Именно эпоха Возрождения и породила все те направления в современном искусстве, которые по сию пору если не шокируют (в конце концов, ко всему привыкаешь!), то, во всяком случае, смущают людей с консервативными вкусами.

Возрождение исходило из того, что «Человек есть любимое создание Бога, созданное по Его образу и подобию».

Следовательно — «Человек наделен всеми свойствами и качествами Бога».

Следовательно — «Человек есть Бог!»

И, соответственно, уже не Бог, а именно человек становится предметом искусства. Более того — не просто человек, а сам автор. Титаны Возрождения, такие как Леонардо, Микеланджело и Рафаэль, видели себя подлинными творцами. Отсюда — автопортретность в их творчестве: кого бы они ни писали, всегда и неизменно проявлялись внешние черты самого мастера. Такой вот эгоцентризм, и конечно — гордыня. Правда, они забывали, что, являясь «любимым творением Бога», человек «не является источником творения». Произошла характерная в рамках гуманизма концептуальная инверсия.

Если раньше художник совершал своим творчеством молитву во имя Господа и творчеством своим стремился постичь Его, то теперь художник в своем творчестве совершал акт публичной исповеди. Однако для исповеди нужно быть хотя бы верующим человеком — и исповедь подменяется довольно скоро публичным монологом. На монолог, впрочем, нужно иметь право… В наступившем пространстве картезианского мышления, Просвещения и позитивизма люди душевно истощались, но наливались самомнением и становились «болтливее» — искусство стало формой самовыражения. Если нет особых мыслей и чувств, используется всё более шокирующая эпатажность.

Если в эстетике классического модерна искусство всё подчинялось жизни тела, буквально растворялось в лениво-комфортной жизни туловища, то в постмодерне мы наблюдаем в игре с традиционными формами искусства иронию, переходящую в сарказм. Сегодня уже можно говорить о постпостмодерне — эпатажное уродство с пугающей серьезностью выдается за «эталон красоты». И это пугает, заставляя подозревать, что, утратив духовные основы, человечество сильно деградировало.

* * *

Нужно исходить из того, что искусство — это прежде всего специфическая форма мышления; опыт осмысления мира как бытия (в идеале) или как быта (это в наиболее распространенном виде). И самое страшное то, что искусство — и в своей Божественной красоте, и в своей официальной эстетике, и в своей безобразности — оно равно правдиво, ибо выражает наше подсознательное, сокровенное. То, что мы сами, чаще всего, не хотим видеть.

Можно брезговать многочисленными «-измами», что вывалились на нас в XX веке. Но лучше в них увидеть стремительный, крещендирующий распад сознания и на глазах извращаемые смыслы. Это ведь трагедия — жизнь в пространстве такой дискретности и инверсии. Как можно всерьез жить с «черным квадратом» в душе? Сегодня принято говорить, что это — «икона XX века». И говорят это как-то легко. Легко, потому что не выходят за пространство сугубой эстетики, формотворчества. «Черный квадрат» — это приговор Малевича человечеству и всей Цивилизации, которой принято гордиться: Малевич в своей мысли не видит у человека иного будущего, кроме тотальной душевной смерти. Это — Апокалипсис без спасения! «Черный квадрат» — это образ обреченного мира. А обреченного, потому что «Бога нет»! Такой вот воплощенный ужас атеиста.

Хорошо хоть, что Малевич не создал «Черного круга». Квадрат — всё же сакральный символ земного. Круг — символ небесного. «Черный круг» означал бы, что художник прозревает и гибель Неба.

Современная художественная культура отражает тотальную внутреннюю пустоту. Может ли быть полезна для душевного роста беседа с опустошенным, разочаровавшимся и негативно мыслящим человеком? Очевидно, что нет! Более того — нахождение в пространстве такого человека отнюдь не безопасно.

Но! Такая беседа позволяет что-то сущностное понять о происходящем.

* * *

Критерий искусства — в его предназначении.

Аристотель исходил из того, что суть искусства — в создании возвышенного идеала. Если этого в искусстве нет, то и смысла в этом стран-

ном и дорогостоящем феномене нашего бытия тоже нет. Отражать действительность — дело занимательное, но абсурдное. К чему отражать пороки? К чему отражать уродов? Их и так в избытке сейчас; видимо, будут они в будущем. Искусство роняет свою природу, если копирует действительность. Искусство призвано формировать действительность; создавать модель жизни.

Точнее — способствовать преобразованию жизни. Задача эта — та же, что и задача молитвы.

Единственный критерий искусства — не в искусности, не в оригинальности, не в многословности и уже тем более не в эпатажности. Он — в созидательности.

Как это может быть понято? Так же, как мы осознаем действенность молитвы — внутренним чувством, полнотой охватившей нас радости и восхищения.

ДИНАСТИЯ РОМАНОВЫХ В КОНТЕКСТЕ ПРОБЛЕМАТИКИ РОССИЙСКОЙ ИСТОРИИ НОВОГО ВРЕМЕНИ

Российская империя неразрывно связана с династией Романовых. Семья представителей московского столбового дворянства, не имевшая кровного родства ни с одной из монархических семей христианского мира[1], возглавила Россию, когда ее идея «Третьего Рима» (т. е. вселенского православного царства) и, соответственно, исторический путь как восприемницы погибшей в 1453 году Византии был уже определен. Своеобразной «увертюрой» к истории Российской империи справедливо считают XVII век, и, как в каждой увертюре, в нем содержатся основные в дальнейшем развитые темы.

Тема первая — героико-трагическая, что свойственно всякому началу, которое одновременно и конец предыдущей эпохи. Московское царство Романовых рождалось в Смутном времени, созвучном времени Петра Великого, тоже своеобразной «смуте». В обоих случаях несомненен переломный момент истории: рождение нового через множество разрушений и жертв. Этим сопровождалось и восстановление русского государства из обморока Смуты, и создание Российской империи из обморочной стагнации всего XVII века. Задачи столь исторически масштабны и судьбоносны, что разговор о цене неуместен, ведь речь идет о самом факте существования в истории. Хотя история не знает

---

[1] Первым из достоверно известных членов этого рода был упоминаемый в летописи на 1347 год боярин Андрей Иванович Кобыла, приближенный великого князя Ивана I Калиты и Симеона I Гордого. Возвышение рода произошло при Иване Грозном: первой (и любимой) женой царя была Анастасия Романовна Захарьина-Юрьева (ум. 1560). Родной брат царицы, боярин Никита Романович Захарьин-Юрьев (ум. 1584), имел огромное влияние при дворе и был назначен первым регентом при царе Федоре I. Сын Н.Р. Захарьина-Юрьева, боярин Федор Никитич (1554–1633), был первым, кто стал носить фамилию Романов. Он был племянником царицы Анастасии и, следовательно, двоюродным братом царя Федора I. Соответственно, Михаил Федорович Романов, ставший основателем династии в 1613 году, являлся троюродным племянником последнего монарха из династии Рюриковичей. См. подробнее: *Зимин А.А.* Формирование боярской аристократии в России во второй половине XV — первой трети XVI века. М., 1988; *Гребельский П., Мирвич А.* Дом Романовых: биографический справочник. Л., 1989.

сослагательного наклонения — всё пишется набело. Но история — и не жестко проложенное русло. Объективность исходной мизансцены в человеческой жизни не является фатальным сценарием: субъективность свободы воли и постоянный выбор пути определяют вариативность биографической драматургии; так же и жизнь народа, нации, государства свободны в интенсивности и форме реагирования на исторический вызов. Не нужно иметь богатой фантазии, чтобы понять, что ожидало Россию, не случись К. Минина-Сухорукова и Д. Пожарского в «нужное время и в нужном месте» в начале XVII века или не случись Петра Великого на рубеже XVII и XVIII веков: эпоха агрессивного европейского колониализма была в самом зените. Россия привлекала, как Америка, Африка или как страны Азии, своим богатством и огромными возможностями их эксплуатации с последующей возможностью счастливого и процветающего существования Европы, вставшей на путь капиталистического развития. Если же возникнет сомнение, будто бы столь огромное образование с богатым прошлым, как Россия, могло исчезнуть бесследно, то достаточно вспомнить судьбу Византии! История всем богатством своей драматургии жестоко и красноречиво свидетельствует, что невозможного в ней практически нет. В начале XVII века России — и в этом величие подвига народного ополчения 1612 года — удалось отбить атаку, которая была очень близка к завершающей цели; т. е. буквально в самый последний момент сохранить себя субъектом истории. Отбить — на большее просто не было сил. Кардинальное же решение проблемы — в качественном, адекватном историческому времени и его суровым вызовам обновлении страны, что было отложено почти на век. Петру I пришлось решать — со значительным опозданием, откуда и экспрессивный характер реформ — тот комплекс проблем, что явился в XVI веке результатом развития Московской Руси Рюриковичей, что спровоцировал Смутное время и не был решен в Московском царстве Романовых XVII века.

Петр Великий, в отличие от людей Смутного времени, куда более сложная личность. Он вообще одна из самых неоднозначных и спорных фигур в отечественной истории: в диапазоне от ломоносовского «человека, Богу подобного», до мережковского «Антихриста». Петр I — человек в равной мере принадлежащий как истории, так и современности, ибо к нему по сию пору нет равнодушного, «прохладного» отношения. К сделанному им можно относиться различно, но несомненно: при всех издержках деятельность его оказалась для России

спасительной в той же мере, что и подвиг лидеров ополчения 1612 года. И, что существенно, как К. Минин-Сухоруков с Д. Пожарским, так и Петр I равно стали национальными героями, а их памятники в Москве и в Петербурге — зримыми символами русской государственности. Это значит, что они, разделенные XVII столетием, смогли выразить потаенную мысль народа, пробудить и возглавить ее спасительную для страны стихию — и в этом они герои эпические и народные, личности подлинно исторического (т. е. определяющего дальнейший ход событий) масштаба!

Тема вторая — стагнация. Стагнация тридцатилетнего правления Михаила I Федоровича удивительно созвучна стагнации чуть более чем тридцатилетнего периода «дворцовых переворотов». Нельзя не признать: есть досада на то, как, казалось бы, неразумно, преступно расточительно тратится время после героических лет. Сказать, что совсем ничего не происходит, нельзя: при Михаиле I русские вышли к Байкалу и даже воевали в «Смоленской войне»[2], затеянной на исходе жизни патриархом Филаретом. И спустя ровно век, при Анне I Иоанновне, — тоже воевали, только в Крыму[3]. Воевали достойно, но только в первом случае Москва, а во втором случае Петербург проявили поразительное равнодушие к ими же затеянной войне. Что-то начато, но ничего не подготовлено, начатое никак не поддержано и всё пущено на самотек. Воеводе Шеину за московскую спячку пришлось заплатить жизнью. Фельдмаршалы Миних и Ласси оказались счастливее: русская армия даже захватила Бахчисарай, но — без последствий. Войны случайны, как бы «между прочим», а потому и результатов не имеют. А ведь война, как точно отметил К. Клаузевиц, — это «экстралегальная политика», требующая концентрации воли, энергии и страсти! Внешняя политика в «легальных формах», т. е. дипломатия, требует того же. Но в период стагнации нет ни воли, ни энергии, ни страсти. Предыдущие ге-

---

[2] «Смоленская война» — война Московского царства и Речи Посполитой в 1632–1634 годах, закончившаяся поражением только из-за бездеятельности погрязшего в интригах правительства. По Деулинскому перемирию король Владислав IV удерживал Смоленск, но отказывался от претензий на русский престол.

[3] Военные действия велись в 1735–1739 годах. Леонтьев и Ласси прорвались в Крым, взяли Азов. Миних разбил турок при Ставчанах, взял Очаков и Хотин. За четыре года погибло до 100 тысяч солдат и офицеров. Всё завершилось ничтожным Белградским миром 1739 года.

роические периоды слишком затратны и после них неизбежен «выдох» и «антракт»: на хотя бы частичное восстановление растраченного нужно время. Стагнация — состояние неизбежное, естественное и необходимое для осмысления произошедшего в предыдущие годы. Особенно в сфере политической иерархии: годы потрясений окончательно смели значительную часть старой элиты, зато вверх поднялось много новых людей, претендующих на статусное положение. Смутное время вынесло на «политический верх» Апраксиных, Салтыковых, Стрешневых и многих иных, в эпоху петровских реформ потесненных Ягужинскими, Меншиковыми, Скавронскими и прочими амбициозными «птенцами гнезда Петрова». Неизбежен конфликт — как между новобранцами, так и между новым и старым дворянством. Выражается это в местничестве, в интригах, даже в заговорах — в период стагнации «ярмарка тщеславия» в самом разгаре. К сожалению, в сфере социальной, точнее, в отношении жизни простых людей, стагнация в полном расцвете, ибо власть занимается только сама собой.

Правда, даже стагнация — это не мертвое стояние на одном месте, и какое-то движение всё же наличествует. Поскольку обновляющейся элите нужны большие средства для борьбы и самопозиционирования, но нет времени и привычки для творческого приложения ума к источникам дохода, то всё ограничивается вульгарным ростом налогов и ужесточением фискальной системы. Следовательно, положение простонародья в период стагнации ухудшается, что не замедлит прорваться, уже в следующем этапе, социальным взрывом. В XVII веке — Соляной бунт, Медный бунт, восстание С. Разина; в XVIII веке — война под началом Е. Пугачева. Хотя стагнация весьма эклектична: в ней переплетаются старое и новое, изысканное и вульгарное, что хорошо видно на примере художественной культуры, которая не только развлекает и «художественно оформляет» быт новой элиты, но и пытается осмыслить происходящее и образно позиционировать сложившуюся систему. Нельзя не видеть, что во второй четверти XVII века и во второй четверти XVIII века культура стилистически новая, но одновременно апеллирует к традициям. Новая стилистика свидетельствует об адаптации, об устремленности «к новым берегам». Тяготение же к традициям указывает на легитимность системы.

Тема третья — время умеренных реформ, т. е. «реформ из самых благих намерений», которые осуществляются всё же «по возможности», а в конечном счете — «применительно к подлости». И очень

трудно понять, где подлинное желание, а где только его имитация. Реформы Петра Великого, как и реформы Александра II, появились не на пустом месте — им предшествовало время рассуждений, разговоров, «благих намерений» и скромных попыток мыслимое претворить в жизнь. В рассуждениях о реформах новая, окончательно сформировавшаяся за годы стагнации элита себя позиционирует и в то же время стремится отвоевать у автократии больше пространства для себя в реальной власти. В свою очередь автократия, несущая всю полноту ответственности за происходящее, сознает необходимость обновлений, преследуя две цели — стабильность собственной власти и эффективность сложившейся системы (что, оказывается, далеко не всегда совпадает). Следовательно, автократия будет лавировать между сциллой активного электората (дворянство) и харибдой пассивного электората (простонародье). Ошибка легко может привести либо к заговору элиты, либо к народным восстаниям. В конечном счете ни того, ни другого избежать не удастся, но взаимоотношения с дворянством для автократии предпочтительнее. Задача автократии — не стать игрушкой в руках сознающей свое значение выкристаллизовавшейся, самоуверенной и амбициозной политической элиты. В памяти царей XVII века была Смута, когда за короткое время сменилось четыре возможных династии[4], и лишь пятая смогла, в состоянии всеобщей усталости, желания покоя и стабильности — удержаться. В памяти XVIII века была череда переворотов, совершенных гвардией. Память побуждала к осторожности, умеренности и, в конечном счете, к осознанию того, что «не нужно делать лишнего». «Лишнее» реализуется, только когда совпадают осознание предельности кризиса и появление харизматической, деятельной и отчасти безумной личности, вроде Петра I (т. е. гениальные невротики-дилетанты, а не профессионалы-реалисты). Но стагнация порождает реалистов, а реалисты консервативны. Именно таковыми были Алексей I Михайлович, Екатерина II и Александр I. «Прожекты» царя Алексея, «Наказ» императрицы Екатерины и «Хартия» благословенного Александра — все они были сде-

[4] В 1598 году с кончиной Федора I пресеклась династия Рюриковичей; в 1605 году, со смертью Б.Ф. Годунова и убийством его сына Федора, — Годуновых; в 1610 году низложен В.И. Шуйский — не состоялась династия от суздальской ветви Рюриковичей. Земский собор, отвергнув в 1612 году королевича Владислава, не дал закрепиться на русском престоле польско-шведской династии Васса.

ланы с большим замахом и сулили фундаментальные преобразования, однако всё окончилось, как в музыке Р. Вагнера: все *forte* завершаются *piano*. В этом виден несомненный политический реализм и желание избежать риска: власть тем больше дорожит сложившимся status quo, чем большая за него была заплачена цена. С другой стороны, заметен упущенный шанс своевременных преобразований. Ведь совершенно очевидно, что будь у царя Алексея больше решительности и страсти, не потребовался бы героизм эпохи его сына, которому пришлось «поднимать Россию на дыбы». Та же ситуация с Екатериной II и ее царственным внуком — крепостное право могло быть отменено (скорее всего поэтапно) на целый век или хотя бы на полвека раньше. Остается только гадать о возможных последствиях, но почему-то кажется, что позора Крымской войны и последующего трагического сползания в бездну революций XX века удалось бы избежать.

Впрочем, не всё так просто: история осуществляется не путем технологических манипуляций (хотя политической элите XXI века это кажется аксиомой), но желанием или нежеланием огромной и внешне пассивной массы народа, чьи потаенные мысли удается уловить и выразить лидерам, «историческим личностям», которые всё время должны заботиться о балансе «желаемого» и «возможного». Петр I решился на реформы не только потому, что для России наступил крайний момент перед небытием, но и потому, что до этого дозрела вызревавшая весь XVII век политическая элита. Екатерина II и Александр I отступились от своих идей, когда встретились с настороженным непониманием современной им элиты и равнодушием остального народонаселения.

Тема четвертая — военная. Скромность реформаторской деятельности компенсируется военной политикой. Внешне в XVII, в XVIII и в начале XIX века складывается представление, что Россия воюет вынужденно, но так ли это? При Алексее Михайловиче Москва оказалась буквально втянута в войну с Речью Посполитой, а затем со Швецией, стремительно развивающимися событиями на Украине. Только что закончился Земский собор 1648–1649 годов, было принято Уложение и намечены пути внутреннего развития страны, которые обещали развернуться в масштабное реформирование устаревшей неповоротливой системы, — война оказывалась очень некстати.

При Екатерине II, которая только что провела (вот ведь какие поразительные совпадения!) Уложенную комиссию, где был оглашен

и обсужден ее «наказ», бывший «протоколом о намерениях» по реформированию страны, империя оказалась втянута в войну с Турцией, а затем и с Польшей в результате интриг европейских стран (прежде всего Франции), не утративших надежды дезавуировать положение России, которое она обрела со времен Петра Великого.

Аналогичную ситуацию мы видим при Александре I, где политика англофилов Негласного комитета приняла доктрину внешнеполитического изоляционизма, намереваясь реформировать империю в духе европейского либерализма. Ощутимых результатов удалось добиться в образовательной сфере и в переводе коллегий в министерства. В остальном реформаторы не смогли существенно продвинуться вперед из-за ожесточенного сопротивления дворянства в решении крестьянского вопроса, т. е. отмене крепостного права, а без этого невозможны были судебная, экономическая и финансовая реформы. Тупиковая ситуация благополучно разрешилась крахом Амьенского мира и началом новой войны в Европе[5], где для англичан и австрийцев потребовались русские солдаты. Война оказалась спасением для Александра I и его друзей по Негласному комитету.

Точно так же война оказалась спасением и для Екатерины II: «наказ» был встречен холодным непониманием. Перед императрицей, узурпировавшей трон всего пять лет назад и пережившей десятки (ликвидированных) заговоров, возникла неловкая и политически опасная пауза. Необходима оказалась концепция царствования, встреченная единодушным одобрением сословий. Екатерина II была достаточно проницательна, чтобы, осознав опасность каких-либо «движений» во внутренней политике, перейти к акцентированию внешнеполитических вопросов, а именно — проблемы Крыма, безопасности южных границ и проблемы православных территорий к западу от русской границы. Своей интригой европейские политики словно бы шли навстречу пожеланиям Екатерины II и позволили ей легко и естественно изменить свою политику[6].

---

[5] Война 1805–1807 годов, отмеченная неудачами русской армии при Аустерлице, Прейсиш-Эйлау, Фридланде, завершившаяся Тильзитским договором. 7 ноября 1807 года англичане, оскорбленные «вероломством» России (в войну вложили английские деньги с тем, чтобы не допустить континентальной блокады Англии), объявили ей войну, длившуюся до 1812 года.

[6] Первая русско-турецкая война 1768–1774 годов, хотя за время династии Романовых уже четвертая — не считая перманентной войны с крымскими татарами, открыла счет военным триумфам «екатерининских орлов». Победы, завер-

Аналогичной была ситуация Алексея Михайловича: сравнительно молодая династия Романовых, менее 40 лет, и ее актив был крайне невелик. Соответственно, было небезопасно проводить внутренние реформы, которые затрагивали бы все слои населения и могли (должны были) оказаться весьма болезненными. Война[7] позволяла Алексею Михайловичу отказаться от опасной затеи и обратиться к делу, которое не могло не быть одобрено буквально всеми. Во-первых, возвращение некогда отторгнутых литовцами и поляками «исконных русских земель» (т. е. населенных православными и когда-то входивших в Киевскую Русь), во-вторых — взятие военного реванша у давнего и главного исторического врага, Речи Посполитой. В этом не только отмщение за Смутное время и сожженную Москву, но и исторически предопределенное доктриной «Третьего Рима» противостояние православного мира и католической Европы. Именно победоносная война могла дать династии Романовых необходимый легитимизм, ту мощную основу, опираясь на которую можно было рискнуть и замахнуться на внутренние преобразования. И для Екатерины II победы стали лучшим основанием незыблемости ее изначально весьма сомнительной в правовом отношении власти. Стоит ли говорить, как важны были военные победы для Александра I, на котором висело обвинение в отцеубийстве.

Конечно, война — сильнодействующее средство, но и очень затратное. Война консолидирует общество, отвлекая его от комплекса внутренних проблем. Победоносная война — лучший фундамент всякой политической системы (на победе 1945 года Советский Союз держался почти полвека!). Но что если война окажется проигранной? И ведь само поражение может иметь разное качество. Здесь очень многое зависит от внутреннего состояния системы. Обычно Российскую империю (а в нее правильно включать и Московское царство с 1505 года, а всё в совокупности деликатно именовать «самодержавием») разделяют на два

шившиеся фактическим присоединением Крыма, стали несокрушимым основанием власти Екатерины II. Фундамент этот будет упрочиваться все 34 года ее «блистательного царствования». Последним трофеем станет Речь Посполитая, положенная к ногам императрицы военным гением А. Суворова (1794).

[7] Война России и Речи Посполитой, состоящая из: 1) Первой русско-польской войны 1654–1656 годов, 2) Второй русско-польской войны 1658–1667 годов, завершившейся Андрусовским перемирием и возвращением левобережной Украины, Киева и Смоленска. Перемирие пролонгировано «Вечным миром» 1686 года, и Россия начнет войну с Турцией (1687–1700).

этапа: на «начальный период» (XVI–XVII века) и на «собственно абсолютистский период» (XVIII — начало XX века). Иначе говоря, на «Московское царство» и на «Петербургскую империю». А. Зимин, Н. Павленко и С. Юшков вносят коррективу, считая, что генезис абсолютизма имелся уже где-то в середине XVII века. В свою очередь, Б. Кафенгауз отодвигает по времени этот генезис на середину XVIII века (т. е. выводя время Петра I из понятия «абсолютизма»). Но возможен и иной вариант периодизации:

1. Начальный период, 1503–1598 годы. Православное царство — после оглашения доктрины «Третьего Рима» — условное, умышленное. Пока нет ни царства, ни автократии: государь пользуется правами совместно с Боярской думой и старой родовой титулованной знатью. Страна на энергетическом подъеме, готова к мощному расширению и самоутверждению в мире, но архаическая система управления, доставшаяся от времен удельных княжеств, сковывает ее силы. Неудовлетворенность и путь реформирования изложены на Первом Земском соборе в так называемом «Проекте Пересветова», за которым видится фигура Ивана Грозного. «Проект Пересветова» — программа избавления от аристократии, реализации самодержавия, опирающегося на дворянство (т. е. на служилое сословие) и, следовательно, на военную силу (дворянин — «воинник»: империя неизменно предполагает в основе своей военную организацию). Задача была поставлена верная, но ее решение оказалось чудовищным. Цель опричнины — утверждение полноты самодержавия, но ценой этого стало тотальное разорение страны и формирование негативного мышления в народе. Разорение и ослабление страны, бывшей до того на подъеме, хорошо просматриваются в ходе Ливонской войны: первые победы сменяются чередой поражений, и только необходимость поляков и шведов решать более для них существенные задачи позволила окончить войну, избегнув военной катастрофы.

2. Переходный период, или «интермеццо Смутного времени», 1598–1619 годы. Царствование Бориса Годунова и Василия Шуйского, время самозванцев и Смуты, спровоцированной опричниной. Не так, как задумывал Иван Грозный, но задача формирования основ самодержавия была решена: древние аристократические роды сметены грозными годами Смуты, во власть пришли новые люди. То, что страна вошла в фазу расцвета, именно Смутное время и обнаруживает: в иное время такой удар для государства оказался бы смертельным или обозначил ему место среди аутсайдеров. Однако и «царство террора» (время Ивана

Грозного), и Смута сильно задержали развитие страны: если на начало XV века Россия шла параллельно, без отставания от европейских стран, то теперь оказалась отброшена. Необходим был рывок для наверстывания отрыва, но сил на это не было, а за последующий период отставание увеличилось.

3. Период стагнации, 1619–1649 годы. Царствование Михаила I Федоровича и самое начало царствования Алексея I Михайловича. Время «антракта» и набирания сил. Вместе с тем — время увеличения отставания от западноевропейских стран: это та самая «сонная Москва», что живет в самоизоляции, вне остального мира. При этом, поскольку фаза подъема сохраняется, лишь перейдя в латентную форму, система устойчива и ее лучше не тревожить. Воевать она по большому счету не хочет и за оружие возьмется не раньше, чем враг выйдет к стенам Москвы. Но тогда стагнация закончится, и — взрывом огромной силы. Эти силы, дремлющие в стагнации, периодически будут прорываться бунтами. Но главное, за этот период «московской спячки» происходит привыкание к автократии, которая будет законодательно закреплена Соборным уложением 1649 года.

4. Период «чернового варианта» самодержавия, 1649–1689 годы. Царствование Алексея I Михайловича, Федора II Алексеевича и время регентства Софьи Алексеевны. В это время проигрываются основные будущие темы: вестернизация, определение геополитических задач и решение церковной проблемы. От спячки страна пробуждается медленно, нехотя. Темп постепенно нарастает, и страна будто бы невольно, но вполне органично втягивается в пространство европейской политики. Россия в этот период напоминает вышедшего на борцовский ковер человека огромной силы при почти полном отсутствии борцовской техники: исключительные габариты и качества позволяют ему либо «заломать» противника, либо отделаться синяками и ссадинами при полном сохранении потенциала. Победа или поражение в равной степени мобилизуют ресурсы и равно пробуждают вкус к внешнеполитическим триумфам, что является ярким проявлением энергетического избытка. Неудачи могут оказаться роковыми по последствиям только для отдельных представителей властной элиты — как неудача в Крымских походах предопределила крах царевны Софьи, тем более, что срок ее регентства подходил к концу, — но не для системы.

5. Период расцвета Петербургской военной империи, 1689–1815 годы. Название несет условное — период начинается за 14 лет до

основания Петербурга. Империя, находясь в зените, не воевать по определению не может. В древнеримской философско-правовой традиции понятие «империя» и «цивилизация» почти тождественны: всё, что находится за пределами «империи», уже не относится к «цивилизации», является варварским миром. «Империя» есть военно-политическая организация «цивилизации», которая и есть Рим (безразлично, республика, принципат или доминат). Задача «империи», ее оправдание и легитимность, не только в защите «цивилизации = Рима», но и в постоянном расширении границ «цивилизации» в мире варваров до полного их поглощения. Россия по принятии доктрины «Третьего Рима» обрекала себя на тяжкую долю быть смыслообразующей основой мира; таковым раньше был Рим, затем — Византия. Отличием России от Рима (и тождеством с Византией) была духовная основа государства и общества — православие. В остальном же конструкция и последующая драматургия аналогичны: «империя» (Россия) противопоставляет себя «нецивилизации = варварскому миру» (католический, протестантский и исламский мир) и неизбежно оказывается с ними в конфронтации. Сам факт конфронтации декларируется в философии государства, позиционирующего себя как «империя». Основная историческая задача России как «Третьего Рима» понимается как мессианская: расширение православного царства до пределов земли. Но война — фактор роковой, т. е. неизбежный, и одновременно самоубийственный. Как писал А. Дж. Тойнби, «истина… состоит в том, что меч, однажды отведав крови, не может долго оставаться в ножнах, подобно тому, как тигр, попробовавший человеческой плоти, не может остановиться… так обстоит дело с обществом, которое однажды прибегло к помощи меча. Его вожди могут раскаиваться, подобно Цезарю, они могут проявлять милосердие к врагам; могут распускать армии, как Август; могут даже смиренно спрятать свои мечи и заверять всех, что никогда более их не достанут… клянясь впредь употреблять свою силу только против преступников внутри универсального государства и против непокорных варваров… Время рано или поздно всё равно сведет на нет их труды. Время… работает против тех, кто возвел свою империю при помощи насилия»[8]. «Империум» — высшая власть, выражается в Триумфе, за-

[8] *Тойнби А. Дж.* Постижение истории. М., 1991. С. 452. «Время» работает против империй, государств и вообще всех институций человечества, потому что все они созданы «мечом», ибо всякое действие в истории — насилие, и потому что «прах возвратится к праху» и всё тварное конечно.

вершающем победоносную войну. Соответственно, получить статус императора (в изначальном понимании) можно, только став полководцем и стяжав победные лавры. Основа власти императора — его победы и верная ему армия[9]. Именно армия формирует новые кадры, которые далее император назначит на военные и гражданские должности. Возможно, далеко не все в XVIII веке могли объяснить философию империи, но отлично понимали значение военного статуса в карьерном продвижении и в самосознании. Тем более, что военный характер основания империи согласовывался с двумя традиционными положениями: во-первых, пониманием православного государства как одной из форм «Церкви воинствующей»; во-вторых, пониманием дворянства как «служилого сословия». Петр Великий понимал военный характер власти, видел в армии и флоте идеальную «кузницу кадров» для империи, но его наследники, не обладая магической харизмой и волей первого императора, благоразумно «забыли» о жестоком отсеве через тяготы и риски военного служения. «Забывание» было результатом политических конъюнктур Романовых и дворянства, венцом растления которого стал мартовский (1762) «Манифест о вольности дворянской»[10]. Этот закон, освобождавший дворян от необходимости 25-летней службы, принятый Петром III ради сохранения собственной власти, что не спасло «скоропостижного императора», был

[9] Военное происхождение императорской власти сохранялось в Византии, в обряде провозглашения нового императора: на него возлагали золотую шейную цепь кампидуктора легиона ланцинариев (копьеносцев гвардии), после чего поднимали на щите над головами воинов и процессия направлялась к храму. Возложенная цепь символически указывала, что император — главный полководец, но и символически «сковывала» императора с армией.

[10] Борьба дворянства за «свободы» шла в течение всего XVIII века, хотя Петр I считал, что от военной службы дворянина может избавить только природное увечье или слабоумие. Он полагал возможным перевести дворянина на гражданскую службу только вследствие преклонного возраста или жестокого ранения, но полностью от службы дворянина освобождает только смерть. При Анне Иоанновне срок дворянской службы сократили до 25 лет (Манифест 31 декабря 1736 года). Тогда же возникла практика записи дворян «в службу» при гвардейском полку с малолетства, для скорейшего их выхода в отставку. Анна Иоанновна, разгромив «верховников» (заговор 1730 года с целью ограничения самодержавия), упразднив Верховный совет и понимая свою зависимость от дворянства и гвардии, стремилась заручиться их поддержкой. Петр III в 1762 году и Екатерина II в 1785 году действовали, исходя из аналогичных причин.

подтвержден 21 апреля 1785 года свергнувшей его женой, Екатериной II, в «Жалованной грамоте дворянству». В народе оказалась утрачена легитимность дворянства, переставшего быть «служилым сословием»[11]. Утрачен был вообще смысл дальнейшего существования дворянства, значительная часть которого оказалась либертированной и встала во фронду монархии и вообще России. Уже Екатерина II столкнулась с первыми проявлениями дворянского идейного блуда: растление происходило стремительно, ибо обретение «вольностей дворянских» совпало с торжеством атеистической «эпохи Просвещения», скрывавшей за соблазнами цель разрушения сакральности мира и традиционного общества. Монархия в России в полной мере осознала смертельную опасность, идущую от дворянства, переставшего быть основным электоратом власти, дважды: во время убийства Павла I в 1801 году и декабрьского мятежа 1825 года. Выросло и вошло в силу трансформировавшееся на «вольностях» дворянство, не желающее видеть себя «служилым», а стремящееся к агрессивному самопозиционированию. Николаю I пришлось искать замену дворянству в тотальной бюрократизации страны. Но это уже — за гранью расцвета Петербургской военной империи, хотя ядовитые семена и были брошены в русскую почву в середине героического периода.

---

[11] Изначально дворянин — «дворовой человек», «человек с княжьего двора», получавший за службу земельное поместье, «поместную дачу». Начало формироваться в XII веке, но начало истории дворянства можно отнести к распаду дружинных отношений в исходе X века, с появлением «бояр мудрствующих» (вотчинников) и служилых «мужей хоробствующих» из так называемой Малой дружины. Уложение Ивана Грозного (1555) уравняло дворян с аристократией в части права наследования, т. е. дворянство получало право на вотчинное, «в отечество дача» владение, закрепленное Соборным уложением 1649 года, но не освободило дворян от службы. В 1701 году Петр I указал, что «все служилые люди с земель службу служат, а даром (т. е. без службы) землей никто не владеет». В 1722 году в Приложении к Табели о рангах (мощный институт социального лифта и обновления элиты) Петр I писал: «Мы для того никому никакого ранга не позволяем, пока они нам и Отечеству никаких услуг не покажут». Екатерина II манифестом 1785 года полностью дезавуировала политику Петра I. А.С. Пушкин писал: «Что такое дворянин? Потомственное сословие народа высшее, т. е. награжденное большим преимуществом касательно собственности (!) и частной свободы (!)». И ни слова о службе: из «служилого» дворянство превратилось в «праздное сословие».

Время от Петра I до Александра I удивительно по количеству военных побед и стабильности успехов: военная мощь России в тот момент несокрушима без каких-либо преувеличений. Хотя война — это очень дорогое и затратное «удовольствие»[12], ресурсы и энергия отнюдь не бесконечны. Фаза расцвета России могла бы, по объему заложенного потенциала, растянуться вплоть до начала XX века, но слишком много и неэффективно растратили за XVIII век. Первое — армия и флот концентрируют лучших людей, оставляя оголенными сферы социально-экономической деятельности (то есть материальный фундамент государства); и второе — в войнах погибают лучшие, и в XVIII веке расходовали самый дорогой ресурс страны. Победа над наполеоновской Европой в начале XIX века уже далась сверхнапряжением и сверхзатратами[13]. Дальше, когда всё очевиднее будет обнаруживаться дефицит в «государевых людях», их качество начнет снижаться — и вместо личностей цельных и идейно-позитивных всё больше появится сложных, идейно амбивалентных личностей, а позитивное мировоззрение начнет всё активнее замещаться мировоззрением нигилистическим, негативным; начнется период инерции. Отечественная война 1812 года и заграничные походы, завершенные триумфальным вступлением в Париж 19 марта 1814 года, были окончанием не только периода расцвета Петербургской военной империи, но и завершением фазы расцвета (акматической фазы) России как государства и нации. Наступила инерция.

То, что инерция начинается с первой четверти XIX века, можно заметить из того, что вся предыдущая история династии Романовых основывается на так называемом эксцессе. В самом факте эксцесса проявляется избыточность энергии, страсти, подсознательная тяга к драматургии «чрезвычайностей». За два века фазы расцвета только один раз смена власти — и это при наличии династии! — проходила

---

[12] Перед 1805 годом Россия впервые вынуждена была взять кредиты у английских банков для ведения войны с наполеоновской Францией. В последующие годы долг увеличивался. Российская империя стала одним из крупнейших должников, что не могло не сказаться на свободе ее внешней политики. Одна из причин вступления России в Первую мировую войну была связана с огромной задолженностью монархии.

[13] В течение указанного периода Россия вела 19 крупных войн. См. подробнее: *Керсновский А.* История русской армии. Т. 1 (От Нарвы до Парижа, 1700–1814). М., 1992.

формально. В 1613 году, в самый разгар Смутного времени (оно завершится к 1619 году)[14], в экстремальных обстоятельствах, когда польские войска находятся близ Москвы, проводится Земский собор, где избирается царем Михаил I Федорович. В 1645 году мономахов венец, в отсутствие иных законных претендентов на престол и в условиях неизжитого страха династических потрясений и нового Смутного времени, достался 16-летнему Алексею Михайловичу спокойно. В первые три года Алексей I лишь царствовал, но не правил, а правительство Б.И. Морозова политикой жесткого меркантилизма и коррупции спровоцировало в стране Соляной бунт — эксцесс, чреватый катастрофой, которой не случилось благодаря выдержке и мужеству молодого царя, который, собственно, именно тогда, «сдав экзамен», и обрел власть.

За два года до своей кончины царь Алексей I, понимая, какие ждут страну потрясения, где есть наследники сразу от двух его супруг, Милославской и Нарышкиной, представил как своего официального наследника старшего сына, Федора, от брака с М.И. Милославской. Шесть лет пребывания на троне смертельно больного Федора II Алексеевича прошли в ожесточенной конфронтации двух «порфироносных семей»: состояние полумертвого монарха превратило его короткое царствование в подготовку к жестокой схватке за власть. Кончина Федора II дала старт схватке семей, кульминацией которой стал Стрелецкий бунт 1682 года. В результате была установлена «тринитарная конструкция»: царствование формально выполняющих обязанности, т. е. царствующих, но не правящих, Ивана V и Петра I под регентством правящей, но пока не царствующей, Софьи Алексеевны. Фактически же произошел государ-

[14] Начало Смутного времени определяется с момента кончины Ивана Грозного с последовавшей тотчас борьбой внутри «Регентского совета» при царе Федоре Иоанновиче (1584), и с момента избрания Б.Ф. Годунова на царство (1598), и с вступления армии Лжедмитрия I в Северскую Русь (1605) — любое из предложений верно и может быть обосновано. Окончание Смутного времени фиксируется: 1) Столбовским русско-шведским договором о прекращении войны (1617); 2) Деулинским перемирием между Московским царством и Речью Посполитой (1618), 3) Возвращением пленных в Россию (в частности, митрополита Филарета) и разгромом последних отрядов «свободных казаков» на юге России (1619). В 1619 году Филарет (Ф.Н. Романов) был избран патриархом Московским и всея Руси («тушинское избрание» благоразумно было забыто) и фактически возглавил (будучи отцом царя Михаила I) управление страной: единственный в нашей истории пример абсолютно гармоничного сосуществования Царства и Церкви.

ственный переворот, ибо наличие сразу двух царей (уже не монархов!) подчеркивало их вторичность. Власть подлинная оказалась в руках их сестры, которая права на власть не имела, но опиралась на стрельцов (вот оно — военное основание империи!). Спустя семь лет, в 1689 году, происходит контрпереворот: Петр I экстремальным путем упраздняет регентство. Поразителен энтузиазм, предельная, вплоть до жертвенности, страсть, которые проявили в этих событиях различные политические и социальные группы. Петру I удастся их избыточность направить на преобразование страны и на войну: «пассионарное пламя», которое легко могло разрушить страну изнутри, было употреблено на благое дело и отчасти потушено.

В 1725 году Екатерина I именно узурпирует власть, опираясь на А.Д. Меншикова и гвардию, которая будет играть в XVIII веке роль «делателя королей». От римской преторианской гвардии ее отличает только патриотизм. Понятно, что завещание Петра I имелось, но было уничтожено, а затем сложена сентиментальная легенда. Поразительно: на вершине власти, во главе России оказалась женщина «подлого происхождения», не имевшая никакого кровного родства ни с Романовыми, ни с какой иной династией, подозреваемая своим мужем в государственной измене, по делу которой генерал-прокурор П. Ягужинский начал сыск. Но всё это напоминает происходившее у предшественников «Третьего Рима»: кто только не облекался в порфиру в Риме и Константинополе. Впрочем, правление жены Петра Великого было коротким и вряд ли радостным, зато именно с него начинается период отечественной истории, получивший название «эпохи дворцовых переворотов», хотя, видимо, таковой следует признать все 200 лет династии Романовых. (Вопрос о том, какое отношение Екатерина I имела к этой династии, некорректен; точно такое же, какое имели к династии отношение другие супруги царей-Романовых[15]).

---

[15] Княгиня М.Т. Долгорукая (ум. 1625) — первая жена Михаила I, брак был бездетным, от второй его жены — Е.Л. Стрешневой (ум. 1645) было 10 детей. М.И. Милославская (ум. 1669) — первая жена Алексея Михайловича, родила сыновей Алексея, Федора, Ивана и дочерей. Н.К. Нарышкина (ум. 1694) — вторая жена Алексея I, родила Петра I. А.С. Грушецкая (ум. 1681) и М.М. Апраксина (ум. 1716) — жены Федора II Алексеевича; оба брака бездетны. П.Ф. Салтыкова (1664–1723) — жена Ивана V Алексеевича; в браке было три дочери, в том числе императрица Анна Иоанновна. Е.Ф. Лопухина (1669–1731) — первая жена Петра I и мать царевича Алексея Петровича (ум. 1718). М. Долгоруко-

Спустя два года (1727) императором стал Петр II (сын царевича Алексея Петровича) — его приход во власть стал результатом заговора, где сошлись на время главы старой титулованной аристократии и высшая петровская бюрократия во главе с «полудержавным властелином» А.Д. Меншиковым. Альянс не продержался и года, а спустя два года умер Петр II. Приход на трон вдовой герцогини Курляндской Анны Иоанновны в обход дочерей Петра I был результатом так называемого «заговора верховников». Фактически отодвинули родовую ветвь Петра I в пользу ветви Ивана V. Задача заговорщиков — упразднение автократии и утверждение аристократической олигархии, что для империи, находящейся в пассионарном активе, могло закончиться гражданской войной. Анна Иоанновна, явившись в Москве (1730), проявила не ожидаемую от нее решительность и в свою очередь совершила контрпереворот, отправив «верховников», покусившихся на неограниченность сакральной власти, в застенок и на плаху. Спустя 10 лет умирающая «царица престрашного зраку» назначила наследником престола своего внучатого племянника Ивана VI Антоновича, под регентством герцога Э.И. Бирона. И месяца не прошло после похорон императрицы, как регента свергнули и отправили в ссылку. Через полгода в ссылку отправился свергнувший герцога фельдмаршал Х.А. Миних; еще через полгода Иван VI и регентша Анна Леопольдовна были свергнуты гвардейцами Елизаветы Петровны (1741).

Спустя два десятилетия история почти повторилась: вместо внука Павла I (именно он был указан наследником в весьма вероятном завещании Елизаветы I Петровны, которое, видимо, было, как это водилось при династии Романовых, уничтожено) троном завладел ее незадачливый голштинский племянник Петр III Федорович. Меньше чем через год гвардия возвела на трон его жену, ставшую Екатериной II. Павлу Петровичу пришлось ждать престола 34 года. Его приход во власть очень походил на переворот той жесткой решительностью, с которой он видоизменял образ императорского двора и всей России, — а кроме того, было известно, что покойная императрица намеревалась передать трон внуку Александру I. Было ли завещание? Предание утверждает, что было, что его показал Павлу I канцлер А. Безбородко и тут же сжег в камине: следов в таких случаях оставлять не принято (а вот уничтожать завеща-

ва, Е. Стрешнева, М. Милославская, Н. Нарышкина, А. Грушецкая погребены в Архангельском соборе Московского Кремля, где место упокоения назначено только полноправным членам царствующей династии.

ния у Романовых стало чем-то вроде традиции). Столь долго ожидаемая корона не принесла Павлу I счастья: в результате гвардейского заговора, затеянного и щедро оплаченного англичанами, его зверски убили[16]. Будущий император Александр I о заговоре был осведомлен слишком хорошо, чтобы с полным на то основанием числить его именно среди заговорщиков.

Однако вернемся к периодизации.

6. Кризис самодержавия. Он вызрел в период последнего десятилетия царствования Александра I — от подписания Венского трактата 1815 года (вот он — зенит Российской империи, после которого должно начаться скольжение вниз!) до неожиданной смерти императора в Таганроге (1825). Мятеж 14 декабря 1825 года, казалось, выбил из-под автократии основание. Собственно, так оно и было, но произошло это не вдруг: империя сама в процессе политического маневрирования, превратив «служилое сословие» дворян в «праздное сословие», оказалась в «подвешенном состоянии». Декабристы сами спровоцировали так называемое «мрачное семилетие». Николай I был склонен к преобразованиям, но слишком рационален: на место хлестаковых он привел «сорок тысяч курьеров», т. е. вместо империи дворянской спешно сформировал империю бюрократическую. А русский чиновник, как верно заметил В.О. Ключевский, «работает либо из великого страха, либо из великого патриотизма»[17], но «великий патриотизм» остался во временах героических. Остается страх: средство сильное, но не долговременное, а главное — страх умертвляет творческую основу бытия, и система быстро костенеет, сохраняя форму с выхолощенным содержанием. Именно это и станет проблемой, которую империя не сможет в течение оставшегося ей века преодолеть. Поистине, «все империи побеждаются не извне, но в борьбе с собой, умертвляемые изнутри»[18].

Николай I в известной мере повторил судьбу Алексея Михайловича — повторил в том, что, всё понимая и даже зная, что нужно делать, отвлекаемый сторонними причинами, никак не смог этим самым важным

---

[16] Среди заговорщиков — будущие участники и герои Отечественной войны 1812 года: Л. Беннигсен, Ф. Уваров, П. Голенищев-Кутузов, Н. Депрерадович, П. Тучков и другие.

[17] *Ключевский В.О.* Неопубликованные произведения. Письма. М., 1979. С. 282.

[18] *Тойнби А. Дж.* Цивилизация, М., 1997. С. 347.

заняться. Сначала было восстание в Царстве Польском (1830), затем полоса революций в Западной Европе. Ведь Россия — лидер «Священного союза», предназначенного для борьбы с угрозами для легитимных режимов, установленных Венским трактатом 1815 года. Не вмешиваться Россия не могла. Вмешиваясь, заработала недобрую и устойчивую славу «жандарма Европы», т. е. «имидж России» с времени победы над Наполеоном резко упал в глазах европейских обывателей, которые теперь готовы были верить в любые мерзости, творимые русскими[19]. При внешней монументальности Николай I слишком лихорадочно реагировал на внешние раздражители, так и не найдя за тридцать лет царствования времени для главного — реформирования страны. Внутри страны всё «подмораживалось», т. е. откладывалось до подходящего момента, хотя сам этот «подходящий момент» был уже в прошлом — остались «моменты» только с крайне болезненным решением, и чем далее, тем болезненнее. Обратим внимание, что империя утратила инициативу и во внешней, и во внутренней сфере. Было бы ошибочным полагать, будто из этого состояния Россия вышла после Крымской войны. Война, как и последующая политика Александра II с его лихорадочными реформами, свидетельствуют о неспособности системы реагировать адекватно, концентрировать силы в главном направлении. Более того, империя утратила способность определять главное направление и способность хотя бы оперативно реагировать на опасность. Не столь система была плоха, сколь качественно изменились люди. В свое время О. фон Бисмарк точно заметил: «Между идеальной системой с плохими исполнителями и плохой системой с хорошими исполнителями предпочтение

[19] В 1861 английские газеты, провоцируя в связи с восстанием в Польше Луи-Наполеона III на заявления в защиту угнетенных поляков, старались развалить опасный для Великобритании русско-французский союз: публиковали репортажи «очевидцев» о каннибализме русских казаков и чудовищных зверствах, творимых русскими «головорезами» над мирным польским населением, то же, что английские журналисты описывали при подавлении восстания сипаев в Индии. В отношении России ложь была вопиющая, но общество верило. Французский император сделал желаемое Лондоном заявление, союз Франции и России распался. Результатом стало сближение России с Пруссией. Как следствие — объединение Германии, катастрофа французов при Седане и гибель II империи. Англичане знали, что делали: по мысли Петра I только союз России и Франции может обеспечить мир в Европе, а значит, стабильность и долговечность империй, например, Российской.

следует отдать последней, поскольку, в конечном счете, качество людей обладает решающим значением»[20].

Крымская война — эта «черная метка» для России и правящей династии — лучшее подтверждение слов германского канцлера: русская армия, сокрушившая за 40 лет до того великую армию Наполеона, прогнав его от Москвы до Парижа, оказалась беспомощна перед скромными силами во главе с полумертвыми дилетантами Рагланом и Сент-Арно[21]. Героическая эпоха вспыхнула последним созидательным светом в эпоху романтизма и «Золотого века» русской культуры — не столько констатируя настоящее, сколько вспоминая прошлое и фантазируя о прекрасном будущем. Уже М.Ю. Лермонтов не скрыл горького разочарования в современнике и скептицизма относительно грядущего поколения, будущее которого «и пусто, и темно». Н.В. Гоголь, вслед за А.С. Пушкиным ужасаясь «маленькому человеку» (а пришел именно их век!), живописал «свиные рыла» «мертвых душ», коими заполнялась Россия. Разночинцам в России сочувствовали и даже уважали их, видя в них не иначе как «светлых личностей», хотя в сущности они являлись деклассированными люмпенами, не созидателями, а разрушителями по характеру и способностям. Поразительно, как всё, инициируемое Александром I, будь то создание образовательной системы во главе с новыми университетами или Венский трактат с лидерством России в «Священном союзе», оборачивалось для России несчастьем. Ведь разночинство и выкристаллизовавшаяся в нем русская интеллигенция были порождением единственной удавшейся в Александровскую эпоху образовательной реформы. Именно те самые «светлые личности», которым сочувствовала, которых поощряла толпа обывателей, породили

---

[20] *Бисмарк О.* Мысли и воспоминания. В 3 т. Т. 2. М., 1940. С. 127.

[21] Дж.-Г.-С. Фицрой, барон Раглан (1788–1855) — фельдмаршал (1855). Выпускник Вестминстерской школы, участник (с 1804 года) войны с Наполеоном, в течение 25 лет адъютант и секретарь герцога А. Веллингтона. Занимался штабной и организационной работой, дипломатией. Главнокомандующий британской армией под Севастополем (1854–1855), умер там от холеры. А.-Ж.-А. Леруа де Сент-Арно (1796–1854) — телохранитель Людовика XVIII, актер, путешественник, участник борьбы греков за независимость. С 1827 года зуав в колониальных войсках, затем служил в полиции. Участвовал в воцарении Наполеона III, военный министр с 1851 года, маршал Франции с 1852 года. Командовал французской армией под Севастополем, умер на пути из Крыма в Стамбул.

народничество и политический террор: Россию прошлого и настоящего они ненавидели, национальной чертой в них был лишь русский максимализм и совершенная неспособность к компромиссу[22]. Беспомощность обывателя перед «светлой личностью» — быть может, излишне мягко, деликатно, но точно — отобразил И.С. Тургенев. Правда, увидеть подлинное пугающее безобразие «светлых личностей» и их истинные намерения ему было не дано — это сделал его оппонент Ф.М. Достоевский в «Бесах»[23]. Сам прошедший через «тайные общества» и каторгу, он показал трансформацию нового человека от Фомы Опискина к Петру Верховенскому, т. е. от тиранствующего в празднословии либерала до фанатика террора, который и станет в конечном счете могильщиком империи, и определил «болезнь» общества, благодаря которой возможна подобная метаморфоза, — «смердяковщина». Но, как сам Ф.М. Достоевский заметил, «не было бы Егоров Ильичей, не было бы и Фома Фомичей»[24]. Словоблудное тиранство Фомы Опискина возможно только благодаря благодушию и недалекости милого помещика Егора

---

[22] М. Бакунин писал в «Государственности и анархии»: «Мы ненавидим эту поганую российскую империю… Русские социалистические революционеры стремятся прежде всего к совершенному разрушению нашего государства». Признавая, что Россия в XIX веке в отличие от европейских государств ни разу не была инициатором войны, М. Бакунин без всякой логики продолжает: «Русская империя… не может хотеть другого влияния на Европу, кроме самого зловредного» (см.: *Бакунин М.* Философия. Социология. Политика, М., 1989. С. 16). А ведь дворянин, служил в армии, но отравился немецкой философией в кружке Станкевича и стал видной «светлой личностью», разрушительная дикость взглядов которой вполне доказана историей XX века.

[23] «Бесы» написаны под впечатлением реального события: убийства студента И. Иванова в Киеве революционно-террористической группой Г. Нечаева, которым впоследствии восхищался В. Ленин. Нечаев написал «Катехизис революционера», показывающий, что именно «нечаевщина», т. е. «бесы», и пришла к власти после 1917 года.

[24] Фоме Опискину («Село Степанчиково и его обитатели») Ф.М. Достоевский вложил в уста слова из сочинений Н. Добролюбова и В. Белинского, к которым никакого привычного литературоведческого пиетета не испытывал. «Русский либерализм, — писал Ф.М. Достоевский,— не есть нападение на существующий порядок вещей, а есть нападение на самую сущность вещей, на самую Россию… Каждый несчастный случай и неудачный русский факт возбуждает в нем смех и чуть ли не восторг. Они ненавидят народные обычаи, русскую историю… Они ненавидят всё русское, ненавидят Россию…» Это, собственно, и есть «смердяковщина», в основе которой — ненависть к «отеческим гробам».

Ростанева. Этим «милым помещиком» и оказалось русское государство при Александре II. А «либеральная империя» — это инверсия. Власть металась между стремлением к либеральным реформам и сохранением порядка в состоянии не просто «умственного шатания», а стремительного наступления секуляризма в мировоззрении, приобретающего самые жесткие, непримиримо-вульгарные формы, т. е. власть пыталась, впадая из одной крайности в другую, сделать невозможное, и — демонстрировала свою слабость. Кризис как раз и проявляется в том, что власть, ощущая необходимость изменений в системе, которая по какой-то причине перестала адекватно реагировать на исторические вызовы, в своих метаниях обнаруживает непоследовательность, ничем не желает поступиться из прошлых преференций (политика «охранения»), но в силу своей ответственности не желает, да и не может, отказаться от изменений (политика «обновления»). Причина такого дуализма — в нежелании (или неспособности?) взглянуть правде своего времени «в глаза»: движение цивилизации по пути углубления секуляризма обнаружило принципиальную невозможность сочетания реальной политики и духовного авторитета. Но именно этот синтез воплощался в самодержавии. Подлинные реформы — в отказе от принципа самодержавия и, как следствие, от всех смысловых ценностей империи. Отказ же от разрушения самодержавного синтеза — кризис доверия к обеим ипостасям власти.

Реформы не ставились власти в актив. Зато в пассив ставилась незавершенность реформ. Хотя что значит «завершенность реформ» и на каком этапе общество негативного мировоззрения оказалось бы довольно? Не иначе как на этапе самоупразднения монархии. «За последние сорок лет правительство много брало у народа и дало ему очень мало, — писал министр просвещения при Александре II А.В. Головнин. — Это неправильно. А так как каждая несправедливость всегда наказывается, то я уверен(!), что наказание это не заставит себя ждать…» — т. е. власть еще и извинялась, и оправдывала проявляемый в ее адрес экстремизм именно тогда, когда в стране нарастал террор, когда император (тот самый, что «дал свободу крестьянам», ввел суд присяжных и освободил от турецкого ига православные народы на Балканах — всё то, о чем мечтали прогрессисты!), словно заяц на облаве, петляя убегал от выстрелов очередной «светлой личности» не где-нибудь, а на Дворцовой площади! Когда всё же император будет убит, и опять-таки в центре столицы, между своими резиденциями, русское общество (и прежде

всего русская интеллигенция, столь укорененная в гуманизме!) не найдет даже малых слов сочувствия царю-реформатору. Общество, правда, испугалось за себя, но так и не собралось для здоровой консолидации. На арену вступал человек эпохи модерна, «чеховский человек», тоскующий и безвольный, не способный к поступку и при всех своих критических эскападах глубоко равнодушный и конформистский.

7. Собственно, утверждение «чеховского человека» и мировоззрения «Серебряного века» означает агонию империи. Россия перестала быть таковой в ее, так сказать, «римском понимании», т. е. в военном: армия комплектовалась на основании всеобщей повинности и перестала быть профессиональным субэтносом, офицерский корпус перестал быть монолитной «кастой избранных», ибо формирование его было пестро, а люди были развращены эпохой; офицеры в армии тоже были «чеховскими персонажами». Россия перестала быть империей и в ее «византийском понимании», т. е. — духовном, поскольку торжествующий материализм и секуляризм разрушил православные основы русского единства. Кроме того, буквально накануне Первой мировой войны российский Главный штаб констатировал нецелесообразность дальнейшего расширения территории, поскольку «объемы империи оптимальны». С одной стороны, как не радоваться тому факту, что Россия отказывается от каких-либо военных экспансий и переходит к мирной жизни. Но с другой стороны — это отказ от доктрины «Третьего Рима», от статуса империи. Напомним: Россия есть империя не в силу значительности занимаемой ею территории, а в силу той мессианской универсальной идеи, которая лежит в основе русской государственности — идеи Православного царства. Империя обречена на расширение, поскольку ее заботой является весь мир: весь мир есть Божье творение и весь мир нуждается в Свете Истины, который и несет ко всем народам, хотят они того или нет, Православная империя (Рим не спрашивал, хотят ли варварские племена вхождения в Pax Romana, но исходя из преимуществ своей цивилизации, т. е. из благих намерений, романизировал варваров)[25].

[25] Так же, как Рим, Византия, Россия (и ее оборотень — СССР), как Арабский халифат, теперь поступает США — американцы искренне убеждены в своих цивилизационных истинах. Эгоцентризм и гордыня свойственны всем империям, но Россия в их ряду занимает особенное место: окраинные народы жили не хуже, а порой и лучше русских (в Польше и в Прибалтике не было крепостного права). Причина в православии: титульная (Богом избранная) нация исполняется жертвенного служения.

Тогда что же за образование — Россия? Если она не империя, то тогда в чем ее идея и идеология, каково ее место в цивилизации и почему она имеет претендующего на сакральное происхождение власти монарха? Общество устало от политического напряжения и метаний XIX века, устало от активного фрондирования и вообще устало от какой-либо активности. Общество окунулось в мир иллюзий, необременительных намеков и символов, в мир искусственных превращений и легкого оккультизма, в мир художественных фантомов, свободных от каких-либо серьезных идей и обязательств. Общество ушло в эстетику, презрительно отвернувшись от политики. И стало легкой добычей для фанатичных наследников Петра Верховенского.

Но была и третья часть общества, привычно именуемая «деловыми людьми», и те, кто после манифеста 14 октября разделился на конституционных демократов и октябристов, на сторонников действий радикальных и умеренных, на центристов и националистов. К сожалению, растление затронуло их в не меньшей степени, чем все прочие слои общества: самопозиционирование было для них важнее общего дела (т. е. России), болезненный максимализм убивал всякую разумную инициативу и любую попытку к компромиссу. Монархия, декларировав манифестом пусть скромный, но конституционализм, не без оснований опасалась передать часть власти той группе воинствующих дилетантов, что упивалась своей значительностью, демонстративным поведением своим способствуя дальнейшему разрушению политических и нравственных основ в стране. Позиция оправданная, но только в случае, если монархия смогла выдвинуть самостоятельные, привлекательные своей масштабностью, социальной значимостью и способностью консолидировать разрозненные группы идеи. Однако, к сожалению, генератором идей монархия даже не попыталась стать. Как не смогла она стать и координатором между партиями и общественными движениями: для роли арбитра не имелось ни воли, ни харизмы. Замкнувшийся в частной жизни и панически боящийся конфликтов и неудобных объяснений последний из династии Романовых с самого начала — с Ходынки! — нес в себе какую-то обреченность. С роковым постоянством он умудрился совершить все возможные ошибки. Николай II был, наверное, очень хорошим человеком, но — «частным», по существу тоже «чеховским человеком», т. е. ощущавшим трагизм времени, надвигающуюся катастрофу и искавшим если не спасения, то хотя бы забвения в «серебряных иллюзиях своего века». Он был бы, несомненно, очень хорошим

конституционным монархом, но упорно отстаивал принципы самодержавной власти, замкнув на себе всю полноту ответственности за скатывание страны в пропасть. Действия его нелогичны, если, конечно, не понимать под логикой инерцию.

Однако о какой «пропасти» можно говорить в стране, которая имеет одни из лучших темпов промышленного развития в мире, где весьма прогрессивное рабочее законодательство, где неуклонно растет уровень жизни и где одна из самых прочных и высококотируемых валют? Будущий президент США сенатор В. Вильсон, посетивший Россию незадолго до Первой мировой войны, в своем отчете не без озабоченности констатировал: «При сохранении современной динамики развития Россия в ближайшие 20 или менее лет станет безусловным лидером мира»[26]. (Те самые 20 лет, о которых говорил П.А. Столыпин — последний, кто пытался избежать катастрофы и кто был предан всеми, в том числе и императором!) Нет, Россия не была ни «пряничным домиком», ни «рождественской открыткой», как ее будут изображать после краха Советского Союза. Но правда также в том, что Россия и в самом деле была страной, стабильно идущей по пути экономического и социального прогресса. И большую часть своей истории Советский Союз будет сравнивать свои достижения с 1913 годом. Впрочем, и во втором десятилетии XXI века для современной России многие позиции завершающего десятилетия империи Романовых оказываются недостижимы. Итак, где та зияющая «пропасть», в которую обрушится Россия? С экономикой, с жилищем, с деньгами — с этим всё обстояло благополучно; где-то не хуже, а где-то и лучше, чем во многих «ведущих капиталистических» странах. Проблема была в идеях и людях, точнее — в отсутствии осмысляющей, объединяющей и возвышающей идеи, без которой ни одно государство, тем более империя и тем более Российская, жить не может. «Третий Рим» растаял в обжигающих лучах секуляризма. Иной равноценной идеи так и не нашлось. Империя без идеи (с омертвевшей идеей) подобна «мертвому городу», что оставлен жителями: стихии разрушают его, и сам он становится легкой добычей для всякого желающего. Эстетика театрализованной жизни и беседы об абстракциях «общечеловеческих ценностей» при отсутствии единящего начала разбивали общество на автономные и стремящиеся к герметизации культурные анклавы, которые в свою очередь разбивались торжеством индивидуализма. Общество впа-

[26] *Гершов З.* Вудро Вильсон. М., 1983. С. 223.

дало в состояние химеры — пока вялой, безвольной. Но это — до первой крови. Первая мировая война окажется роковой для империи не по причине слабой к ней подготовки или чрезмерных тяжестей, напротив — война консолидировала общество, укрепила дух и государственнический инстинкт. Но так бывает в героическую эпоху. Война безжалостно обнажает и многократно увеличивает качества нации. А какие качества нации в состоянии химеры? И. Ильин очень точен в формуле этой химеры: «В основе революции лежит расхождение классов по противоположным тупикам классовых интересов и невосхождение к созерцанию и волению Целого»[27]. И как итог: «Революция состоялась в России потому, что она была подготовлена в душах людей. С одной стороны, росло сочувствие ей; с другой — падала сопротивляемость». И всё это при «социальной безыдейности и бездеятельности русского императорского правительства»[28]. Империя обрушилась с невероятной легкостью. Обрушилась под натиском тех, кто смог предложить новую объединяющую идею. Идею по-своему мессианскую, страстную, современную, глобальную по масштабу. Идею, как казалось, достойную России, но которая оказалась перевертышем «Третьего Рима»; как и замешанное на революции и гражданской войне государство, Советский Союз оказался перевертышем, оборотнем Российской империи.

---

[27] *Ильин И.* Кризис безбожия. М., 2005. С. 153.

[28] Там же. С. 157.

НИГИЛИЗМ КАК ОСНОВА ГЕРМАНСКОЙ СТРАТЕГИИ: ВОЕННАЯ МЫСЛЬ ПЕРЕД ПЕРВОЙ МИРОВОЙ ВОЙНОЙ

Когда европейская цивилизация покидала XIX век и готовилась переступить порог следующего столетия, то делала это без сожаления, исполнившись самых возвышенных ожиданий. Уходящий в прошлое век виделся — и не без оснований — эпохой войн и общественных потрясений. Грядущий же век казался некой антитезой — в этом веке ожидалось осуществление идеалов. В письмах, отправленных накануне новогодних праздников 1900 года, обращает на себя внимание то единодушие, с которым великие писатели и художники, философы и историки, да и, вероятно, простые обыватели, чья переписка не становится объектом публичности, радуются встрече нового столетия. Человечество устало от динамичного и драматичного XIX столетия и заранее, как бы авансом, идеализировало XX век. Идеализировало — вопреки всё более заметным и пугающим предпосылкам, которых было в избытке в последнее десятилетие века: революций, колониализма, национальных пробуждений, европейских войн и международных конгрессов. Как бы ужаснулись все, если бы им дана была возможность приоткрыть на мгновение занавес, непроницаемо скрывающий будущее! Но трагедии XX века готовились именно в веке предшествующем.

Бисмарк покидал Берлин 29 марта 1889 года, накануне своего 75-летия. Несколько позднее он напишет: «На вокзале мне, по распоряжению императора, были оказаны высшие воинские почести, которые я с полным правом мог назвать погребальными».

Церемония прощания, проходившая под моросящим холодным дождем, была и в самом деле торжественно-значительной. На платформе Остбанхоффа стояла рота почетного караула, здесь собрался почти весь дипломатический корпус и высшие чины правительства и армии. Бисмарк покидал Берлин и большую политику, чтобы завершить свой жизненный путь в имении Фридрихсру. Поезд, дернувшись несколько раз, наконец под звуки военного марша отошел от платформы и начал медленно набирать скорость. Долгая, шумная, победоносная для Германии и опасная для Европы эпоха Бисмарка закончилась. Но отчего-то никто — ни в Петербурге, ни в Лондоне, ни в Париже, ни в Вене, ни в иных европейских столицах — не испытывал по этому поводу радости и облегчения. Будущее оказывалось непредсказуемо и опасно.

Бисмарк был, конечно, отнюдь не «голубь» в политике: подлинный создатель Второго рейха обладал в необходимой мере и решительностью, и жестокостью, и коварством, и цинизмом. Война для него была привычным инструментом в политике, которым он пользовался хоть и не часто, но с большим искусством и пользой. Однако Бисмарку было свойственно — как мало кому из его современников — чувство меры. Он отнюдь не считал, что добился для Германии желаемого положения, но дальнейшее ее укрепление видел в пространстве сложных политических игр, на которые был большим мастером. Известно, что он не исключал в будущем — впрочем, достаточно отдаленном — новой войны. Не исключал, но и опасался, понимая, что это будет война принципиально иная, нежели все те, что прежде велись немцами. Поэтому он стремился выстроить систему союзов, которые бы одновременно и обеспечивали Германии политические преференции, и сохраняли мир в Европе.

«Железный канцлер» оказывался к концу своей жизни залогом европейской стабильности. Но подросло и рвалось к власти новое поколение, которое не хотело ждать, которое было уверено в возможности ускорить ход истории. Столкновение Бисмарка и кайзера Вильгельма II драматично именно фактом неприятия представителей двух эпох. Бисмарк, при всех парадоксах своей политической натуры, будучи традиционалистом, мыслил исторически и ответственно. В его политике было много внешне эффектного и рискованного, но — только внешне; на самом же деле действия «железного канцлера» базировались как на интуиции, так и на тщательном анализе, так что любая его многоходовая политическая интрига всегда была именно «искусством возможного». В этом «искусстве» война была одним из средств политики. Но средством именно «экстралегальным», т. е. чрезвычайным, рискованным, применяемым лишь в крайних обстоятельствах и только после холодного и всестороннего анализа ситуации. Причем из всех политических средств война не только самое рискованное, но и разорительное. Войны, которые инициировал ради объединения Германии Бисмарк, всегда были стремительными и короткими во времени, как удар шпаги. Если же Бисмарк не мог быть уверен именно в таком характере войны, он предпочитал лишь шантажировать возможной агрессией своих политических противников. Вильгельм II был типичным европейцем нового типа, самоуверенным и авантюрным, предпочитающим исходить не из возможностей, а из собственных желаний, не терпящих адаптации

собственных фантомов к реалиям жизни. Вскоре Бисмарк будет вспоминать, что «император лишь с трудом подавлял свое желание отделаться от унаследованного ментора, пока, наконец, оно не прорвалось наружу», а потому и «расставание… было проведено во внезапной, обидной и… оскорбительной форме». Уход Бисмарка вывел на первый план не суровых реалистов, а самоуверенное поколение новых немцев, относящихся к новоевропейскому типу радикалов-максималистов, что считали себя вправе уничтожить полмира ради торжества своих идей, — и на совести которых окажутся две мировые войны.

После отставки Бисмарка в Германии одержали верх наиболее радикальные представители рейхсвера. Общему настроению поддался даже давний соратник Бисмарка, фельдмаршал Мольтке. В его книге, известной как «Военные поучения», неоднократно издававшейся в последнее десятилетие XIX века едва ли не во всех странах Европы, можно встретить такой основополагающий тезис: «Существующая политическая обстановка такова, что вынуждает предвидеть неизбежность большой войны, т. е. войны с участием всех ведущих держав, в самое ближайшее время».

Готовя Германию к войне, ее политические и военные лидеры исходили из принципа, согласно которому «победитель всегда прав, и горе побежденным», и менее всего думали о каких-либо международных правах, о нейтралитете тех или иных государств, тем более — о каких-либо этических нормах. Можно сказать, что во Втором рейхе окончательно восторжествовала протестантская идеология и германский «протестантский север» установил полное доминирование над германским же «католическим югом» — чем, собственно, и завершилось противостояние мировоззрений, стоившее Европе многих миллионов жертв и искалеченных судеб. Религиозные войны в Центральной Европе, бушевавшие в XVI–XVII веках и являвшиеся прямым результатом Возрождения, в свою очередь привели мир к Французской революции 1789 года и отказу от теологического мышления, т. е. к отказу человечества от Бога и утверждению самодостаточности человека как такового. Протестантизм оказался той исключительно удобной формой религии, когда вера оказывалась не более чем составляющей идеологии политической целесообразности. Католические обряды в Баварии или Саксонии сохранились, но ведь речь не об этой внешней стороне веры, а о разрушении теологизма мировоззрения и, соответственно, трансформации поведенческих стереотипов. В Германии торжествует жесткий

рационализм: нет ничего, что неподвластно волевому, тренированному и ориентированному на систематизацию и целесообразность человеческому разуму. Мы видим это не только в цинизме Бисмарка, Мольтке или Шлиффена, но, скажем, и в выкладках неокантианцев Кассирера, Наторпа, Когена и иных представителей так называемой Марбургской философской школы, которые уделяли основное внимание в своих рассуждениях обоснованию логики сугубо научного знания, сведению всех проблем — в том числе и проблем существования так называемого «внешнего мира», рассматриваемого исключительно как объект научного познания, — к универсальной структуре самого познания. Мы видим это и у лидеров Баденской философской школы, таких как Риккерт или Виндельбанд, противопоставлявших естественнонаучное и историческое познание, стремившихся своим анализом расщепить до прасоставляющих элементов и таким образом демифологизировать религиозные, этические и эстетические ценности. Мы видим это и у протестовавших против мертвящего анализа позитивистов и неокантианцев так называемых «интуитивистов», склонных рассматривать жизнь в контексте исключительно биолого-натуралистическом (как Ницше) или механико-космическом (как Бергсон). Мы видим это и в Немецкой объективистской исторической школе, лидер которой фон Ранке категорически возражал против какого-либо осмысления истории в принципе, считая, что главное для научной истории — распределение фактов в прокрустовом ложе однажды (раз и навсегда!) созданной системы в рамках сугубо материалистической дарвиновской философии «выживания видов», где этичен лишь выживший и где он как победитель прописывает «новые правила игры». (Утверждая подвижность этических категорий, фон Ранке отвергает Декалог, разрушая основы традиционного мироустройства и постулируя принципиальную безнравственность выстроенной Новой цивилизации.) Мы видим это и в учении Маркса, сводящего всю драматургию истории к вульгарной биомеханике социальной массы. И это же мы видим в политике Бисмарка, в теориях глобальной войны Мольтке и Шлиффена, Бернгарди и дю Вернуа. Все они едины в том, что метафизика бытия для них низводится до биологического волевого импульса, до преимущественного права сильнейшего, подвигаемого к действию эгоистической целесообразностью. И это, конечно, мировоззрение нигилистическое.

«Нигилизм невыносим. Он ищет выхода в демонологии и обожествлении человека», — писал К. Ясперс. «Обожествленный человек» —

это человек картезианский, который есть «мерило всех вещей» и «источник всякого творения»; следовательно, это и человек классицистический, чья совершенная мысль преобразует несовершенную природу. «Умение концентрировать усилия нашего интеллекта в направлении, которое заранее определено нами как стратегическое в данной проблеме, является тем, что невежественный обыватель определяет фантомным словом «талант», мистифицируя людей сотен поколений. Концентрация наших усилий, если мы будем настойчивы и последовательны, непременно даст успех, и тогда обыватель будет кричать о «вдохновении». Точный анализ и способность к концентрации воли — вот это, и только это, и есть вдохновение!» Как поразительно согласуется это с соображениями фельдмаршала Шлиффена: «Вдохновение есть не более чем опыт, помноженный на способность тренированного разума к его анализу… Талант военачальника заключен в способности к быстрой систематизации и итоговой оценке в конкретных обстоятельствах, в нахождении наиболее рациональных возможностей реализовать стоящую перед ним задачу…» Риккерт к началу Первой мировой войны перевалил пятидесятилетний рубеж и как интеллектуал презирал и политику, и войну. Труды Шлиффена он вряд ли читал, опять же — из презрения. Но и Шлиффен, находившийся на вершине военно-политической иерархии и бывший в преклонном возрасте, вряд ли мог заинтересоваться философами молодой «Баденской школы». Сходство же в мыслях отнюдь не случайное: Риккерт и Шлиффен, как, впрочем, и все «кантианцы», «гегельянцы», «объективисты», «позитивисты», «интуитивисты» и представители иных философских направлений новоевропейского мировоззрения — все они имеют один источник происхождения, содержащийся в протестантизме, стремящемся к универсализации и рационализации всех сфер бытия и даже Божественного Откровения, доходя, таким образом, до выявления своего общего доминирующего подсознания, т. е. атеизма.

Отказ от Таинства автономизирует человека как субъекта, отчуждает его от Божественной мысли и, соответственно, от Декалога; отвергает, объявляя несуществующим, всё, что может быть обозначено как мистическое, т. е. конкретно нецелесообразное и обременительное. Оставив от бытия чистую физику, протестантский новоевропейский человек лишил мир глубины, упростив бытие до плоскости вульгарной логики и материальной полезности. Изъяв из огромной и многосложной, тысячелетиями возводимой Цивилизации веру, человечество изъяло отнюдь не

предрассудок, а фундамент и скрепы мировой полифонии. «Вера есть то объемлющее, что руководит нами даже тогда, когда рассудок… опирается на свои собственные законы, — писал К. Ясперс. — Вера не тождественна определенному содержанию или догмату… вера есть то, что наполняет сокровенные глубины человека, что движет им, в чем человек выходит, возвышается над самим собой, соединяясь с истоком бытия». Но без веры человек жить не в состоянии. Аристотель прав в утверждении, что по своей природе человек может быть «либо большим, либо меньшим явлением, чем животное, но животным он быть не может». Только животное, руководствуясь инстинктами, обходится без веры, всякое же движение вверх или вниз от гомеостаза порождает «вечные неразрешимые вопросы», точнее, разрешаемые внерационально и, значит, относящиеся к категории исповедания веры. Следовательно, нигилизм — также есть вера, но по характеру своему не теологическая, а демонологическая. Разрушительная? В той же мере, что и созидательная, если под «созиданием» иметь в виду содержание формальное. «Весь мир насилья мы разрушим до основанья, а затем мы наш, мы новый мир построим, кто был ничем, тот станет всем!» — это и есть открытая декларация нигилизма, где под «насильем» понимается традиция, а в завершающей части — кардинальная замена смыслов. Когда К. Ясперс говорит, что «нигилизм есть погружение в бездны неверия», то под «неверием» следует понимать именно отказ от теологического мировоззрения. Нигилизм верит (именно так — верит!) в разверзшиеся «бездны» и вырвавшихся оттуда «демонов», которые в контексте времени обретут различные исторические формы, т. е. обретут свойства религий. Ницшеанский «сверхчеловек», свободный от «исторических предрассудков и традиций», — результат (но отнюдь не окончательный) ренессансного человека-творца, отшлифованного картезианством, — благодаря перевернутым смыслам обрел, наконец, мир как чистый лист для своего окончательного богоборческого самоутверждения. И неизбежно обрушилось то, без чего Цивилизация как осмысленно-созидательное развитие человечества в историческом времени немыслимо, что внешне отличает человека разумного от животного, — этика; из безусловной она превратилась в понятие условное и, соответственное, подвижное.

Вот тут-то и открылись невиданные перспективы для «сверхчеловека», природное стремление которого занять место «во главе стаи» более ничем не сдерживалось, поскольку человечество низводилось до биологического вида, и странно было бы ожидать, что в нем тогда

действовали бы законы «мистические», не поддающиеся естественно-научной рационализации. В социуме догматизированных «дарвиновских джунглей» выживает сильнейший, что выражается и в способности встать над нравственными предрассудками прошедшего времени. Правда, распад еще не автономизировал индивида до совершенно «свободного плавания», он еще увязывает его со «стаей»; т. е. перестав быть христианином (пусть и в разных конфессиях), проявленный трагическим взором Ницше тип не стал ни «европейцем», ни, тем более, «общечеловеком» (всё это впереди, отложено на столетие). Предпосылкой начала мировой бойни и крушения старого миропорядка стал воинствующий национализм: пангерманизм, пантюркизм, панисламизм, панславизм… — всё это попытки самоутверждения какой-либо одной «стаи», попытки обрести преимущественное положение в мире, подмять под себя этот внешний для себя мир, обосновывая свои амбиции этноисторической исключительностью. Конечно, причина милитаризации лежит и в сфере экономической — в том числе в развитии капитализма, вызвавшем острую потребность в новых ресурсах и рынках сбыта, а также в сфере социальной. И без утверждения нигилизма ведущие страны в той или иной форме вступили бы в конфликт, поскольку «война есть только экстралегальная форма политики».

Но характер войны определяется всё же мерой общественного сознания, общепринятыми этическими императивами, действенностью систем цивилизационных табу или ее отсутствием. Подчеркнем, что именно «вера есть то, что наполняет сокровенные глубины человека, что движет им, в чем человек выходит, возвышается над самим собой». Нигилизм как мировоззрение и более как вера наполняет привычные формулы негативным содержанием, поскольку нигилизм является философией разрушения и эгоцентризма. Прошлое отменяется: оно не просто критикуется, а дезавуируется, глобально уничтожается и, следовательно, нигилизм воинствующе антиисторичен. «Мы не станем дожидаться милостей от природы. Взять их — вот наша задача!» — классический пример философии нигилистического насилия. В данном случае — в отношении природы, по отношению к которой употребляется терминология нетерпеливого в удовлетворении своей похоти ландскнехта-завоевателя. Мы видим здесь мышление осознанно антиисторическое и как следствие — противоестественное и агрессивное, требующее немедленного, решительного и авантюрного действия с жестоковыйной готовностью заплатить любую цену ради самоутверждения в победе.

Мы видим также полную невосприимчивость к боли, к иному мнению, к страданиям, т. е. видим душевную опустошенность, выраженную в предельно уплощенной философии. Мы видим не только неспособность, но и нежелание представить последствия, прозреть хотя бы в общих чертах историческую перспективу, которая подменяется желанным фантомом.

В сущности, всё это именуется «большевизмом», в основе которого лежит основа основ нигилизма — грех гордыни. Но «большевизм» — лишь термин, обозначающий принцип, методологию вульгарного и безумного пренебрежения естественными законами, реализации страстного разрушения, бунта против истории и культуры, т. е. бунта против бытия. Термин этот, по существу, значительно шире его привычного отнесения к соратникам В. Ленина. Заложенные в нем характеристики и свойства мы видим и у вполне респектабельных политиков и военачальников, интеллектуалов и общественных деятелей, которые теоретически и практически готовили Мировую войну, планировали ее и спешили с ее началом, боясь отнюдь не предстоящих жертв, а только того, что из-за промедления могут быть упущены какие-то эфемерные выгоды от неизбежной и даже запланированной гибели миллионов людей и государств. Они тоже стремились разрушить «весь мир насилья». Ведь для них вся сложившаяся к началу XX века цивилизация являлась именно воплощением «насилия» и, конечно, несправедливости в отношении Германии. «Мир насилия» — это мир, в котором торжествуют (с германской позиции несправедливо!) старые «великие державы», узурпировавшие все ресурсы человечества, подмявшие под себя все континенты и благоденствующие за счет их эксплуатации. Персоналии насилия — Великобритания, Франция и Россия, которые добровольно не уступят Германии «место под солнцем». Значит, есть только один способ — война. «Если мы, — писал крупный военный теоретик генерал Бернгарди, — желаем приобрести то положение, которое соответствует мощи нашего народа, то обязаны отказаться от всяких мирных утопий, рассчитывать только на силу нашего оружия и смело смотреть опасности в глаза».

Российская империя — не случайный враг Германии, и не по некой «роковой ошибке» она оказалась в 1914 году в составе Антанты, а не Четверного союза. Если Бисмарк, не питая симпатий к России, всё же предпочитал видеть ее в числе союзников, для чего был задуман и при политической власти «железного канцлера» неоднократно

реанимирован Союз трех императоров, то оставшиеся без его попечения лидеры германского нигилистического национализма почти сразу стали рассматривать Россию в качестве своего стратегического противника. В своем «Меморандуме о войне с Францией» 1905 года Шлиффен рассматривал Россию как неизбежного противника. Впрочем, Шлиффену была хорошо известна русско-французская военная конвенция 1892 года, подписанная начальниками Генеральных штабов Обручевым и Буадефром. В первом пункте уже говорилось: «Если Франция подвергнется со стороны Германии или Италии, поддержанной Германией, нападению, то Россия употребит свои войска, какими только она может располагать на данный момент, для нападения на Германию; если же Россия подвергнется нападению со стороны Германии или Австро-Венгрии, поддержанной Германией, то аналогично Франция употребит все войска, какими будет располагать, для нападения на Германию». В Петербурге не могли себе простить того, что из-за рухнувшего союза Александра II и Луи-Наполеона III по причине очередного восстания в Польше (Франция всегда крайне болезненно реагировала на обострения «Польского вопроса») и перед угрозой политической блокады, крайне нежелательной после Крымской войны, Пруссии были даны преференции, благодаря которым и произошло за пять лет объединение Германии. Наличие субъективного желания большого числа русских политиков и некоторой части политиков германских следовать традиции русско-германского сотрудничества разбивались о стратегию политического развития — нарастающий пангерманизм связывал всё активнее будущее Германии с Австро-Венгрией, а это заводило их вместе с Россией в «Балканский тупик». Балканы были той ареной, где сошлись в непримиримых амбициях интересы Вены и Петербурга. Берлин же, оказавшись перед выбором, предпочел — что логично в русле пангерманизма — австрийцев.

Итак, Германия — едва она как объединенная территория и империя появилась на свет в 1871 году — сочла себя «обделенной», поскольку мир за предыдущие десятилетия оказался поделен между «великими державами»; Германия не просто должна требовать «места под солнцем», но продемонстрировать всем свою решительность и силу, свое право на цивилизационное лидерство, а если точнее — то должна разрушить тот мир, который в ее отношении являлся «несправедливым» и в котором никто ей не был рад. «Все должны понять, — говорил в Рейхстаге перед началом Мировой войны кайзер Вильгельм II, — что

мы, соединив в себе всю волю человечества и начав победное движение, не остановимся на полпути, не удовлетворимся оскорбляющим немцев компромиссом. Мир должен понять — наступило новое время в истории, и следующее тысячелетие будет названо германским!» Кайзер открыто декларировал неприятие Германией — правительством и народом — итогов всего предыдущего развития человечества, демонстрируя исторический нигилизм политической идеологии и стратегии Второго рейха. «Мы слишком долго терпели унижение, — продолжал кайзер, — и более не можем терять времени».

Слишком очевидно, что в Берлине и в самом деле не хотят «терять время» и стремятся к ускорению хода событий. О факторе времени, о необходимости «как можно быстрее поставить европейские страны перед новой реальностью, явив им мощь германского меча», говорил и Мольтке, и едва ли не все лидеры германской политики на рубеже XIX–XX веков. Вообще-то что значит — «терять время»? Это значит — набравшись терпения, ожидать постепенной и неизбежной трансформации в мире, постепенного выравнивания «баланса сил», потому что история существует в движении, учитывая всякий, даже малейший фактор, а тем более такой значительный, как появление в центре континентальной Европы многонаселенной единой Германии. Трансформация — при разумном, терпеливом поведении сторон, а не только немцев — прошла бы сравнительно безболезненно, без потоков крови и массовых разрушений, без повреждения нравственности и создания устойчивых исторических фобий. Она прошла бы за несколько поколений, которые в этой естественной динамике смогли бы адаптироваться к новым реалиям и воспринимали бы эти реалии как естественное и должное. Политики в мерном ритме метаморфоз успевали бы разумно реагировать на происходящее и находить промежуточные компромиссы, осознавая опасность приближения к экспрессивным «крайностям».

Собственно, именно такая политика постепенных метаморфоз и есть «естественный ход вещей». «Тот правитель мудр, — писал Сыма Цянь, — кто держит руль своего корабля по ветру и волнам, кто понимает, что не в его воле повелевать стихиями». Это, скажем, очень хорошо понимала Екатерина II. После того, как она в начале своего блестящего царствования вынуждена была отказаться от идей, изложенных в своем «Наказе», она писала барону Гримму: «Насилие возможно, но неуместно, поскольку приводит к умножению трагедий и никак не подвигает нас к желаемому… Ожидать — вот самое невыносимое испытание

в нашей жизни. Для него необходима мудрость!» В данном случае не столь важно, хороша или плоха была идея «просвещенной монархии в рамках регулярного государства», которой была привержена Екатерина II, сколь важно понимание ею опасности — и именно в категории исторической, долгосрочной! — насилия. Даже если идеи хороши, но не приемлемы народом — т. е. главным субъектом истории (народ без государства может быть, но не может быть государства без народа), силовое внедрение этих идей приведет к трагедии, к такому «историческому зигзагу», который дезавуирует предыдущие достижения. В Германии политики послебисмарковского поколения смирением не отличались. Нигилизм мировоззрения давал им уверенность в праве на глобальную авантюру. Но поразительно то, как они были уверены в своей власти над сознанием германского народа! Впрочем, в большей или меньшей уверенности в том пребывало и большинство современных им политиков.

Привычна и как бы неопровержима формула «Народ — творец истории». Справедливо это в том смысле, что Бог являет свою волю через людей, которые не являются слепыми механизмами, поскольку им промыслительно дана свобода воли в решении и действии. Воля эта может иметь как индивидуальный характер, так и коллективный. Принципиально то, что нигилистические лидеры — как правого, так и левого толка, как революционеры, так и политическая элита — были вполне откровенны и в своих публичных декларациях, своих программах предпочитали пользоваться термином «масса» или, в крайнем случае, «народная масса». В какой-то степени это происходило интуитивно — думали-то они именно категориями «массы», а не «народа». Значение это имеет огромное, поскольку эти термины отнюдь не имеют смыслового тождества. Они — антитезы. И отличие между ними отнюдь не по формальному признаку, а сущностное.

«Народ» — не просто общеупотребительный термин, который может быть чем-то подменен. Термин «народ» имеет в своем содержании два важнейших качества. Во-первых — это феномен истории, имеющий позитивное значение и позитивные (т. е. созидательные) поведенческие императивы и идейные доминанты. Во-вторых — это явление, укорененное в традиции, позиционирующее себя исходя из традиции и, следовательно, мыслящее исторически. Карл Ясперс очень точно заметил: «Народ — это нечто субстанциональное и квалитативное, в его сообществе есть некая позитивная атмосфера; человек из народа обла-

дает личными чертами характера также благодаря силе народа, которая служит ему основой». Иначе говоря, народ всегда состоит из личностей, которые при самосознании (развитии личности) черпают силы в своей исторической укорененности; они встроены — и понимают это, и гордятся этим — в историко-культурный контекст. Как явление созидательное, установочно позитивное и традиционалистическое, народ привержен эволюции и лишен нигилистического экстремизма. Народ как явление осознанно-историческое всегда помнит и ценит прошлое, всегда дорожит настоящим и всегда ответственен перед будущим; для него неприемлемо восприятие истории и мира как чего-то дискретного, фрагментарного и внеэтичного, но только как неразрывного целостного и как объективной данности. Опыт прошлого, выраженный в традициях и культуре (эпосе, этосе, мелосе), для народа сакрализован.

А вот «массе» чужда и даже враждебна какая-либо сакральность. «Масса» — явление неструктурированное и негативное; людям в состоянии «массы» чужд традиционализм. В «массе» они безответственны, утрачивают личностные свойства, легко становятся объектом внушения и пропаганды, т. е. впадают в состояние «коллективного бессознательного». Последнее же предполагает снятие с личности всякой ответственности. В «массе» люди стремятся к универсализму и упрощению во всех сферах бытия, но главное — к упрощению мировоззрения, сводимого к простейшим лозунговым формулам. В отличие от «народа», явления эволюционно-неторопливого, ответственно осознающего свой выбор в пределах «прошлого — настоящего — будущего», «масса» склонна к возбуждениям и увлечениям, легко манипулируема и легко опьяняется сознанием коллективной силы. Такая модель существования свидетельствует о глобальном структурном кризисе человечества. Ясперс был уверен, что это — свидетельство цивилизационного распада. Тойнби утверждал, что это — форма отклонения от «смыслового стержня», когда человечество уходит в какие-то крайности, т. е. либо впадает в болезненно-гротескную религиозность, либо в противоположный ей атеизм; стремится либо к глобализации универсума в самых простейших и жестких формах, либо к религиозному хаосу. Но при любом развитии сюжетов человечество как «масса», как «коллективное бессознательное» — агрессивно, нетерпеливо и жестоко. То, с какой легкостью удавалось манипулировать десятками миллионов людей, выворачивая их наизнанку, то, с каким ожесточением и непримиримостью эти миллионы стали относиться друг к другу, с какой легкомысленностью они

бросались от одной крайности к другой, разрывали с прошлым и изменяли идеалам, — всё это свидетельствует о том, что в начале XX столетия впору говорить о каких-то чудовищных метаморфозах сознания европейцев, действительно трансформировавшихся в агрессивно-бессознательные массы, которые и стали решающим фактором происходящих событий.

Что же произошло в европейской цивилизации, если она после разрыва со Средневековьем, после Возрождения и Просвещения, после тысяч мыслителей-гуманистов, вопреки всеобщей грамотности и великим литературам, университетам и научным школам, свободной прессе и иным плодам прогресса, оказалась ничуть не лучше своих прародителей архаических эпох? Рациональных объяснений может быть много. Вычленим основные.

Первое — население, которое неудержимо увеличивалось, превосходя возможности цивилизации к удовлетворению постоянно растущих потребностей, распределенных (и между государствами, и между социальными группами) крайне неравномерно. Плотность же населения при всё большей (в том числе и благодаря прессе) «прозрачности» жизни формировала всё более обостряемую психологическую и социально-политическую ситуацию.

Второе — социальная жизнь. С одной стороны — она пребывает в постоянном движении. С другой — лишается сакральности, т. е. корпоративные правила заменяют нравственность, а законы — Декалог. Человек сам по себе всё менее ощущает себя защищенным. Только являясь частью какой-либо корпорации (партии, общества, армии, профсоюза, фирмы и т. д.) он обретает если не защищенность, то хотя бы ее иллюзию. Но за это необходимо платить послушанием. С одной стороны — человек бунтует против такой жесткой социализации, но с другой — только являясь частью «массы» (т. е. растворяясь в ней путем отказа от личностного начала) он представляет нечто, обретает силу и волю. Зигмунд Фрейд очень точно выразил данный феномен, назвав человека «социальным животным». Индивиду невыносимо само нахождение под социальным прессом, давление которого представляется чрезмерным. Он мечтает избавиться от него. Но если ему это всё же удается, он впадает в состояние паники и делает всё возможное, чтобы вновь оказаться под ним. При этом он отмечал, что именно те, кто однажды побывал «вне социального пресса», возвратившись к исходному положению, становятся самыми послушными, полностью растворяясь в «массе». Двигаясь па-

раллельно с Фрейдом, швейцарец Адлер писал: «Индивид беззащитен перед массой, его страх перед стихией массы безграничен. Но он знает, что едва он станет частью этой стихии, как только растворится в ней, страхи исчезнут. Более того — он ощутит в себе безнаказанную силу стихии». В одной из своих ранних работ (еще на исходе XIX века) Адлер замечал, что «современная цивилизация разрушает человеческую индивидуальность в ее классическом понимании», что «перспективы и тенденции развития и утверждения коллективного бессознательного ужасают». «Однажды, — писал Адлер, — прогресс доберется до основы основ — до семьи, и не остановится, пока не разрушит и ее, положив тем самым конец всем основополагающим ценностям традиционного мироустройства».

И вот это — разрушение традиционных ценностей — является третьей из приводимых нами причин. Традиционные ценности, подвергаемые натиску прогресса, — это не просто привычные институты, такие как семья, верность долгу, честь и т. д.; прежде всего речь о разрушении позитивного мышления и классической этики. Героическое существование в пустыне без надежды, без утешения и любви, суровое и беспощадное, с презрением ко всему в выжженной душе, т. е. существование сугубо нигилистическое — вот философия Ницше, разрушавшего основы традиций вполне сознательно. Идеолог новоевропейского «сверхчеловека» был предельно откровенен, сказав, что «когда нет веры, остается фанатизм, когда иссякает жажда строительства, рождается жажда разрушения, когда умирает любовь, обостряется чувство самоутверждения и желание мести». Ясперс сказал прозаичнее, но не менее проницательно: «В ситуации всеобщего неверия уделом человека становится слепая вера». Он сознавал, что это — вынужденная подмена, своеобразный суррогат, обусловленный торжеством коллективного бессознательного, что «слепая вера» есть «фанатизм». А это означает, что когда человек умирает для веры, в нем умирают и идеи, место которых замещает идеология. И это — весьма существенно для цивилизации, вступающей в XX век. Идея и идеология — противоположности. Идея суть прозрение, дальний прогноз в характере возвышенно идеалистическом. Идеология же — рациональная методология самоутверждения, позиционирующая себя «от противного», нуждающаяся во враге и критическом разоблачении. «В этом разоблачающем мышлении, которое само стало мертвяще догматическим, — писал Тойнби, — истина полностью теряется.

Всё становится идеологией… Не остается более ничего». Итак, человечество в разрушении традиционных ценностей бытия, мешающих свободному самопозиционированию, подменяет идею идеологией, а личную ответственность коллективным бессознательным — и окончательно утверждается в нигилистическом мировоззрении.

Плоды нигилизма в сфере политической в Германии стали очевидны в 1891 году, когда был образован Пангерманский союз, в руководстве которого соединились и военные, и финансово-промышленная элита, и интеллектуалы. Резолюция союза в 1912 году декларировала: «Мы больше не можем переносить положения, при котором весь мир становится владением англичан, французов, русских и японцев. Мы не можем также верить, что только мы одни должны довольствоваться той скромной долей, которую уделила нам судьба… Времена изменились, и мы не остались теми же… Только новыми приобретениями мы можем обеспечить себе будущее».

Члены союза основывались на сделанном в Рейхстаге по случаю четвертьвекового юбилея объединения Германии заявлении кайзера Вильгельма II: «Объединенные Пруссией германские земли стали Германской империей, которая поразила мир своим гением и потенциальной мощью. Такая империя вправе требовать достойного ее предназначению места в мировой политике». Кайзер декларировал Германию как «мировую империю», что предполагало передел сфер влияния в мире. То, что Вильгельм II не решался пока сказать по соображениям политическим, озвучил Пангерманский союз. Германия претендовала на расчленение Франции, на все французские и значительную часть английских, бельгийских и португальских колоний, на отторжение от России Польши, Украины, Прибалтики и Кавказа. Не случайно именно на собраниях союза любили выступать представители германского рейхсвера. Один из постоянных участников союза, генерал Бернгарди открыто писал: «Наши стратегические задачи столь глобальны, что невыполнимы без удара меча!»

О необходимости войны говорили всё чаще и всё решительнее — война виделась универсальным средством как самоутверждения Германии в целом, так и самоутверждения каждого немца в частности. При этом война романтизировалась и героизировалась, рассматривалась как неизбежный катализатор развития нации в частности и цивилизации в целом. «Вечный мир — это мечта и даже далеко не прекрасная, — писал фельдмаршал Мольтке. — Война составляет необходимый элемент

в жизни общества. В войне раскрываются и обнаруживаются наиболее достойные человеческие доблести. Без войны мир погрузился бы в объятия материализма».

Война виделась неким катарсисом для старой Цивилизации, своеобразным очистительным огнем, на котором сгорят «старые боги», чтобы затем могли утвердиться новые. Подобное настроение характеризовало отнюдь не только военно-политическую и финансово-промышленную элиту Второго рейха, но, к сожалению, и широкие круги обывателей. Отдыхавший за несколько лет до рокового 1914 года на курорте в Киссингене генерал А. Брусилов был свидетелем крайне оскорбительной для русских сцены — на городской площади был воздвигнут макет Московского Кремля, который был при собравшейся толпе подожжен. Сразу несколько оркестров играло марши, толпа ликовала. «Немцы аплодировали, кричали, вопили от восторга и их неистовству не было предела, когда музыка сразу же при падении последней стены над пеплом наших дворцов и церквей, под грохот фейерверка, загремела немецкий национальный гимн». Конечно — сказывалась нигилистическая трансформация сознания немецкого общества. Но эта трансформация активизировалась и мощной пропагандой, поскольку в руководстве Германии отлично понимали, что масштабная война немыслима без психологического фактора, который имел два аспекта, являющихся определяющими в стратегии грядущей войны.

Первый фактор касается собственного населения. «Позитивный настрой населения, единодушие его касательно всего военно-политического комплекса — важнейшее условие победы. Хорошая война есть такая война, о которой народ узнает из победных реляций; это такая война, которая открывает для каждого новые перспективы. Война не должна сказываться на бытовом укладе жизни немцев, но при этом неизменно повышает настрой нации».

Второй же фактор как бы противоречит первому: «Война и привычный уклад жизни в современных условиях не могут сочетаться. Если страна ведет войну, то независимо от степени готовности к ней правительство обязано в самый короткий срок превратить страну в подобие военного лагеря, где абсолютно все — от промышленности до прессы, от дипломатии до искусств — обязаны работать на победу».

Отсюда — три вывода. Первый — в период войны правительство должно полностью контролировать прессу и активно формировать общественное мнение. Еще лучше, если «мнение» начнут формировать

задолго до войны. Пропаганда милитаризма, единение немцев вокруг идеи «неизбежности торжества германского гения» и дезавуирование, как «антигерманских» и «пораженческих», норм международного права и общественной морали — важнейшие условия для победы. «Общественная мораль — вот то, что обрекает страну на поражение», — писал Мольтке. Его преемник Шлиффен был с ним полностью солидарен. «Нравственность и право, — писал он, — есть те понятия цивилизации, которые уместны только в мирное время…» Пренебрежение правом и моралью во внутренней политике естественно перенести и на внешнюю сферу, ведь «стремясь к победе, следует стремиться к ней любой ценой, необходимо отбросить всё, что хотя бы в малейшей мере мешает ее достижению». Тем более что «победитель — и только он — будет сам определять как пределы своей правды, так и пределы своей нравственности».

Отрицание норм общечеловеческой морали, международного права и обычаев — второй вывод. Отсюда же и третий — война должна вестись любыми средствами, игнорируя международное право, идеи гуманизма, нормы морали и исторически сложившиеся обычаи войны. Честь, верность клятвам, уважение к противнику — всё это несовместимо с современной войной, в которой для победы хороши все средства без исключения, даже самые предосудительные и невероятные. Война должна парализовать волю противника, вестись не только в привычном оперативном пространстве, но и в сфере психологической и экономической. Еще Гольц отмечал: «В современной войне нет понятия мирного населения. Неприятель должен почувствовать бремя настолько сильно, чтобы желание мира восторжествовало в нем над стремлением к продолжению войны». А для этого, вторил Мольтке, «все усилия должны быть направлены не только на ослабление боевых сил неприятеля, но также и на все его вспомогательные источники, такие как финансы, железные дороги, продовольствие и даже престиж». Фактически теоретики германского Генштаба утверждали террористический характер войны как наиболее эффективный и, при ориентации на блицкриг, единственно возможный.

В среде германских военных дискуссий о характере и методах новой войны не возникло. Возражения последовали со стороны политиков, призванных думать и о том, в каком положении может оказаться Германия после войны. Но споры прекратились — во всяком случае, на официальном и публичном уровне — после программного выступления

Вильгельма II в Рейхстаге. Кайзер сказал: «Всё должно быть утоплено в огне и крови, необходимо убивать мужчин и женщин, детей и стариков, нельзя оставить ни одного дома, ни одного дерева. Этими террористическими методами, которые способны устрашить народы… война будет окончена менее чем в два месяца, в то время как если я приму гуманные соображения, война продлится несколько лет». Вильгельм II указывал на два важнейших момента — на то, что объектом войны является мирное население в той же мере, что и армия противника, а также на то, что война должна иметь скоротечный характер, для чего, собственно, и призваны к использованию террористические методы.

Впрочем, сказанное Вильгельмом II не должно было оказаться чем-то неожиданным для мира. Во всяком случае, еще в 1904 году в Петербурге были изданы «Военные обычаи в сухопутной войне», которые являлись изложением официальной военной доктрины Германии и набором руководящих положений Генерального штаба рейхсверу. Военной целесообразностью оправдывались такие действия, как бомбардировка городов, запрет на выведение мирного населения из осажденных крепостей, городов и районов, репрессии против мирного населения, заложничество и т. д. Вообще в ведении военных действий снимались всякие запреты: «Применимо всякое средство ведения войны, без которой не может быть достигнута сама цель ее…» Признавалось целесообразным сочетать оперативные действия армии с действиями координируемых диверсионных групп в тылу противника, которые не только уничтожают тыловую инфраструктуру врага, заводы, коммуникации, но и формируют панические настроения, провоцируют мятежи. Важной задачей диверсионных групп при формировании негативной психологической атмосферы было уничтожение исторически значимых, имеющих символическое значение объектов. Особо подчеркивалось: «Дозволены все изобретаемые современной техникой средства, даже наиболее совершенные и опасные, убивающие неприятеля целыми массами. Последние, достигая цели в кратчайшие сроки, совершенно неизбежны и, строго говоря, должны быть признаны наиболее гуманными».

Террористические методы войны предопределялись не только мировоззренческим нигилизмом, но и соображениями рациональными. Ведь, как писал еще в 1890 году старый Мольтке, «в борьбу вступят величайшие европейские державы, вооруженные как никогда». Огромные ресурсы старых «великих держав», их колоссальные производительные силы и людские ресурсы позволят им выдерживать длительную

позиционную войну, длящуюся годами. Россия и Франция, вкладывая огромные средства в создание укреплений на своих границах с Германией, рассчитывали именно на позиционную войну. Для России война на первом этапе — при ее огромной территории, слабых и предельно растянутых коммуникациях и, как следствие, длительной мобилизации — будет носить оборонительный характер. Свой потенциал Россия сможет включить в войну не ранее чем через год. Великобритания же как островное государство благодаря своему флоту оказывалась вообще неуязвимой для Германии. Кроме того, география стран — потенциальных противников Германии такова, что она позволяла атаковать Германию с нескольких сторон.

Германия же не располагала столь богатыми природными потенциалами, как ее гипотетические противники, и она не в состоянии была выдержать длительной и напряженной войны, тем более одновременно и на востоке, и на западе. Время будет неудержимо работать против нее, предопределяя проигрыш в войне экономически и психологически, а затем и на оперативных направлениях. Экономически — поскольку совершенная военно-промышленная система Германии бесполезна после того, как окажутся использованы все сырьевые и финансовые ресурсы. «Стратегия измора немыслима, когда содержание миллионов требует миллиардных расходов», — писал Шлиффен. Психологически — поскольку при длительной войне невозможно избежать разрушения привычного уклада и изменения уровня жизни населения и сохранять патриотическую консолидацию немцев. Исходя из того соображения, что театром военных действий станет именно Европа, Шлиффен, основываясь на анализе Русско-японской войны, еще в 1905 году делал следующий вывод: «Там, вдали, в Маньчжурии, можно было месяцами противостоять друг другу в неприступных позициях. Но в Западной Европе нельзя позволить себе люкса подобной войны. Тысячеколесная машина современной войны, требующая миллионов на свое содержание, не может долго стоять… Мы должны изыскать возможность быстро разгромить и уничтожить врага». Для Шлиффена было очевидно, что грядущая война должна носить характер блицкрига. Всякая иная форма войны для Германии неизбежно обернется военной и политической катастрофой.

Идея молниеносной войны вызвала как поддержку в генералитете рейхсвера, так и возражения. В том же 1905 году Мольтке (младший) убеждал Вильгельма II в том, что предстоящая война будет по своему

массовому характеру «народной войной в полном смысле этого слова и с ней нельзя будет покончить одним ударом», и, следовательно, «предстоит длительная, народная борьба со страной, которая не признает себя побежденной до тех пор, пока не будет полностью сломлена сила ее народа». Длительная война пугала германских политиков, поскольку «хозяйственная разруха и голод, которых невозможно избежать при войне, длящейся годы, поднимут на высшую ступень нервозность масс и побудят неблагонадежные элементы к насильственному преследованию своих антигосударственных целей». Но и отказаться от войны Германия не могла, если идеология «мировой империи» стала сутью ее политической философии.

К сожалению, к войне подталкивало Германию и отношение «великих держав». «Появление на карте Европы единой Германии есть величайшая ошибка всего XIX века», как считал, скажем, маркиз Солсбери. В Германии видели слишком опасного и амбициозного конкурента. Но ведь и претензии Германии на передел сфер влияния в мире предопределялись ее жизненными потребностями, стремлением элементарно выжить в условиях капиталистического развития: «Отказаться от войны значит отказаться от мечты о великой Германии; значит обречь себя на вечное прозябание и унижение». Отсюда вывод — Германия не может отказаться от военной агрессии, но и не может позволить себе вести продолжительную войну. Следовательно, война должна быть скоротечной, но победоносной. Такая война может быть только наступательной и парализующей противника тотально, что означает использование, как сказал Вильгельм II, «террористических средств» в ведении военных действий и полное игнорирование международного права. Так формируется как единственно возможная для Германии стратегия блицкрига, при которой «оправдываются необходимостью военных соображений любые действия, даже самые экстралегальные».

Нигилизм — это обнаружившееся отпадение человечества от Бога, предельная форма человеческого эгоцентризма. «Первая мировая война, — писал Тойнби, — явилась заключительным аккордом и вместе с тем безжалостным и суровым приговором эпохе Просвещения». Именно Просвещение, на которое было возложено столько упований, породило Французскую революцию, в ходе которой были отброшены декоративные иллюзии, и мир вступил в эпоху сурового и бескомпромиссного материализма. Просвещение, воплотившееся в революции, дало плоды, которые ужаснули и самих просветителей, поскольку обезбоженное

человечество стало стаей, а мир джунглями, в которых выживает сильнейший. Сильнейший же тот, кто, в числе прочего, менее всего скован традициями прошлого; прежде же всего — нравственностью. Всем не терпелось удовлетворить свои амбиции, взять исторический реванш или закрепить до полной гарантии сложившееся преимущество. Невозможно было отказаться от стремительного социально-экономического и политического крещендо, неудержимо устремляющегося к войне. И над всем довлел нигилизм, который неразрывен с радикализмом во всех сферах бытия и который стремится к тотальному упрощению и унификации. К чему ждать? — говорили радикалы-нигилисты. — Для достижения желаемого результата необходима решительность и готовность к жертвам. Всего один бросок — и Россия из феодальной станет «коммунистическим раем» в процветающей стране! Всего один бросок — и Германия станет хозяйкой мира, опутав своими колониями весь мир и поставив наместников в Париже, Лондоне и Петербурге! Человечество отчаянно и исступленно спешило к «светлому будущему», хотя и понималось оно различно, вплоть до полных противоположностей. Блицкриг был отнюдь не только германской военной стратегией — он был формой мысли и стратегией всего человечества, вступившего в XX столетие. Одни планировали «революционный блицкриг», иные — «экономический», третьи — «военный». Каков же результат? Раскрылся «ящик Пандоры» и человечество завязло в кровавой вакханалии XX века, оплатив невиданными жертвами родившийся из ужаса нигилизма мир перевернутых смыслов.

К ПРОБЛЕМЕ РУССКОЙ РЕВОЛЮЦИИ[1]

Л.В. Смирнова: Нынешний 2017 год, независимо от нашего желания, приводит нас к мыслям о событиях столетней давности и, соответственно, к осмыслению событий последнего века нашей истории. Произошла катастрофа — погибла Российская империя. Начался период хаоса и гражданских войн. Во власти утвердилась большевистская тирания. Споры о том времени не утихают. Одни говорят о неизбежности трагедии. Другие — об упущенных альтернативах, о внутренних и внешних заговорах против России. Попытаемся в этом разобраться и мы.

Что же произошло в 1917 году? Если революция, то сколько их было — одна или две? Можно ли было избежать потрясений? Скажем, избежав вступления в Мировую войну?

Ю.А. Соколов: В нашей истории случилась революция.

Сколько их было — одна или две в течение 1917 года, сколько их вообще было в России — на самом деле вопрос скорее академический, и он более интересен для узкого круга специалистов. Об этом много и не без страсти спорили в последние, т. е. постперестроечные, времена и, нет сомнения, продолжат столь же энергично заниматься этим и впредь. Сколько бы их — этих революций — ни было, важно то, что этот страшный и трагический недуг перевертывания мира и смысла поразил, в числе иных многих жертв, и наше Отечество. Случившись однажды, он непременно дает рецидивы. Потому справедливо будет сказать, что революция есть такая системная болезнь, которая в пространстве секулярной цивилизации постоянно дремлет в своих жертвах, в глубинах отравляемого ее адептами сознания. Время от времени она обостряется, взрывается новым рецидивом, вновь стремясь решительно изменить ход жизни страны, ставшей ее жертвой если не до конца истории вообще, то до завершения нынешней, атеистической по своим глубинным основам, цивилизации. Ни Античность, ни Средневековье революций не знали. Восстаний и переворотов в их тысячелетиях было с избытком, но — не революций, которые по своей природе являются результатом изменения мировоззрения с теологического на атеистическое. Это принципиально. Соответственно все нынешние,

[1] Расшифровка радиоэфира.

косяком прошедшие перед нашими глазами в начале XXI века «цветные революции» являются лишь переворотами, причем инициированными извне и имеющими целью сделать объект переворота послушным этой инициирующей силе. В лучшем случае происходит смена элит, а чаще всего — просто смена администраций верхнего эшелона. Собственно, эти так называемые «цветные революции» не более чем форма колониальной экспансии.

Итак, если кратко систематизировать, то выйдет следующее.

Захват власти в результате заговора внутри правящей элиты — это всего лишь государственный переворот. Система в своих основах и атрибутах не изменяется. Происходит не более чем смена основных действующих лиц.

Захват власти в результате восстания, т. е. с привлечением широких кругов населения и, как правило, с репрессиями, есть не более чем обновление элит. При удачном восстании в правящем классе появляется много «свежей крови», что способствует динамизации развития существующей системы, но ни в коем случае не ставит задачу фундаментального изменения самой системы. При всей жертвенности восстаний, при множестве сопутствующих восстанию трагедий задача стоит всё же «косметическая» — обновление касается существующей тектоники именно для ее упрочения.

Революция же, независимо от того, какие формы она принимает — от «бархатных» до самых кровожадно-эксцентричных, — прежде всего нацелена на тектонику, т. е. на разрушение системы тотально, в самих ее основах. Следовательно, революция имеет глобальное отношение не только к социально-экономической и политической организации, но и к мировоззрению. А. Дж. Тойнби[2], рассматривая исторические катаклизмы, полагает революцию сочетанием двух типов раскола — «по вертикали» и «по горизонтали»[3]. Под «вертикальным типом раскола» А. Дж. Тойнби подразумевает сферу политическую, в которой крайняя степень перенапряжения — ожесточение национальной сферы. Под «горизонтальным типом раскола» понимается прежде всего сфера социальная; перенапряжение здесь проявляется в антагонизме «элиты», «вну-

---

[2] Арнольд Дж. Тойнби (1889–1975) — крупнейший европейский философ истории, специалист по политической истории, многолетний руководитель Центра политических исследований при Оксфордском университете, автор фундаментального многотомного труда «Постижение истории».

[3] *Тойнби А. Дж.* Постижение истории. М., 1991. С. 336.

треннего» и «внешнего пролетариатов», в варваризации их отношений. «Само по себе, — писал он, — это есть продукт двух отрицательных движений, порождение злых страстей. Во-первых, правящее меньшинство, попирая все права и вопреки рассудку, пытается удержать силой господствующее положение и наследственные привилегии, которых оно уже недостойно. Во-вторых, пролетариат (т. е. плебс) восстает против вопиющей несправедливости. Но движения его, кроме справедливого гнева, вдохновляются страхом и ненавистью, что приводит в свою очередь к насилию»[4]. Для А. Дж. Тойнби революция — естественный итог крещендирующего цивилизационного развития, идущего через перенапряжение к надлому и, вследствие этого, к распаду. При этом весьма устойчиво сохраняется иллюзия о своем могуществе, и общество обреченной региональной цивилизации движется инерционно. «Однако рано или поздно заблуждение проходит»[5], и тогда «прозревшее общество начинает войну против самого себя». Таким образом, революция есть процесс, когда «истощаются жизненные силы и общество пожирает самого себя»[6]. Правда, как считает А. Дж. Тойнби, если исходить из того, что в истории всё конечно, то и кошмар «самопожирания» однажды неизбежно закончится и ужасный «процесс неизбежно завершится положительным актом творения»[7]. Выход из катастрофы неизбежен, но отнюдь не прост. Собственно, выходов два: первый — «творческий гений», второй — «тиран». При всём своем оптимизме и интеллекте автор «Постижения истории» оказался не в состоянии привести конкретный исторический пример выхода посредством «творческого гения». «Творческие личности продолжают возникать. Однако теперь они вынуждены жить и действовать в обществе, которое, надломившись, оказалось разорванным на части»[8]. В творчестве — естественный «ответ» на исторический «вызов» (в контексте теории «вызова — ответа» А. Дж. Тойнби), но демонизм ситуации таков, что оставляет творчеству роль рефлексирующего наблюдателя, а не «завоевателя». Отсюда выходит, что есть только один выход из хаоса: «Спаситель распадающегося общества… является с мечом в руке». И далее: «Истина… в том, что меч, отведав крови, не может долго оставаться в ножнах, подобно тому, как тигр, попробовавший

---

[4] *Тойнби А. Дж.* Постижение истории. С. 338.

[5] Там же. С. 335.

[6] Там же.

[7] Там же. С. 338.

[8] Там же. С. 450.

человеческой плоти, не может остановиться»[9]. Так на выходе из хаоса история возвращается на исходную позицию и начинает свой очередной виток, который неизбежно придет к новой трагедии. Появление «спасителя с мечом» — это тоже «ответ» на «вызов». И поскольку всякий «ответ» (тем более — экстремальный в экстремальной же ситуации!) предполагает огромную затрату энергии, то сам факт явления «спасителя с мечом» является свидетельством жизнеспособности исторического субъекта. На этом, собственно, оптимизм А. Дж. Тойнби и кончается. В юности убежденный католик, он, как и подавляющее большинство [представителей] его поколения, прошел через тотальное разочарование в период Первой мировой войны, после чего его отношения с Богом стали крайне неопределенными. Религиозная сфера по этой причине у него не является определенно выявленной. Вместо духовного кризиса он, как и большинство интеллектуалов своего времени, предпочитал говорить о кризисе культуры, т. е. акцентировал внимание на проявлениях, а не на истоках. Между тем, религиозный — и не обрядовый, а сущностный фактор! — имеет в революции значение основополагающее.

Первые признаки революции проявляются в религиозном нигилизме. По злосчастной «Гавриилиаде» А.С. Пушкина можно видеть, что этот нигилизм заразил Россию задолго до рокового 1917 года, коснувшись своими миазмами даже лучших ее представителей. По «Бесам» и «Братьям Карамазовым» Ф.М. Достоевского очевидно, что болезнь эта укоренилась столь прочно, что ее разрушительное развитие стало необратимо. Собственно, Ф.М. Достоевский с удивительной проницательностью это развитие прозревает. Залог неизбежности грядущей трагедии он видит в сформировавшейся новой генерации людей, в тех самых «бесах», которые сознательно отреклись от Бога и, следовательно, от тех нравственных основ, на которых до того зиждилось в течение тысячелетий человеческое общество. «Если Бога нет, то всё возможно!» И под «возможным» у Ф.М. Достоевского — идя вслед его пронзительной интонации — открывается не одушевляющая вертикаль духовного взлета (куда взлетать, когда Бога нет?), а бездна трагического падения в состоянии хтонической ярости «борьбы всех против всех».

Л.В. Смирнова: Что же конкретно произошло в течение рокового для российской истории 1917 года?

---

[9] *Тойнби А. Дж.* Постижение истории. С. 451.

Ю.А. Соколов: Произошло то, что А. Дж. Тойнби называет «распадом», взрывом ситуации как «по горизонтали», так и «по вертикали».

Существенно вот что: сценарий событий в течение года развивался — и развивался стремительно, с пугающим крещендо хаоса и распада — так, как этого хотел В. Ленин и его партия «революционных меченосцев». Собственно, В. Ленин расколол российскую социал-демократию для того, чтобы сформировать инструмент захвата власти. Именно — захвата. Потому-то большевики и являются «партией нового типа». Они не для публичной и легальной политической борьбы, не для парламентских дебатов, а для переворота, для неожиданного удара в подходящий для них момент. Типичная «нечаевщина», когда запрещенных приемов не существует. Итак, Россия перемахнула из автократической монархии в «социалистическую формацию» (точнее же — в «пролетарскую диктатуру», т. е. форму сурового и истового русского якобинства) за предельно короткий срок.

События февраля 1917 года, стремительным следствием которых явилось крушение монархии, были менее всего результатом усилий российской социал-демократии. Февральская революция — это результат недюжинных усилий «новой элиты», а именно крупной банковской буржуазии, задумавшей «переформатировать» страну так, чтобы вся полнота власти оказалась в ее руках. Многочисленные проблемы в тылу и на фронте были результатом саботажа, организованного финансовыми магнатами, которые использовали все средства для дискредитации института монархии вообще и Николая II лично. Положение императора стало безнадежно, когда к крупной буржуазии примкнула значительная часть аристократии. Правда, всё предприятие едва не рухнуло, когда в ходе Брусиловского прорыва в 1916 году из войны была фактически выбита Австро-Венгрия и в ходе боевых действий определился коренной перелом. На 1917 год планировалось развернуть генеральное наступление на Балканы, и в случае успеха, в котором едва ли можно сомневаться, монархия оказалась бы неуязвима для действий оппозиции. Финансовые круги империи сделали всё возможное, чтобы дезавуировать действия генерала А. Брусилова[10]. Под мощным внешним давле-

[10] Алексей Александрович Брусилов (1853–1926) — генерал от кавалерии, генерал-адъютант, выдающийся русский военачальник. Окончил Пажеский Е.И.В. корпус. В армии с 1872 года. С 1914 года — командующий 8-й армией. С марта 1816 года командовал Юго-Западным фронтом. В феврале 1917 года решительно выступил за отречение Николая II от престола. С конца мая по конец

нием генерал А. Эверт[11] силами Западного фронта провел наступление на Барановичи, что закончилось очередным поражением. Раздражение в обществе было тем больше, что перед этим была эйфория от побед Юго-Западного фронта. Необходимый фон в обществе был восстановлен, но он с началом активных боевых действий по весне 1917 года мог мгновенно измениться, так что Февральская революция была проведена в самый последний момент. И тут оказалось, что в стране слишком много политических движений самого разнообразного характера — все они не хотели упускать последний шанс. Экзальтируемые ими массы населения, и прежде всего рабочие, стали объектом искуснейших манипуляций. Поскольку организаторы февральского заговора были озабочены легитимностью своей власти в новой России, то они выдвинули идею Учредительного собрания. На это нужно было время. В этот срок нужно было удержать ситуацию под контролем, для чего и создано было Временное правительство.

В течение периода с марта по октябрь 1917 года — это время так называемого «двоевластия», т. е. взаимного и парализующего друг друга мучительного и гибельного для страны сосуществования Временного правительства и Петросовета — мы буквально стекали к Октябрьской революции. За период «двоевластия» было разорено и дискредитировано всё, что только можно было разорить и дискредитировать. Прежде всего, политические движения в процессе свирепой взаимной критики и сведения счетов дискредитировали самих себя. Атмосфера в стране накалялась до предела, а позиции так же до предела радикализировались. Как-то Шарль де Голль[12] со свойственным ему величественным снобизмом обронил историческую фразу: «Власть не захватывают — ее подбирают». Собственно, именно это и произошло с совершившей са-

---

июля 1917 года — Верховный главнокомандующий. С 1919 года — в Рабоче-крестьянской Красной армии, инспектор кавалерии РККА (1923–1924).

[11] Алексей Ермолаевич Эверт (1857–1926) — генерал от инфантерии, генерал-адъютант. Окончил 3-е Александровское военное училище. Начал службу в гвардии в 1876 году. С 1914 года командующий 10-й армией. Сменил в марте 1915 года М.А. Алексеева на посту главнокомандующего Западным фронтом. С 22 марта 1917 года в отставке.

[12] Шарль де Голль (1890–1970) — французский политик, военачальник и военный теоретик. Бригадный генерал (1940), лидер французского Сопротивления (1940–1945), основатель Пятой республики (1959). Президент Франции (1959–1969).

моубийство огромной империей: большевики власть, низвергнутую с сакральной высоты до унизительно-пошлого технологического средства, обрушенную, изгаженную за какие-то несколько месяцев общественным мнением, опасными политическими интригами и безумными импровизациями многочисленной и пестрой толпы энтузиастов (таковых мы найдем в избытке во всех сословиях и более всего — в финансово-промышленной элите и даже в окружении императора!) до полного ничтожества, успели «подобрать» до Учредительного собрания. И затем ее уже не выпустили: собственный «якобинский Конвент» у большевиков уже был — в него легко и с готовностью переродился Петросовет, и потому никакие иные общероссийские институты законодательной власти и позиционирования общественного мнения им были не нужны. Уж тем более большевики не собирались обсуждать с кем-то формы новой русской государственности. Власть захватывают, похищают или подбирают не для того, чтобы потом обсуждать легитимность удачливых узурпаторов, — об этом всё подробно сказано В. Лениным в «Государстве и революции». «Весь вопрос в том, — писал он еще в 1915 году, — кто созовет Учредительное собрание»[13]. А созовет теперь — правительство, которое было большевистским. Правда, после Октябрьской революции (или переворота — вопрос дискуссионный) большевики всё же всей полнотой власти не обладали и чувствовали себя не очень-то уверенно. Не случайно же на Втором съезде Советов В. Ленин сразу после захвата власти, 26 октября, счел необходимым заявить, что в случае поражения на выборах в Учредительное собрание «партия подчинится воле народных масс»[14]. Конечно, В. Ленину очень хотелось отложить выборы — большевики еще не освоились, не заматерели во власти, которую они могли — и они отлично это понимали — при большой схватке потерять. Терять не хотелось. Поэтому с одной стороны Учредительное собрание рассматривалось лидерами большевиков как возможность окончательно узаконить себя в «подобранной» (или, что то же самое — узурпированной, похищенной) власти. Но с другой стороны — при всём желании надежда на получение большинства голосов была ничтожной, а возможности подтасовок во время голосования лидеры большевиков считали, в силу своей малой на то время опытности в таких делах,

---

[13] *Ленин В.И.* Сочинения. Т. 18. С. 311.

[14] Второй Всероссийский съезд Советов рабочих и солдатских депутатов / под ред. Я. Яковлева. М. ; Л., 1928. С. 57.

маловероятными. Потому-то и вынуждены были лавировать, пытаться формировать какие-то временные, крайне неустойчивые коалиции. Всё говорит о шаткости положения большевиков в первое время. Если бы осенью 1917 года нашлась пусть небольшая, но сплоченная, деятельная, с инициативными и не замаранными политическими дрязгами «двоевластия» лидерами сила, то 26 октября осталось бы не более чем досадным эпизодом в нашей истории. Но в том-то и дело, что таковых не было! Дискредитированы и внутренне разобщены были все. Большевики были разобщены менее прочих, а дискредитироваться за истекающий 1917-й год еще не успели.

Выборы отложить не удалось — они ведь в Учредительное собрание проходили 12 ноября, т. е. почти сразу за установлением в Петрограде власти большевиков. И на выборах надежда, которую вопреки логике и предварительным расчетам всё же питал В. Ленин, рухнула — большевики собрали всего четверть мандатов. Но, что было важным, они набрали большинство в армии, особенно в тех частях, что расположены были в Петербурге и Москве. Именно это позволило им не без уверенности смотреть в будущее. Сразу после выборов они начали политический террор, ничуть не сомневаясь в своем праве — при выгоде для себя — нарушать любые законы и традиции. Подобрав власть, они готовы были на всё — на любые жертвы и преступления, чтобы эту власть удержать. Когда депутаты Учредительного собрания в день его открытия, 5 января 1918 года, отвергли большевистскую резолюцию о санкционировании декретов Второго съезда Советов, большевики демонстративно покинули зал заседаний Таврического дворца, а на следующий день никого в него не пропустили, т. е. фактически разогнали Учредительное собрание. Рисковал ли В. Ленин, настоявший на таком сценарии? Конечно, рисковал! Но инстинкт власти у него был невероятный — в стране большого возмущения разгон не вызвал. Хаос, нараставший с февраля 1917 года, сделал свое дело — в эффективность говорильни «белых воротничков» в стране почти никто не верил, недовольство же ими было очень велико и, соответственно, защищать их не было никакого желания. В том же январе Третий съезд Советов одобрил разгон Учредительного собрания. И тотчас же большевики приступили к полномасштабному террору, в сравнении с которым репрессии конца 1917 года показались весьма скромными.

Собственно, если выделять Октябрьскую революцию как самостоятельный сюжет, то началась она арестом Временного правитель-

ства. Решением же Третьего съезда Советов о разгоне «Учредиловки» завершился ее первый, так сказать, «умеренный» этап, где возможны были еще какие-то компромиссы и случайности, когда большевики были пусть вульгарно брутальной и самой одиозной, но всё же — партией, одной из многих на то время. На фоне дискредитировавших себя бессилием, лукавыми компромиссами, неспособностью к поступкам и многословием либеральных — запутавшихся в своих «лево-правых» и «центристских» ориентациях — партий большевики оказались привлекательны своей энергией и решительностью, своей отзывчивостью на народное подсознание. Чего стоят только первые декреты большевиков! В них были незамедлительно даны однозначные ответы на самые болезненные вопросы — о земельной собственности и о ненавистной войне. То, что первые декреты являлись ленинской тактикой, — это понимаем сейчас мы, спустя целый век. В 1917 году это воспринималось иначе — как большевистская стратегия! Вот тогда большевики еще могли маневрировать; могли надеяться на то, что удалось бы избежать большой крови. После же — нет! Но опять же не следует путать тактику и стратегию. Революция не может бояться крови: в жертвах своих противников и в жертвенности своих сторонников революция укрепляется, закладывая на будущее основополагающие для нового общества «революционные мифы». В революционном «жертвоприношении» в той или иной форме должны участвовать все. Никто не должен остаться в стороне от грязной работы «создания нового мира». Сначала власть, как сказал де Голль, «подбирается». Нужно осмотреться, понять ситуацию, закрепиться. В этот момент нужно быть осторожным и при всей решительности относительно умеренным. Но затем… Вот затем-то и начинается самое главное. В разрушительно-созидательном процессе нет места умеренности — должна торжествовать стихия хтонического действия, во время которого никто и ничто не должно остаться не задействованным и не измененным. Так что, скорее всего, большевистские лидеры потому так решительно разогнали Учредительное собрание, что принципиально не хотели избежать большой крови, т. е. сознательно шли к эскалации хаоса. Теперь уже — к хаосу гражданской войны.

Л.В. Смирнова: Гражданская война была неизбежна? Скажем, если большевики смогли бы получить большинство в Учредительном собрании — тогда в гражданской войне не было бы необходимости.

Ю.А. Соколов: Но причиной Гражданской войны стал не только разгон Учредительного собрания, но и последовавший террор. Так вот, политический террор имел бы место в любом случае и, следовательно, неизбежен был бы ответ на него. «Белый террор» всего лишь ответ на «Красный террор» — а это уже начало вооруженного противостояния. Те, кто делают революции, — они не ищут компромиссов; они максималисты и фанатики идеи. Никакие оттенки не допускаются — «кто не с нами, тот против нас!» Чем экстремальнее ситуация, тем определеннее «политическая раскраска», тем активнее в текстах и речах логика заменяется лозунгами и темпераментом.

Очень важно понять, что Гражданская война совершенно неизбежна. Собственно, такая война и есть в революции главное по значению событие. Конечно, даже в условиях всеобщего разброда, ничтожества шумливых, но ничтожных, погрязших в политической склоке авторитетов «подобрать» власть непросто. Но власть неизбежно окажется утраченной, если вслед за этим не приступить к перекраиванию окружающего мира, к изменению в соответствии с собственными идеалами самой философии бытия. И здесь Гражданская война — универсальный механизм, в котором расчищается политическое поле от явных и тайных конкурентов, проходит проверку на прочность и шлифуется новая элита, формируется новое массовое сознание и та мифология утверждающейся системы, на которой будут затем воспитываться новые поколения. Главное же — Гражданская война есть концентрированное выражение исторической химеры, т. е. «ненависти и вражды всех против всех», через которую пропускаются миллионы людей. Точнее, сквозь химеру проходят все — война не позволяет уклониться, и именно это-то принципиально! Преступно участие, но и неучастие преступно в той же мере. В идеале все должны оказаться виновны в разрушении, повязаны преступлением, низвергнуты с высот гуманистического идеализма. «Если в гражданской войне и есть герои, то все они — отрицательные», как сказал генерал А. Деникин. Именно в Гражданской войне происходит окончательная смена стереотипов, когда тот, «кто был ничем, становится всем», когда оценочно-мировоззренческие знаки меняются местами.

В отношении событий в России нужно иметь в виду еще ряд факторов, которые в зависимости от контекста могут быть объективными в той же степени, как и субъективными.

Во-первых, потому, что большевистская «партия меченосцев» по определению — формируя систему «пролетарской диктатуры» — не намерена была терпеть во власти рядом с собой еще кого-то. Партия ни идеологически, ни организационно не предполагала какого-либо «товарища во власти». Таковой она была задумана В. Лениным. Еще в 1899 году, в первой ленинской программе партии четко вырисовывалась модель будущей диктатуры партии, по существу являющейся — учитывая основополагающий организационный принцип «демократического централизма» — диктатурой высших партийных вождей. Эта модель, более всего похожая на средневековый тайный еретический орден, и была «партией нового типа», ориентированной не на компромиссы, не на парламентскую борьбу, а на заговор, на переворот, на захват и удержание власти любой ценой, не только допускающей возможность политического террора, но изначально видевшей в нем одно из основных средств борьбы. В. Ленин был прагматиком — в отличие от своих упершихся в марксистские доктрины коллег типа Г. Плеханова, и потому, исходя из конкретики развивающихся событий, уже в марте 1917 года предвидел — если судить по «Письмам издалека» — захват власти не Советами, а «вооруженным пролетариатом, возглавляемым революционной партией нового типа», когда «полиция, армия и бюрократия сталкиваются с поголовно вооруженным народом»[15]. Советы, в которых доминировали меньшевики, В. Ленину были не нужны, и он утверждал, что «всё то, что говорилось о Советах 1905 года, как об органах вооруженной власти, теперь нуждается в пересмотре»[16]. «Революция, о необходимости которой говорили большевики, совершилась» не благодаря Советам, а благодаря партии нового типа, сформированной В. Лениным, и, следовательно, никаких обязательств в отношении «идейно близких попутчиков» у большевиков не имелось. Избавиться от них было нужно в не меньшей степени, чем от более явных врагов, таких как кадеты или октябристы.

Во-вторых, В. Ленин как типичный диктатор признавал — да и то с трудом! — только временные союзы; если уж он не готов был к парламентскому сотрудничеству до захвата власти, то тем более не готов был к этому после. «Наша тактика, — писал он в марте 1917 года А. Коллонтай, — полное недоверие, никому никакой

---

[15] *Ленин В.И.* Сочинения. Т. 20. С. 34.

[16] Там же. С. 35.

поддержки… вооружение пролетариата — единственная гарантия; никакого сближения с другими партиями. Последнее — обязательное условие»[17]. Как политик В. Ленин характерен непримиримостью, нетерпимостью и цинизмом. В его работах достаточно ясно выражена имеющая принципиальный характер идея физического уничтожения всех возможных оппонентов исповедуемой им идеологии. Стремясь к захвату власти любой ценой и непременно в обозримом будущем — т. е. в течение своей жизни — В. Ленин с легкостью шел на ревизионизм классического марксизма. Так, в статье от 1908 года «Марксизм и ревизионизм», он, вопреки Карлу Марксу, утверждал, что в России для «пролетарской революции» нет необходимости в «полной пролетаризации трудящихся», как, впрочем, и нет необходимости в том, чтобы «на момент революции пролетариат был элементарным большинством»[18]. Зачем, когда революция реализуется путем заговора-переворота? Но именно потому, что после захвата власти обнаружится электоральная зыбкость, необходимо «немедленно нанести решительный удар по классовому врагу»[19]. Вера Засулич[20], сама в прошлом знаменитая террористка, разочаровавшаяся в терроре и ставшая убежденным социал-демократом, написала на полях ленинской статьи: «Над миллионами-то?! Попробуй-ка!»[21] Спустя десять лет В. Ленин «попробовал» и, к сожалению для страны, — удачно! Политический каннибализм В. Ленина — он, конечно, от восхищавших его якобинства и нечаевщины. Вообще-то, всех политических лидеров пугала не столько сама революция, сколько ее последствия, пугали последующие жертвы. «Ленин был единственный, кого последствия революции не только не пугали, но он говорил

---

[17] *Ленин В.И.* Сочинения. Т. 29. С. 343.

[18] *Ленин В.И.* Сочинения. Т. 12. С. 187.

[19] Там же. С. 188.

[20] Вера Ивановна Засулич (1849–1919) — народница-террористка. Проходила по «нечаевскому делу» (1869–1871), стреляла в градоначальника Санкт-Петербурга Ф. Трепова и была оправдана судом под председательством А. Кони (1877) (первое в мире судебное оправдание политического террора!). Разочаровавшись в терроре, в 1883 году окончательно примкнула к марксистам. Находясь в эмиграции, представляла российских рабочих в конгрессах Второго Интернационала. На 2-м съезде РСДРП примкнула к меньшевикам. Осенью 1917 года избрана в Учредительное собрание.

[21] *Шапиро Л.* Коммунистическая партия Советского Союза. Париж, 1975. С. 86.

о них с радостью и воодушевлением», — писал старый большевик Н. Валентинов[22].

В-третьих, не стоит забывать, что в революцию были вложены большие деньги зарубежных стран. Истинное отношение Европы к России вполне начало осознаваться при Александре II: сначала — через осмысление Крымской войны, а затем — и Берлинского конгресса 1877–1878 годов, где Россию фактически лишили всех преференций Балканской войны и, кстати, где Дизраэли[23] с Бисмарком[24] сделали всё возможное, чтобы превратить Балканский полуостров в «пороховой погреб Европы», который и взорвался в 1914 году. Европа мгновенно забывает свои внутренние противоречия и консолидируется, когда дело касается «ограничения российской мощи» и «возвращения русских к их естественной, природной дикости». При всех союзах, договорах и контактах «коллективный Запад» в отношении России неизменен с XIII века. В этой политике можно выделить две ипостаси — стратегическую и тактическую. Стратегическая — в разрушении российской государственности, расчленении России и ее приватизации. Тактическая — в ограничении влияния России посредством создания так называемого «санитарного кордона», который европейские страны упорно воздвигают с XVII века. (Соответственно, ничего невероятного и неожиданного в современной ситуации нет — всё та же «добрая» европейская традиция!) Первая мировая война должна была отправить в небытие «исторические империи», которые мешали установлению доминирования транснациональных корпораций, превращению мира в открытое рыночное пространство с торжеством политики «свободной торговли», когда реальная власть принадлежала бы не традиционной политике национальных государств, а международной финансовой элите. В контексте этого то, что Россия оказалась в одном лагере с англичанами и французами, является нонсенсом и крупнейшей, глобальной стратегической (судьбоносной!) ошиб-

---

[22] *Валентинов Н.* Встречи с Лениным. Нью-Йорк, 1953. С. 69.

[23] Бенджамин Дизраэли, граф Биконсфилд (1804–1881) — британский политический деятель, консерватор, член Парламента с 1837 года, лидер консервативной фракции Палаты общин с 1848 года, премьер-министр (1868, 1874–1880). Идеолог британской гегемонии и колониализма, русофоб.

[24] Отто Эдуард Леопольд фон Бисмарк-Шонгаузен (1815–1898) — князь, прусско-германский политический деятель. Депутат Ландтага с 1847 года. Посол в России (1859–1862), премьер-министр и министр иностранных дел Пруссии с 1862 года. Канцлер Германии (1866–1890).

кой российской политики. Без участия России невозможно было бы уничтожить Германскую, Австро-Венгерскую и Османскую империи. Но кто уничтожит саму Россию? Ведь она тоже — объект уничтожения в развязанной мировой бойне. Россию предполагалось взорвать изнутри — через революцию. Очевидно, англичане с американцами думали об этом еще до начала войны. Что же касается немцев, то они к этой идее обратились уже в ходе самой войны, когда она затянулась и положение Германии стало не просто отчаянным, но и безнадежным.

Австро-германский «взнос» шел в основном через В. Ленина и его людей. Соответственно, англо-американский — через Л. Троцкого и его людей. Еще в 1932 году американский конгрессмен Луис Т. Макфадден[25] весьма убедительно обвинил Федеральную резервную службу США[26]и банки Уолл-стрит[27] в финансировании русской революции 1917 года; для конгрессмена его любопытство, проницательность и деятельная инициатива завершились трагически — спустя короткое время он был убит. Враждующие страны Антанты[28] и Четверного союза[29] если

---

[25] Луис Томас Макфадден (1876–1936) — экономист и политик, в 1920–1930-х годах — депутат в Палате представителей Конгресса США от штата Пенсильвания и председатель Банковского комитета Конгресса США. Занимался расследованиями манипуляций в финансовой системе, в том числе — ФРС. Пережив три покушения, был в конце концов убит.

[26] Федеральная резервная служба США создана 23 декабря 1913 года как независимое федеральное агентство для выполнения функций Центрального банка США и осуществления централизованного контроля над коммерческой банковской системой США. Фактически независимый орган в Правительстве США, неподотчетный даже президенту США.

[27] Уолл-стрит — улица и район в южной оконечности Манхеттена (Нью-Йорк), где находится среди многих крупных банков также Нью-Йоркская фондовая биржа, Нью-Йоркский городской банк (первый банк, созданный в США) и Федеральный дом, где в 1789 году прошла инаугурация Дж. Вашингтона в должность президента США.

[28] Антанта (от франц. «соглашение, согласие») — военно-политический союз Великобритании, Франции, России (до 1917 года) и Италии (с 1915 года). Основой Антанты были англо-французское соглашение 1904 года и русско-английское соглашение 1907 года. В ходе Первой мировой войны в Антанте сконцентрировалось 25 государств, в том числе и США.

[29] Четверной союз — неофициальное название военной коалиции в составе Германии, Австро-Венгрии, Турции и Болгарии. Основой союза являются Двойственный союз Германии и Австро-Венгрии 1879 года, германо-турецкий союз 1914 года и германо-болгарский союз 1915 года (подписаны постфактум). Пре-

в чем и были единодушны, так это в желании максимального разрушения России. Хотя и с разной целью. Для Антанты нужно было устранить Россию из числа победителей, как конкурента, с которым нужно было делиться итогами близящейся и неизбежной победы. При этом Антанте было необходимо, чтобы ввергнутая в революцию и разрываемая внутренним хаосом страна продолжала войну с Германией, оттягивая на себя значительную часть германского рейхсвера и облегчая наступление англичан, французов и американцев. Странам же Оси нужно было разрушение России для того, чтобы освободить силы для войны на Западном фронте. В сущности, Запад оплачивал услуги большевиков, как услуги киллеров, которые должны были окончательно устранить соперника, — устранить как «исторический проект». Интерес Запада не в преобразовании России из монархии в демократию, а в полном исчезновении России из дальнейшего хода цивилизации. Наиболее радикальное средство самоубийства любой страны во все времена — гражданская война. Иначе говоря, эта внутрироссийская кровавая бойня была заранее задумана, заказана и проплачена. Разгон же «Учредиловки» просто включил механизм этой бойни. Нет сомнения, что В. Ленин и Л. Троцкий вполне понимали и в рамках свойственного им циничного нигилизма принимали свою роль «наемных киллеров» в отношении Российской империи, но при этом еще и дерзали играть «свою игру», т. е. пытались использовать для реализации своих целей русофобскую политику западных держав. Время показало, что благодаря свойственному им фанатизму, беспринципности и изощренному искусству политического лавирования они правительства Запада переиграли.

Финансирование русских революционных радикалов немцами и австрийцами понять можно — положение их в войне было отчаянным, и для выживания использовались любые средства. Финансирование же революции англичанами и американцами, союзниками России по Антанте, — это уже политическая подлость, хотя и вполне привычная для англосаксов, которые в достижении своих целей никогда не страдали щепетильностью. Кстати, большевики факт финансирования не очень-то и скрывали. Скажем, в 1922 году на Четвертом конгрессе Коминтерна Н. Бухарин пытался объяснить это особенностью «революционной этики», которая, в сущности, вся сводилась к типичной «нечаевщине»,

---

кратил существование в октябре — ноябре 1918 года. Иногда именуется «Союзом центральных держав» или «Осью».

когда «цель оправдывает средства». Правда, многие члены РСДРП(б) считали подобную практику безнравственной и даже сформировали в партии что-то вроде оппозиции. Очень скоро она объединилась с теми, кто считал 1917 год победой Советов, а не победой большевистской партии. Затем к ним после 1924 года примкнули так называемые «троцкисты», т. е. упертые сторонники мировой революции, готовые окончательно спалить истощенную Россию ради всеобщего хаоса. Вот этих-то партийных оппозиционеров, «революционеров-интернационалистов», и уничтожили в годы Большого террора.

Если же вернуться к финансированию революции империалистическими державами, то это объясняет два существенных момента.

Первый — конфликт между В. Лениным и Л. Троцким относительно Брестского договора[30]. Как известно, председатель Совнаркома требовал немедленного выхода России из войны и заключения мира с Германией, причем на любых условиях; нарком по иностранным делам и председатель Реввоенсовета был категорически против и в конечном счете предложил в высшей степени парадоксальную по нелепости формулу — «ни войны, ни мира». Настаивать впрямую на продолжении войны Л. Троцкий, учитывая реальное настроение революционных масс, не решился. Причина конфликта двух «демонов русской революции» весьма прозрачна — она в различии источников финансирования революции и, соответственно, в разнице сопутствующих требований. В. Ленин отрабатывал германские условия, переданные, надо полагать, А. Парвусом[31]. Л. Троцкий же — условия англо-американские, которые были противо-

---

[30] Брест-Литовский мирный договор 3 марта 1918 года между Советской Россией и представителями стран Четверного союза, по которому Россия выходила из Перовой мировой войны с потерей значительных территорий — Польши, Прибалтики, Финляндии, западных областей Украины и Белоруссии, кавказских округов Ардагана, Батума и Карса (до 1 млн кв. км). В. Ленин был уверен в недолговечности этого договора; в связи с изменением международной ситуации ВЦИК РСФСР аннулировал данный договор 13 декабря того же 1918 года.

[31] Александр Львович Парвус (Израиль Лазаревич Гельфанд) (1867–1924) — доктор философии, теоретик марксизма и активный деятель российского и германского социал-демократического движения, бизнесмен и издатель, сторонник теории «перманентной революции». Автор «Финансового манифеста» (1905). С 1911 года германский агент в Турции. С 1915 года вел переговоры о материальной помощи русским революционерам со стороны Германии, автор подробного плана революции в России.

положны и выполнение которых контролировал Сидней Рейли[32]. Нет сомнения, что данное обстоятельство усугубило и без того неизбежное соперничество двух вождей революции.

Второй — позиция Антанты в ходе гражданской войны: страны этого союза по существу уклонялись от действенной помощи Белому движению. Антанте не нужна была победа Белого движения — нужно было длить гражданскую войну до полного разрушения страны. Задача военно-политических демонстраций англичан, французов и американцев в основном провокационная. Ну и конечно, они заранее как бы «столбили» участки будущей колонизации. Тут они просчитались — большевики оказались сильнее, чем предполагалось, и за весьма короткое время одержали полную победу. Ошибка та же, что была допущена чуть более века ранее, в случае с Французской революцией.

Исходя из сказанного только естественно, что едва разогнав Учредительное собрание большевики встали на путь тотального уничтожения своих противников. Ответ большей или меньшей адекватности — «террор за террор» — был неизбежен. И, следовательно, неизбежна стала Гражданская война — то страшное ристалище, в котором большевики доказали, что во всех отношениях состоятельны и идеологически, и психологически, и организационно куда более, чем все их противники, которых они буквально вышибли с «русского татами». Впрочем, могло ли быть иначе? Ведь политическому монолиту большевиков, никакой крови не боявшихся и готовых идти на любые, самые невероятные жертвы, противостояли в основном люди «Серебряного века». Все эти Войницкие, Астровы, Тузенбахи, Вершинины и Прозоровы, все эти трогательные «чеховские персонажи», менее всего способные на поступок, прежде всего не смогли договориться хотя бы об идейном единстве (и, как следствие, о единстве организационном) и при этом непрестанно рефлексировали. Вспомним, что более двух третей офицерского корпуса России предпочло остаться дома, не желая мараться грязью убийства своих сограждан. Из оставшейся же трети подавляющая ее часть ушла в ряды Красной армии, а отнюдь не Белого движения. К сожалению, Гражданская война — это жестокий приговор бесславно и мучительно уходящей с политической сцены русской элите и «прекраснодушной»

[32] Сидней Рейли (Самуил Розенблюм) (1973–1925) — авантюрист и британский разведчик, специализировавшийся по России. В 1905–1914 годах состоял помощником военно-морского атташе в России. Расстрелян в Сокольниках по личному приказанию И. Сталина.

интеллигенции, на которых, вообще-то, и лежит основная тяжесть вины за постигшую страну катастрофу. Бремя предательства и «глупости, которая хуже всякого преступления», лежит на князе Юсупове[33], генерале Алексееве[34], банкире Гучкове[35], промышленнике Терещенко[36], помещике Пуришкевиче[37] в ничуть не меньшей степени, чем на Плеханове[38], Милюкове[39], Покровском[40], Савинкове[41] со Спиридоновой[42] и прочих волевых и сознательных творцах катастрофы — лодку империи раскачивали все и в конечном счете преуспели: общими усилиями ее всё же перевернули. Конечно, из «лучших побуждений», которые на самом

---

[33] Феликс Феликсович Юсупов, князь, граф Сумароков-Эльстон (1887–1967) — участник убийства Г. Распутина, в 1919 году уехал из России на британском линкоре «Мальборо», эмигрант.

[34] Михаил Васильевич Алексеев (1857–1918) — генерал от инфантерии. Начальник Генерального штаба с 1915 года. Организовал в феврале 1917 года давление на Николая II с целью его отречения группы высокопоставленных военачальников. Один из организаторов Белого движения.

[35] Александр Иванович Гучков (1862–1936) — московский банкир, политический деятель, председатель 3-й Государственной Думы (1910–1911). Непримиримый противник Николая II и военный министр Временного правительства (1917).

[36] Михаил Иванович Терещенко (1886–1956) — российский промышленник-сахарозаводчик, банкир, политический деятель и франкофил, во Временном правительстве последовательно министр финансов и министр иностранных дел (1917).

[37] Владимир Митрофанович Пуришкевич (1870–1920) — бессарабский помещик, монархист, лидер черносотенцев, участник убийства Г. Распутина.

[38] Георгий Николаевич Плеханов (1856–1918) — народник, ставший теоретиком марксизма, лидер «Женевской группы», один из создателей РСДРП.

[39] Павел Николаевич Милюков (1859–1943) — историк, ученик В.О. Ключевского, политический деятель, лидер кадетов, министр иностранных дел во Временном правительстве (1917).

[40] Михаил Николаевич Покровский (1868–1932) — историк, ученик В.О. Ключевского, глава марксисткой школы историков, член РСДРП (1905), заместитель наркома просвещения РСФСР (1918–1929), академик АН СССР (1929).

[41] Борис Викторович Савинков (1879–1925) — профессиональный революционер, террорист, один из лидеров эсеров, участник Белого движения. Арестован в 1924 году и покончил жизнь самоубийством в здании ВЧК на Лубянке.

[42] Мария Александровна Спиридонова (1884–1941) — террористка, один из лидеров эсеров. В 1906–1917 годах находилась на каторге. В СССР подвергалась неоднократным арестам. Расстреляна.

деле прикрывали интеллектуальный догматизм (идеологический, а не идейный!), неутоленные амбиции и жажду самореализации за счет чего угодно, в том числе и за счет судьбы страны. В контексте этого революция и гражданская война — это, конечно, приговор той «старой России», которую мы «потеряли» и теперь, спустя столетие, склонны идеализировать, но у которой — в критический момент — нашлось очень мало подлинных защитников. В своей массе население страны — в самых разных сословиях — выбрало большевиков. Конечно, по разным причинам. Выделим две основные.

Во-первых — революция и гражданская война выявляют тех, кто способен на действие, кто способен на поступок и кто способен пойти за край допустимого, не мучаясь комплексами. Побеждает в революции тот, кто лишен рефлексии и не брезгует никакими средствами ради достижения своих целей — [готов] на любой подлог, на любой обман, на любое обещание и, конечно, на любые жертвы. Их разрушительная убедительность увеличивается многократно, если они не ассоциируются с политикой недавнего исторического прошлого, если имеют образ «гонимых» и «страдальцев». Большевики отлично понимали мысли и желания людей и в своей агрессивной агитации откровенно, но вдохновенно врали об «обществе всеобщей справедливости и равных возможностей». В них завораживала экстатичность и бескомпромиссность адептов новой веры. При этом они ни за что не отвечали в прошлом и потому были свободны и убедительны в обещаниях будущего.

Во-вторых — если мысли и желания у людей были, значит, они и в самом деле воспринимали ту страну, которую мы сегодня идеализируем, как воплощение несправедливости. Нужно быть предельно циничным или слишком уж наивным, чтобы думать о русском народе как «простом» и «наивном», не осознающем ни факта идейной пустоты, ни того, что это для него означало. Беззащитно доверчивым и безответным его, конечно, хотели видеть в политических верхах. Таким его хотела видеть — и видела — интеллигенция «Серебряного века». Но этот народ отлично видел и понимал, в какие бездуховные игры играла старая и новая элита — в игры на умножение капитала. Народ же, лишившись идеи высшей справедливости, воплощенной в православной империи, вынужден был довольствоваться ролью нищающего свидетеля бесстыжего в своей меркантильности и, соответственно, утратившего миссионерскую легитимность государства. И тогда

народ обратился к государю. «Царь, батюшка, воззри на страдания детей твоих…» — так начиналось воззвание, которое намеревались в январе 1905 года передать императору. Но в политических верхах что-то замкнуло. Сам же Николай II предпочел по своему обыкновению отстраниться от проблемы и предпочел встрече со своим народом уединенное затворничество в Петергофе. Так ли уж важно, кто конкретно отдал приказ о стрельбе по мирной демонстрации? Вся полнота ответственности за катастрофу лежит конкретно на Николае II. А случившееся в январе 1905 года было именно катастрофой, поскольку именно тогда вера в «царя как воплощение Истины и Справедливости» рухнула. Она была расстреляна — эта вера! — самой же монархией. И именно тогда и разверзлись те бездны, в которую затянуло страну спустя двенадцать лет. (Вот каковы парадоксы «Серебряного века», когда властвует чеховский субпассионарный «негероический герой»!) И винить ли народ, который, озлобившись от тотального обмана, потянулся к первому же, кто сказал: «Надо взять всё — и поделить». Т. е. — «перестроить», «переделать». Потому что то, что есть, — есть «неправда» и «несправедливость». «Государство, которое не стремится к справедливости или хотя бы не декларирует это как одну из основных своих целей, обречено на гибель», как писал Гегель.

Большевики нашли действенный ход к душам разочаровавшихся людей. Большевики обманули Россию? Да, несомненно! Обманули в том числе потому, что люди хотели быть обманутыми, устав как от отсутствия внятности политики выдохшейся идейно монархии, так и от суетливого политического авантюризма и отсутствия ясной перспективы различных партий, не перестающих отчаянно грызться между собой даже на самом краю пропасти. Обманули и потому, что агитация большевиков была невероятно убедительна. Почему? Да потому, что многие агитаторы — даже, пожалуй, их подавляющее большинство! — были искренни и сами свято верили в свои лозунги. Идеалистов было в избытке с разных сторон баррикад. Но именно у большевиков идеализм сочетался с фанатизмом. Прозрение придет — но запоздалое. И идеалистам — с какой бы стороны баррикад они ни находились в период катастрофы — придется дорого заплатить за свои иллюзии.

А из пепелища, из руин России, пережившей Мировую войну, революцию, Гражданскую войну, пролетарскую диктатуру в 1922 году, выросла новая империя.

Л.В. Смирнова: К чему же все жертвы, если одна империя сменяется другой, только куда более жестокой? В чем тогда смысл произошедшего?

Ю.А. Соколов: Империя гибнет потому, что она перестает ею быть! В основе империи — целеполагательная и всеохватная идея. В случае России — идея «Третьего Рима», т. е. идея вселенского православного царства, мессианского по характеру. От этой идеи в начале XX века остался гипсовый слепок. Если это так, т. е. если перестает быть действенной и плодоносящей идея, то место такой империи, в силу ее архаизма и нежизнеспособности, — в музее. Иначе говоря — на страницах истории, в прошлом, которое всё более и более удаляется и мифологизирует сошедшие с дистанции персоналии и сюжеты. В будущем для нее места нет! Империя в зените не боится ни заговоров, ни войн — они ее только раззадоривают и укрепляют. Империя же увядшая может погибнуть от любого пустякового толчка. А у нас к 1917 году был целый букет заговоров как со стороны наших врагов, так и наших союзников, как внутри, так и вне страны. Да еще затянувшаяся и тяжелая война, причины и цели которой крайне неотчетливо понимались в народе. Ни одна динамичная часть общества в России не видела своего будущего в идейном пространстве «Третьего Рима». Что говорить о буржуазных кругах, когда даже достойного монархического движения в стране не имелось. Никто — начиная с высшего генералитета, к которому Николай II обратился за поддержкой всего-то за несколько дней до отречения, — не захотел связывать ни своего будущего, ни будущего страны с императором, в котором во всей полноте персонифицировалась идея православной империи. Уместно ли вообще говорить о православии как живой душе империи, если религиозность общества — прежде всего высших сословий и интеллигенции — сводилась в лучшем случае к формальной обрядовости? Православие либо сводилось к эстетскому сентиментальному мифологизму (это так очевидно по картинам М. Нестерова[43]), либо принимало формы дикой архаической ереси, какого-то экстатического, психологически болезненного

[43] Михаил Васильевич Нестеров (1862–1942) — живописец, академик (1910), член Товарищества передвижников (1896–1901) и «Мира искусства» (с 1901 года), член-учредитель Союза русских художников (1903). Автор картин на историко-религиозные темы. В период СССР — портретист. Заслуженный деятель искусств РСФСР (1942).

арианства (как можно это видеть по завершающему этапу творчества Н. Ге[44]). Попытка адаптации христианства и современной философии (так называемое «православное возрождение») была уделом весьма узкой группы интеллектуалов, деятельность которых не имела какого-либо влияния в обществе. И если бы было иначе, то не произошло бы такого звериного разгула атеизма после революции. Конечно, отмашку давали с политического верха, но с какой готовностью в народе была воспринята антирелигиозная политика большевиков! К сожалению, всё говорит о выхолощенности идейных основ, об идейной пустоте в России. Эта опустошенность, отсутствие стержневой основы и разочарование в реальности нашли свое выражение в культуре «Серебряного века» — изысканного ухода в мир фантазий, подменой смысла бытия эстетикой. И в прошлом своей страны, в истории поколение «Серебряного века» не видит для себя опоры. Драматический пафос В. Сурикова, В. Верещагина, И. Репина, где прошлое является основанием для разговора «всерьез о настоящем», чеховскому поколению в тягость. История как таковая не нужна — она интересна скорее как замысловато и роскошно костюмированный концерт. Интересна театрализованная фантазия о прошлом, т. е. не история, а игра в нее. Психология истории пугает, зато востребована идеализированная историческая этнография, а еще лучше — ее стилизация, что так очевидно и в живописи А. Рябушкина[45], А. Васнецова[46] или К. Сомова[47], и в графике А. Бенуа[48], И. Билибина[49]

---

[44] Николай Николаевич Ге (1831–1894) — живописец, профессор (1863), вместе с И. Крамским, Г. Мясоедовым и В. Перовым — один из учредителей Товарищества передвижников (1870–1871).

[45] Андрей Петрович Рябушкин (1861–1904) — живописец, ученик П. Чистякова; автор картин, воссоздающих русский быт XVI–XVII веков.

[46] Аполлинарий Михайлович Васнецов (1856–1933) — академик (1903), живописец, мастер исторического пейзажа-реконструкции, иллюстратор, художник театра.

[47] Константин Андреевич Сомов (1869–1939) — академик (1914), живописец и график, автор историко-бытовых картин из жизни XVIII — начала XIX веков.

[48] Александр Николаевич Бенуа (1870–1960) — историк искусства и художественный критик, график, художник театра, идеолог «Мира искусства».

[49] Иван Яковлевич Билибин (1876–1942) — график, мастер книжной иллюстрации, художник театра, профессор Института имени И.Е. Репина (1936–1942).

или Е. Лансере[50], и в архитектуре А. Померанцева[51], А. Щусева[52] или П. Бойцова[53], и в последних операх Н. Римского-Корсакова[54]. Впрочем, Николай Андреевич, человек недобрый, но глубокий, в последней своей опере попытался коснуться онтологических глубин русской судьбы. Но не случайно же «Сказание о граде Китеже и деве Февронии», эта опера-литургия, этот реквием по уходящей России, где он решился всерьез поговорить «о вечном и настоящем через прошлое», публика не поняла и не приняла.

Не случись Первой мировой войны в нашей истории, поведи себя правительство Николая II более осторожно, уклоняясь от втягивания страны в кровавую и непонятную по своим причинам кровавую бойню, вместо которой реализовались бы начатые П.А. Столыпиным[55] реформы, — тогда Россия, скорее всего, решила бы многие из своих проблем и, возможно, даже вышла бы в лидеры в экономической и социальной сферах. Но разрешилась бы проблема духовной пустоты? Россия в силу своего исторического опыта нуждалась тогда — нуждается и сейчас! — в идее возвышенной и глобальной, достойной как ее прошлого, так и ее размеров. Природа России такова, что она может быть либо империей,

---

[50] Евгений Евгеньевич Лансере (1875–1946) — академик (1912), народный художник РСФСР (1945), живописец, график, художник-монументалист, художник театра.

[51] Александр Никанорович Померанцев (1849–1918) — академик (1893), русский архитектор, художник-график, просветитель и педагог.

[52] Алексей Викторович Щусев (1873–1949) — академик (1910), заслуженный архитектор РСФСР, как архитектор был равно востребован и в Российской империи, и в СССР.

[53] Петр Самойлович Бойцов (1852–1918) — известный московский зодчий, автор множества храмов, загородных и городских усадеб, доходных домов и общественных зданий.

[54] Николай Андреевич Римский-Корсаков (1844–1908) — великий русский композитор и педагог, автор 15 опер и трех симфоний, профессор Санкт-Петербургской консерватории (1871).

[55] Петр Аркадьевич Столыпин (1862–1911) — дворянин Ковенской губернии, крупнейший политический деятель эпохи Николая II, последний выдающийся реформатор империи. Губернатор Гродненской (1902–1903) и Саратовской (1903–1906) губерний, с 1906 года до конца жизни премьер-министр и министр внутренних дел России. Пережил 10 покушений. Во время 11-го покушения — в Оперном театре Киева — был смертельно ранен. Погребен в Киево-Печерской лавре.

либо колонией. Если Россия — даже оставшись в стороне от мировой бойни и, соответственно, избегнув в 1917 году революции — в 1920-х годах не возродила бы, каким-то чудом не «оживила» мессианскую идею и всё более упрочивалась бы в идеологии материалистического комфорта, то она всё равно осталась бы легкой добычей для экстремизма и распад ее был бы неизбежен. Исторических вызовов, которыми полон оказался XX век, Россия экономически благополучная, но духовно мертвая не пережила бы.

Скажем больше — случившееся, являясь, безусловно, трагедией, является также и действием промыслительным. В конце концов, что сделали большевики? Они умирающую империю заменили после короткой, хотя и кровавой паузы гражданской войны, на новую. Советский Союз — это новый вариант империи. Да, вариант вульгарный, жестокий, лукавый, многозатратный, крайне противоречивый. Однако же принятый основной массой населения и вызвавший массовый энтузиазм, без которого невозможно было бы представить стремительное восстановление страны, ее модернизацию и, кстати, массовый героизм в годы Великой Отечественной войны. При всех чудовищных изломах сложившейся системы новая империя на протяжении очень долгого времени воспринималась как «народное государство», воплощающее идеи социальной справедливости, т. е. именно те идеи, которых в начале XX века уже не видели в старой империи. Народ был опять «наивен» и «доверчив»? Однако же с ним солидарны были и Б. Шоу, и Т. Манн, и Р. Роллан, и Л. Фейхтвангер и множество иных европейских весьма прогрессивных интеллектуалов, которые вряд ли были ангажированы и от пристального взгляда которых не укрылось много жестокостей. Тем не менее они одобряли «Красную империю» и видели в ней упование для цивилизации. Главное же в том, что именно этот вариант империи — Советской! — позволил России сохранить свой суверенитет и уцелеть в XX веке. Выполнив свою историческую задачу, этот вариант империи сам ушел в прошлое.

Можно ли было избежать революции? Нет, нельзя! Возможно, что и не нужно — революция если не в этом, так в другом поколении сотрясла бы Россию: государство с таким, как она, прошлым, с такими размерами не может существовать в идейной пустоте. Были ли альтернативы? Очевидно, были, но пройдены задолго до 1917 года. Куда важнее понять — когда именно, т. е. когда была пройдена та черта, когда иные варианты, кроме революции, исключались.

Л.В. Смирнова: Очевидно, истоки следует искать в более ранних страницах истории. Это связано с неудачами царствования Николая II? Или с неудачами реформ Александра II? Или с охранительной политикой и консерватизмом Николая I? Быть может, опять во всём виноват Петр I?

Ю.А. Соколов: У Петра I, если он не собирался стать последним монархом в истории России, иной альтернативы, кроме связанных с его именем реформ в контексте пресловутой «европеизации», не было. Скорее всего, он вряд ли понимал, но, несомненно, ощущал интуитивно, что рационально-материалистические основы Европы входили в жесткое противоречие с идеалистической идеей православного царства в контексте доктрины «Третьего Рима». Но — вот она, цивилизационная ловушка! — невозможно уцелеть в цивилизации, игнорируя ее законы. Петровская «европеизация» вывела Россию в лидеры, но также начала изнутри растлевать страну во всех ее общественных институтах. Мера растления в полной мере обнаружилась в декабре 1825 года. Ответ на это был совершенно естественным — политика Николая I носила именно «охранительный» характер. Европа сотрясалась революциями, и всерьез — на уровне и политическом, и мировоззренческом — им противостояла одна только «николаевская Россия». Чего не понимал Николай I, так это того, что революции были инструментом в добивании христианской Европы новыми элитами, цинизм и хищничество которых уже не сдерживались никакими идеалами и традициями. «Николаевская Россия» была концептуальным антагонистом новой буржуазной Европы. Завершилось это Крымской войной, обнаружившей нерентабельность «охранительной политики». Александр II решил, — и решение это было опять же совершенно естественно, поскольку отталкивалось от итогов предыдущего царствования, — что целесообразнее будет «разморозить» систему, и начал масштабные либеральные реформы. Они оказались вполне успешными и в экономической, и социальной сферах, но в сфере духовной — пугающе разрушительными. Александр III после убийства отца решил вновь «заморозить» систему — от либеральных реформ он отказался, но от развития страны по уже проложенным путям — нет. И оказалось, что страна успешно решает комплексные задачи именно в состоянии умеренного консерватизма. Но Александру III было отпущено слишком мало времени. Сменивший его Николай II ни харизмой, ни здравым

смыслом, ни упорством своего отца не обладал. Николай II был прав в желании следовать политике Александра III, но, как говорили древние римляне, «если двое делают одно и то же, это не то же самое». Держать ситуацию под контролем, в том числе держать в узде своих расплодившихся и алчных родственников, молодой император не мог. Подлинный политик тот, кто не только способен к рефлексии, но и способен к формированию ситуации. Рефлексировать Николай II мог, формировать — нет. Ситуация стала довольно быстро неуправляемой с известным и трагическим финалом.

Очевидно вот что: в страшной истории русской революции невиновных нет, каждый внес свою лепту — причем исходя из самых искренних намерений — в катастрофу 1917 года. Но всё же главный виновник трагедии — это время.

Прежде всего нужно учитывать, что Россия не существует в абстрактном, умозрительном пространстве, что она — часть этого большого и подвижного мира. Она может принимать или не принимать стратегические идеи современной ей цивилизации, но она не имеет права быть неадекватной этой цивилизации. Т. е. она обязана в соответствии с целесообразностью своих интересов, с учетом конъюнктуры социально-экономического, политического и мировоззренческого развития в мире реагировать на все неизбежные «исторические вызовы».

Исторический период, на который приходится формирование, расцвет и гибель Российской империи, — это так называемое «Новое время». И не существенно, исходим мы из «большого цикла» (т. е. с момента формирования доктрины «Третьего Рима», с начала XVI века) или из «малого цикла» (т. е. с формального объявления России империей в 1721 году), — в любом случае речь идет об эпохе, порожденной гуманистическим Возрождением. Именно для нее-то и становятся характерны революции. Ни Античность, ни Средневековье революций не знали. Можно сказать, что революция — это атрибут «Нового времени».

Само «Новое время» началось с мысли разумной — реформирования извратившегося в политической жизни католицизма. Джон Уиклиф[56],

[56] Джон Уиклиф (Виклиф) (1320–1384) — священник, профессор Оксфордского университета, автор бюргерской ереси, ставящей под сомнение догматы христианства; идеолог секуляризма и подчинения Церкви королевской власти. Является предшественником Реформации.

Ян Гус[57] и Мартин Лютер[58] начали с идеи обновления Церкви, но, как известно, «благие пожелания» приводят слишком часто к непредвиденным результатам. Реформация обернулась расколом западной Церкви и формированием протестантизма, плоды которого явлены теперь со всей очевидностью — десакрализация мира, подмена таинства пустым обрядом, подмена Завета протестантской (англо-саксонской) этикой и хитросплетением законов. Фактически протестантизм полностью изменил мировоззрение: не случайно Макс Вебер[59] считал, что деятельность Лютера и его последователей послужила поворотным моментом в зарождении и скором торжестве идеологии и практики капитализма, фактически определила идейные основы Нового времени. Антисемитизм оттуда же! Вряд ли случайно в Израиле учение М. Лютера именуют «теологией холокоста» — чего стоит только его труд «О евреях и их лжи», а равно и тот факт, что в нацистской Германии «Ночь хрустальных ножей» (т. е. массовых еврейских погромов) именовалась «празднованием рождения Лютера». В конечном счете протестантизм обернулся торжеством атеизма! Формально не отвергая Бога (во всяком случае до Великой Французской революции), идеологи «Нового времени», исходя из декартовской максимы («Человек — мерило всех вещей»), полностью сконцентрировали истоки и правила бытия на человеке. Первым естественным следствием этого стало то, что все гуманитарные принципы и законы этого мира приобрели подвижный характер и зависимость от текущей конъюнктуры.

На политическую арену был выведен в качестве лидирующего субъекта «горожанин», т. е. «буржуа». «Гражданское право», по существу,

---

[57] Ян Гус (1371–1415) — чешский священник, профессор, а затем декан (1402–1403) и ректор (1409–1410) Карлова университета в Праге. Активный проповедник и последователь Дж. Уиклифа. Осужден на церковном соборе в Констанце (1414–1415) и аутодафирован.

[58] Мартин Лютер (1483–1546) — бывший монах-августинец, доктор богословия и профессор Виттенбергского университета, юрист, писатель и переводчик. Инициатор и идеолог Реформации. Благодаря своему переводу Библии считается автором немецкого литературного языка.

[59] Максимилиан Карл Эмиль Вебер (1864–1920) — философ, историк, специалист по социологии и политической экономии (считается их основоположником наряду с К. Марксом и Э. Дюркгеймом). Автор множества книг, в частности — «Политика как призвание и профессия», «Протестантская этика и дух капитализма», «История хозяйства», «Патриархальное и патримониальное господство».

— «городское право», а, точнее, буржуазное. Революция, таким образом, — инструмент утверждения и тотального доминирования буржуазии и формируемой ею этико-правовой системы, в основе которой лежит категорический императив о «человеке как мере вещей», сакрализация частной собственности и доминирования рыночных отношений (и прибыли как их конечной цели) над религиозными, сословными и государственными авторитетами, над исторической памятью и вековыми традициями. Мир буржуа — не героическое ристалище борьбы добра и зла, не бесконечный путь поиска истины, а рынок, смысл которого в умножении прибыли, достижении материального достатка и удовлетворения постоянно растущих материальных же потребностей. Это мир, в котором всё — талант, честь, чувства, разум, патриотизм, святыни — является лишь товаром, имеющим свою цену в соответствии с рыночной конъюнктурой. Это мир, в котором ничто не является безусловным, кроме потребностей, товара и их универсального эквивалента, т. е. денег. Следовательно, революция — инструмент осознанной, бескомпромиссной и жесткой замены духовного на тварное, метафизического на физическое, низведение всего сущего до вульгарного уровня практической пользы.

Л.В. Смирнова: Ну а как же декларация свободы, с которой революционеры шли на баррикады? Как же знаменитый лозунг «свободы, равенства и братства», который, что называется, был начертан на всех революционных знаменах?

Ю.А. Соколов: Либеральную триаду мы понимаем как-то очень уж романтично. Но соответствует ли наше представление тому содержанию, которое в этот лозунг вкладывали его авторы? Не опасны ли наши заблуждения, когда мы легкомысленно принимаем желаемое за действительное?

Достаточно сказать, что лозунг «Свобода, равенство и братство» появляется в декабре 1790 года, в речи М. Робеспьера[60], посвященной

[60] Максимилиан Франсуа Мари Исидор де Робеспьер (1758–1794) — сын юриста и кухарки из Арасса, адвокат и лидер наиболее радикальных революционеров во Франции. Масон, член Якобинского клуба с момента его основания, член Парижской коммуны, Конвента и Комитета общественного спасения (1793–1794). Непримиримый сторонник политического террора. Инициатор закона 10 июля 1794 года (обоснование «Большого террора»), под который сам же и попал: гильотинирован 28 июля 1794 года.

созданию Национальной гвардии. Очень скоро этот лозунг стал лозунгом всей революционной Франции, а затем — всех радикально мыслящих демократов. В настоящее время — квинтэссенцией либеральной идеологии, ставшей «священной коровой» современной цивилизации рыночного глобализма. Как известно со времен якобинского террора во Франции, «революции задумывают идеалисты, осуществляют фанатики, а плодами пользуются мерзавцы». Максимилиан Робеспьер был именно фанатиком, и по части кровожадности с ним трудно соревноваться даже самым «отмороженным» русским революционным головорезам. Спустя менее года после речи М. Робеспьера весь Париж и вся Франция были залиты кровью. Уже этого достаточно, чтобы усомниться в благостности всего того, что говорил этот дьявол во плоти. Но не он был автором лозунга «революционной триады». Будучи масоном, М. Робеспьер использовал «слоган» своего тайного общества. Морочил ли он головы французам, т. е. вводил их в заблуждение или нет, — не так и важно; несомненно же то, что сам-то М. Робеспьер понимал «триаду» так, как это «прочитывалось» масонами, т. е. весьма отлично от нашего примитивного прекраснодушия.

«Братство» в контексте идейного содержания и целеполагания тайных обществ следует понимать, как «повязанность общим умыслом», очень возможно, что — «тайной», являющейся контртезой христианской норме. «Братство» — точнее, вхождение в него — осуществляется через жутковатую инициацию, через кровавый ритуал, являющийся преступлением для традиционного общества. Значит, революцию, понимаемую как преступление против истории, человечества, государства и культуры, нужно понимать, как массовое кровавое жертвоприношение, как обряд-инициацию, прохождением через который и создается «братство». И потом, «братство» — опасное качество; как известно, самые жестокие «разборки», длящиеся веками, проходят между близкими «родственниками» — и на персональном уровне, и на этническом, и на религиозном. Напрасно мы понимаем категорию «братства» как сердечность отношений между кровно и духовно близкими людьми. В тайных обществах, к которым относятся все еретические секты, в том числе масонство, выросший из него Якобинский клуб и сформировавшиеся по его лекалу тайные общества русских радикалов-террористов, а также и большевистская партия «революционных меченосцев», «братство» отнюдь не отменяет жесточайшей иерархии и полного растворения в руководящей идее. При этом смысл идеи строго дозируется в соответствии

с иерархическим уровнем. (Кстати, это свойство любого сектантства!) Не будет преувеличением сказать, что «братство» есть на самом деле догматическое рабство, попытка выхода из которого безжалостно карается смертью. Мы можем не знать истории еретических тайных обществ, но история большевиков и их партии пока еще в пределах нашей живой памяти, как и история германского национал-социализма: репрессивно-карательным органам было отведено столь же важное место, сколь и органам идеологическим. История этих «организаций» всё вышесказанное полностью подтверждает. Большевистское «братство», инициировав себя через революции, убило одну империю, создало через жертвы ее инверсию, но спустя семьдесят лет угробило и ее. Так что лукавые прелести «братства» наша страна познала на себе — этому-то как раз и был посвящен XX век.

«Равенство» сразу постулировалось как равенство всех перед законом. До якобинского террора законодательство было сословным, теперь же стало универсальным. Но какое может быть «равенство» в «братстве», которое иерархично?! Возвышенная идея «равенства перед законом» полностью аннигилируется созданием исключительно запутанной, полной ловушек законодательной системы, а также ее «птичьим» языком, в котором может разобраться только посвященный. Сформировалась многочисленная армия — пожалуй, даже и сословие! — этих «посвященных», т. е. профессиональных сутяг, «защитников» и «обвинителей» со своей иерархией и специализацией. Их даже невозможно упрекнуть в продажности, потому что в мире, как на рынке, всё является товаром, в том числе и знания и услуги. Принцип «равенства» сегодня декларирован почти во всём мире, но нигде его нет в реальности — такова не теория, а практика современной жизни. Такова же ситуация и с «равенством возможностей» — доказывать это всё равно что «ломиться в открытую дверь». Есть ли «равенство» среди международных субъектов, т. е. государств? Это чисто риторический вопрос.

Выходит, что если «братство» наполнено смыслом, хотя и обратным декларациям и нашим ожиданиям, то «равенство» — это чистый обман. Но это не совсем так, хотя опять же — принцип «равенства» сильно отличается от того, что мы привычно под этим понимаем. В данном случае он исходит из факта «братства», т. е. тайного общества заговорщиков. «Братство», повторим, — иерархично. Но все его члены равны в суровом подчинении дисциплине — в полной персональной ответственности за руководство нижестоящими членами и в безоговорочном подчинении

тем, кто находится выше по иерархии. Вы абсолютный авторитет для всякого нижестоящего и совершенный раб перед вышестоящим. Нарушение этой системы, попытки бунта против нее, выхода из ее вертикали караются немедленно и жестоко — и в этом, конечно, тоже прослеживается пресловутый принцип «равенства». Собственно, ничего оригинального в этом нет — такую систему можно видеть и в корпорациях языческих храмов Древнего Египта, и в тайных орденах Средневековья (например, ассасинов или иоахимитов[61]!), и в монашеских орденах католической Европы, и, конечно, в орденах рыцарей-монахов и масонских организациях. Нам она хорошо известна по лукавому принципу «демократического централизма», который скреплял изнутри партию марксистов-большевиков. Принцип этот непосредственно восходит к «нечаевщине», так восхищавшей В. Ленина. Этот принцип превращает созданную им партию в послушный инструмент власти высшей партийной элиты. Ведь когда В. Ленин говорил о «диктатуре пролетариата», то имел в виду именно «диктатуру партии пролетариата», а подразумевал, естественно, диктатуру лидеров этой партии. Ленинская «партия нового типа» в сущности являлась конструкцией в высшей степени архаичной, но при всём том — весьма действенной и в экстремальной ситуации эффективной. Время это доказало. Впрочем, время доказало и утрату адекватности этой конструкции — в силу недостаточной внутренней пластичности — в периоды нормальной динамики. Отсюда вывод — подобные системы должны искусственно (и быстро!) переводить общества из легального состояния в экстралегальное. Наличие врага здесь жизненно необходимо. И если врага нет, его нужно создать. Так что и в самом деле — «и вечный бой, покой нам только снится».

Теперь что касается «свободы».

Еще в позапрошлом веке один из столпов либеральной мысли Дж. Стюарт Милль[62], подробно анализируя идею «свободы», отмечал,

---

[61] Ассасины — военизированный орден радикальных шиитов-мусульман в XI–XIII веках, основанный Хасаном-ас-Саббахом и уничтоженный монголами Хулагу-хана. Обычно разделяются на персидских и сирийских, которые, в свою очередь, имеют собственные ответвления. Иоахимиты — радикально-еретическое течение в Западной Европе (XIII–XV века), последователи хилиастического учения Иоахима Флорского. Как военная организация впервые проявилась во время восстания Дольчино.

[62] Джон Стюарт Милль (1806–1873) — британский политический деятель, философ, социолог, экономист, политический деятель и сторонник избиратель-

что понятие это отрицательное, т. е. это не «свобода для», а «свобода от». Существует, конечно, и «свобода для», но она — частное дело индивида, следовательно, она не обладает какой-либо идеологической ценностью, тем более что в любом случае она не должна вступать в противоречие с догматическим содержанием, находящимся всецело в «свободе от». Итак, подлинная свобода — та, что относится к догматике, — «освобождает». От чего? Прежде всего — от Бога, от христианства и от Церкви как организации, а соответственно, и от Декалога, от того нравственно-этического фундамента, который определяет «правила игры» современной цивилизации. Далее — от сословной системы, в которой всё же заключена выкристаллизованная историческим опытом естественная социальная «специализация». Далее — от этнической и национальной идентичности, как, впрочем, и вообще от любой коллективной идентичности. Но идентичность заключена в исторической памяти, в огромном и полифоничном комплексе культуры. Следовательно — догматизируется освобождение и от исторической памяти, и от культуры. Главное же — от государства как результата исторического развития и воплощения и одновременно хранителя исторической памяти. Гегель считал, что смысл и оправдание такой сложной институции, как государство, — в обеспечении социального равновесия и справедливости. Но в либеральной доктрине «социальная справедливость глубоко аморальна». Государство ненавистно именно по причине того, что в стремлении к социально-политическому балансу организует перераспределение как материальных, так и нематериальных результатов труда.

Красивые слова о «свободе — равенстве — братстве» — это не более чем «дымовая завеса» для прихода к власти «мерзавцев», пользующихся революцией как удобной ситуацией для перераспределения материальных ценностей в свою пользу, для зачистки территорий от потенциальных конкурентов и для дезавуирования всего предыдущего исторического периода. Для защиты своих интересов они при необходимости ангажируют тиранов разной степени вменяемости в зависимости от ситуационной конъюнктуры, от которых — как только надобность в них исчезнет — отвернутся и которых предадут проклятию, списав на них все издержки системы. «Мерзавцы», т. е. «буржуа», глубоко ис-

---

ного права женщин. Чиновник Ост-Индской компании (1823–1858), член Палаты общин от либеральной партии (1865–1868). Автор основополагающих работ либеральной философии: «О свободе», «Политическая экономия», «Система логики».

полнены веры в материальную целесообразность; они рационалистичны и убеждены, что вся история может — и потому должна! — быть результатом конструирования текущих ситуаций. И конечно, в силу своей приземленной практичности и антигероичности «буржуа» атеистичен! Ведь для конструирования истории необходимо, чтобы все ее элементы находились под контролем, чтобы все ценностные категории в силу подвижности конъюнктуры носили подвижный же характер. Но истинная вера этому противоположна. И Бог — не языческий кумир, а Творец-Вседержитель! — в принципе не может быть помещен в прокрустово ложе целесообразностей. Он не подведомственен «буржуа», объявившему себя венцом исторического развития. И потому в новом мировоззрении «упразднен за ненадобностью».

Следовательно, революция — это механизм замены Бога на человека. Не просто на человека, а конкретно на «буржуа». Т. е. того, кто умеет «производить материальные блага». Точнее — кто формирует потребность в материальных ценностях на рынке и кто контролирует их производство.

Универсальным эквивалентом «материальных благ» являются деньги! Именно они становятся — вопреки наивному Декарту — «мерилом всех вещей». И человек, впрочем, тоже. Но — не всякий, а только тот, кто контролирует «мерило всех вещей», т. е. банкир. Примечательно, что в старой русской купеческой иерархии банкир, т. е. «современный ростовщик», находился на самом последнем месте. Первое принадлежало промышленнику-производителю. Революция меняет среди прочих ценностных иерархий традиционной цивилизации и иерархию классического капитализма, и «хозяевами мира» становятся те, кто — единственные! — удостоились избиения и изгнания из Дома Бога (каковым был храм в Иерусалиме) самим Христом.

Итак — революция есть инструмент торжества маммоны!

И социалистическая — тоже! Карл Маркс как истинный революционер являлся убежденным материалистом и рационалистом. Просто он попытался в поисках идеального и внутренне бесконфликтного социального общества совместить хозяина и наемного рабочего. И это у него получилось. Но только в теории, поскольку он рассматривал людей, т. е. участников исторического процесса, не как личностей с «эксклюзивным комплексом качеств», а как совершенно тождественные друг другу механизмы с тождественными же потребностями. В этом безвоздушном пространстве чистой теории только и могла существовать идея

о тотальном обобществлении. Маркс считал, что «свобода», порожденная идеологией либерализма, разрушающая всякую идентичность и оставляющая индивида беззащитным перед миром как глобальным рынком, является не более чем новым механизмом эксплуатации, отчуждения и насилия. Он предложил альтернативу, где «индивидуальное бессознательное» замещалось «коллективным осознанным». Сразу возникла проблема формирования «нового человека». Точнее, превращения людей в идентичные социальные механизмы. Но что выходило на поверку? Огромная, величиной с земной шар «рабская латифундия». Но если есть хозяйство, то неизбежна и организация. Очевиднее всё стало, когда группа И. Сталина одержала верх над троцкистами, т. е. марксистами-интернационалистами (собственно, они и есть единственные подлинные марксисты!), и выступила с программой «построения социализма в отдельно взятой стране». Сразу возникла острая проблема идеологического ликбеза, т. е. формирования обезличенного социального индивида, и проблема управленческой вертикали. Практика показала, что такая система хорошо работает в жесткой мобилизационной ситуации (это видно по 1930–1940-м годам), но далее переходит в инерцию, утрачивает преимущества, и при утрате пассионарности (а это неизбежно по причине избыточной траты человеческого капитала в предыдущий период) происходит усиление управленческого аппарата, который в дальнейшем будет стремиться к закреплению за собой исключительных полномочий. Так происходит формирование новой «постсоциалистической элиты», а история совершает свой оборотный круг, возвращаясь на исходную. Иначе говоря, марксово «бесклассовое общество» вновь трансформируется в классовое и в нем начинает вновь торжествовать идеология либерализма. Для России это означало конец Советской империи.

Л.В. Смирнова: Какая-то безвыходная ситуация! И трагическая — XX столетие оказалось проигранным Россией, которая, как второгодник, возвращена как бы повторно проходить весь путь в цивилизации заново. Получается так, что революции избежать было невозможно, но и смысла в революции, как оказалось, нет никакого?

Ю.А. Соколов: Именно что безвыходная!

Вот нам понятна тенденция развития цивилизации. Почему человечество пошло именно по такой драматургии развития — вопрос отдель-

ный: причины лежат, скорее всего, даже не в Средневековье, а в Античности, в формировании христианских организаций. Но тенденция, суть которой разрушение традиционного общества, есть несомненный факт. И этот факт в России понимался как враждебный. Более того — как реализация дьявольского замысла по разрушению Божьего мира. Отсюда и многие глубинные конфликты России и Запада. Но если конкретно — как в таком мире быть Православному царству, принципиально иному по своим установкам? Осознание антагонизма конфликта требует быть адекватным историческому вызову, который не гипотетичен, не в некотором более или менее отдаленном будущем, а уже совершился. Не будет Россия адекватной времени и угрозе — ее просто уничтожат: разделят на части, разорят, колонизируют. В России усвоили опыт Смутного времени. Но решились на «европеизацию» после почти векового раскачивания. Очевидно, понимая, что опыт может быть смертельно опасен. Ведь «европеизация» — это отказ — если не сразу, то по частям — от «византийского наследия». Но ведь и выхода из ситуации нет! А между тем, к концу XVII века страна оказалась в глубоком кризисе. Отставание экономическое и политическое стало столь очевидным, что несло смертельную угрозу. Страшно сказать, что произошло бы далее, если бы не возникла противоречивая и грандиозная фигура Петра I.

При Петре I — на волне пассионарного максимума — решились на реформы. Лихорадочная отчаянность их проведения показывает, что решение проблемы «дотянули до последнего». Если в течение XVII века искали «европеизации» альтернативу, то, выходит, не нашли. Если «европеизация» и была злом, то всё же несколько отдаленным и по механизмам своим не вполне отчетливым, в то время как потеря суверенитета была более чем реальной угрозой, причем не абстрактной, не отдаленной, а «завтрашней». Да, своими реформами Петр I словно бы открыл дорогу к революции — таково мнение большинства и для этого есть все основания. Но осуждая эти реформы, мы должны скорее осуждать предшественников Петра I, чем его самого. Он же оказался в ситуации безвыходной — либо реформы, либо капитуляция и «конец Русского проекта». С осторожностью следует подходить и к осуждению методов этих реформ — экстралегальность ситуации объективно предполагает и экстралегальный характер действий. Уже при Петре I мы видим, что «европеизация» строго дозирована. Они мыслилась не более чем «противоядие». Но как любое лекарство разрушает по мере употребления естественный иммунитет организма, так и «европеизация» разрушает

основы православного мировоззрения и выстроенного на нем государства. Петр I, конечно, под «европеизацией» понимал перенимание «приспособлений». Но рано или поздно через эти «приспособления» в Россию проникает и «философия воинствующего меркантилизма». Служение подменяется службой; правда — правом; существо — формой. Наличествуют и субъективные факторы — фактическое пресечение династии Романовых по мужской линии. Уязвимость монархов-узурпаторов XVIII века вынуждала их идти на уступки «европеизирующейся» элите. Эти уступки — такие как, скажем, «Закон о вольности дворянской», — фактически разрушили фундамент империи. Дворянство из служилого сословия превратилось в сословие людей праздношатающихся и ни к чему не обязанных. Мгновенно обнаружилась и бессмысленность тогда наличия крепостного права. Тотчас же обострились социальные конфликты. Восстание декабристов обнаружило пустоту социального фундамента. Империя оказалась словно бы подвешена в пустоте. Что же дальше?

А дальше два пути. Первый — динамизация реформ и обретение Россией «европейского выражения лица», т. е., как мы теперь понимаем, постепенная утрата ею и своей исторической миссии, и своей идентичности. Второй — политика «железного занавеса».

Николай I осознанно пошел по второму пути. Правильный выбор? Ведь всего тридцать лет правления, а страна уже утратила необходимую меру адекватности и была поставлена на грань катастрофы. У его наследника альтернативы уже не оставалось — и он направил Россию по пути масштабных реформ в контексте глобальной «европеизации». Последствия… Реформаторской деятельностью Александра II принято восхищаться. Хотя иной возможности у него и не было. Так что остается только восхищаться, правда, не забывая, что именно в этот период расцвел невиданный политический террор, сформировалась идеология революции и родилось то поколение, которое революцию осуществит.

Убийство Александра II показало с предельной ясностью, что и этот путь развития для России гибелен. Оставалось искать свой собственный, «третий путь». Александру III удалось нащупать его — «прогрессивный консерватизм». Нащупать, но не вывести индивидуальный стиль управления императора в теоретически обоснованный и осмысленный, принятый обществом путь развития. Император слишком рано ушел из жизни. В том, что далее ситуация стала развиваться с нарастающим

трагизмом, думается, виноват не столько Николай II, сколько характер времени и соответствующее ему общественное настроение. Возможно предыдущие два века последовательного крещендо, требовавшие постоянного напряжения сил и воли, требовавшие подвигов и жертв, сыграли с Россией дурную шутку — воля общества стала «провисать», утрачивать упругость и способность к поступку именно тогда, когда она столкнулась с самым коварным за свою историю вызовом.

Да, философия России была противоположна той стратегии, в которой развивалась цивилизация, — это трагическая данность. «Европеизация» — единственный возможный способ быть адекватным в столкновении с цивилизацией. Это — ситуация безальтернативная. «Европеизация» содержала в себе яд растления, который обезвреживался в процессе пассионарного перегрева. Но в этот затратном состоянии никто не может находиться постоянно. Сила и протяженность пассионарного перегрева прямо пропорциональны субпассионарному спаду. Когда начинается спад, происходит высвобождение всего разрушительного, что содержалось в «европеизации». Общество этой разрушительности не смогло противиться. Результат — революция и гибель империи.

Но был ли тогда проигран XX век? Если Россия не утратила памяти, суверенности и идентичности — нет, [он] не проигран. А осмысление XX века требует времени. Возможно, еще не время подводить итоги. А впрочем, и так видно, что потери пугающие по своим масштабам!

МОЖЕТ ЛИ НАСТОЯЩИЙ ХРИСТИАНИН БЫТЬ РЕВОЛЮЦИОНЕРОМ?[1]

2017 год — год столетия Великой Октябрьской социалистической революции. Революции, которая изменила весь уклад жизни русского народа, в результате которой с карты мира исчезло даже само государство Россия и появилось новое — СССР. По статистике Россия начала XX века считалась очень религиозной страной, и, тем не менее, люди, которые называли себя православными, совершили самую кровавую, самую ужасную революцию в истории человечества. Как же так? Может ли настоящий христианин быть революционером?

Революция — то, без чего представить историю невозможно. Собственно, история существует, как сюжет, в трех «ипостасях»: история «до революции», история «собственно революции» и «история «после революции». А затем — всё повторяется. И, как кажется, выхода из такого драматического круга нет. Что же такое вообще — революция? Чем она отличается от бунта, от восстания? Неужели революция невозможна без революций?

Это правда, в истории очень важно то, что «до», и не менее важно то, что «после» события. Причем независимо от того, является ли событие революцией или его содержание какое-то иное. В сущности, вся история состоит из череды «переходных периодов», где и сама революция — в нашем случае та, что случилась в 1917 году, — хотя и представляет собой безусловно доминантный сюжет в эпохе, но также в свою очередь является «переходом» к следующему сюжету. Опять же: в нашем случае это зловещее «интермеццо» к не менее зловещей Гражданской войне. Совокупно же революция и Гражданская война — а они связаны предельно тесно и органически — являются «переходным периодом» к истории Советского Союза. Представить историю без революции всё же вполне возможно. Но только, скажем, историю античную или средневековую — там революций как раз и не было вовсе, поскольку революция — явление довольно позднее в истории. Она появляется где-то в XVI–XVII веках — сначала в Голландии, а потом в Англии.

Прежде всего нужно понять вот что: революция — не восстание, а нечто качественно иное. То, что возглавлялось Спартаком, Ли Юанем, Джеком Кедом, Томасом Мюнцером или Степаном Разиным, — это не революции, а именно восстания.

---

[1] Расшифровка радиоэфира.

Восстание не ставит перед собой задачу разрушения системы. Оно ставит перед собой в качестве задачи только смену действующих лиц. Образно говоря: некто играл второго могильщика, но хочет играть Гамлета. И вот этот «некто» устраивает мятеж и получает желанную роль, при том что играет-то он всё одно Шекспира и в том же самом театре, в котором правила не поменялись. Драматургия и роли, как видим, остались прежними. Поменялись лишь исполнители в силу того, что ряд статистов стали премьерами, а какие-то из бывших премьеров стали «ушедшей натурой». А вот революция — это нечто такое, в результате чего меняются не только персоналии и драматургия, но когда в число «ушедших натур» относится театр в целом, а вместо него появляется даже не цирк, а, скажем, трактир. Изменения происходят принципиальные, и «кто был ничем, тот станет всем» — полный перевертыш. Следовательно, революция является актом самостоятельного изменения мира человеком. Осуществлением выношенной в головах идеи, суть которой — дискретность и скачок в умышленное будущее. И в этом отношении человек как революционер, конечно, себя противопоставляет Создателю.

Революция есть атрибут Нового времени, не встречается во все прежние века и тысячелетия и появляется только после эпохи западноевропейского, т. е. гуманистического Возрождения. Это, если угодно, результат того богоборчества, мятежа против Бога и самоутверждения, которое известно со времени Адама, т. е. — заложено в греховной природе человека. Вот уже последующую историю представить без революции никак нельзя, потому что, как говорится, «есть у революции начало — нет у революции конца». Революция перманентна, а точнее — бесконечна. Она касается не только одной какой-то страны, а совокупно всего человечества. И те революции, которые мы полагаем какими-то отдельными сюжетами и даем им самостоятельные названия, необходимые для школьной истории — «Великая Французская», «Первая русская», «Февральская», «Октябрьская», «Сексуальная шестидесятых годов», «Бархатная», «Оранжевая» и т. д., — это, на самом деле, один и тот же растянутый во времени и пространстве, многоликий в своем коварстве, но неизменно разрушительный процесс. Так что для всех нас революция началась с легкомысленно эстетизированной эпохи Возрождения. Там, в европейском гуманизме, она зародилась, преодолев теологизм мировоззрения. Но, конечно, наиболее зримо и сокрушительно масштабно революция как явление заявила о себе в 1789 году: Великая

Французская революция — событие по исторической глобальности куда большее, чем то, что произошло в России в 1917 году.

Тогда, в 1789 году, революция впервые обнаружила свое откровенное людоедство и, что принципиально — свой откровенный антиклерикализм. А именно — непримиримую, лютую ненависть к христианству. Понимаете ли, атеизм, воплощаемый в революции, — это ведь тоже форма религии. Это такая религия-инверсия — религия противобожия и бунта против Создателя. Такая вот вера тотального отрицания бытийства и утверждения быта. Подобные инверсии, надо сказать, часто случаются в истории человечества. Революция — тот качественно новый двигатель, который позволяет вывести эту инверсию на всемирный, захватывающий всё человечество уровень.

* * *

Как христианину относиться к революции? Не является ли сам христианин в истории цивилизации «революционером»? Сегодня можно услышать — часто, правда, не без тени сомнения, — будто бы и сам Иисус Христос явился «первым революционером».

Скорее всего тогда уж можно говорить о том, что Он был первым «контрреволюционером». Хотя бы потому, что Он пришел не нарушить закон, но его исполнить. Революция же как раз приходит для того, чтобы законы не исполнять, а нарушать. Если точнее, в силу своей разрушительно-отрицательной природы — отменить и осудить всё прежнее и предложить на основе новой системы ценностей какие-то новые законы и правила, заложить новую систему традиций.

Когда мы накладываем текст Нагорной проповеди — этого образа всей жизни христианина — на реалии первого века нашей эры, то становится понятно, до какой степени то, что сказано было Иисусом в этой проповеди, было возмутительно для той позднеантичной цивилизации; насколько положения проповеди несовместимы с тогдашними нравственно-политическими реалиями. Кто обладает высшим счастьем, т. е. блаженством? Это миротворцы, алчущие правды, чистые сердцем, гонимые и страдающие! И это в то время, когда Рим задавал стандарты растленности, эгоизма, жестокосердия. Насколько же в своей истории человечество отклонилось от Божественных истин, от Декалога! Иисус напоминает о них, призывает вернуться к ним увязшее в мерзости греховной человечество. Эти изначальные, простые, такие естественные

истины в этом мире Цезаря, Ирода и Каиафы были действительно «заповедями новыми». И, отметим — чуждыми, опасными для духовно опустошенного, нравственно искалеченного, извращенного человечества. Тогда, две тысячи лет назад, Иисус не призывал к новым идеям — Он призывал вспомнить забытое, вернуться к началам. И вот прошли века. И прочтя сегодня Нагорную проповедь, наложив ее на нынешние, такие привычные нам, бесконечно пропагандируемые «цивилизационные ценности», нельзя не увидеть, что мы в XXI веке никуда за две тысячи лет не сдвинулись. Точнее, начали было сдвигаться в направлении, указанном Иисусом, но — в какой-то момент вернулись на прежнее гноилище. И этот разворот как раз и есть результат революций.

Допустим, что в результате революции создается новый мир, мыслимый как мир идеальный. В конце концов, всякое дело затевается ради лучшего, ради хотя бы приближения к некоему идеалу. Всегда мы хотим, «как лучше», всегда в замысле есть нечто возвышенное и как бы совершенное. Всё так! Однако же к чему христианину это самодеятельное «совершенное», «возвышенное» и «прекрасное», если оно уже — есть. Да, всё это уже есть! И мы празднуем обретение «идеального мира» в день Пасхи Христовой — день воздвижения Небесного Иерусалима, первыми насельниками которого стали праведники, выведенные из ветхозаветного шеола, т. е. царства мертвых, узы которого были разомкнуты Голгофской Жертвой! Именно потому-то христиане и называют Иисуса Спасителем! Зачем создавать этот «новый идеальный мир», который, как показывает практика и осмысление исторического опыта, идеальным всё равно не будет? Будет лишь очередная катастрофа! По той простой причине, что человеческая природа не идеальна. Человек же создает так, «как он знает», а знание его, как известно, всегда весьма неполное и чаще всего опосредованное. Мы же можем обратиться мыслью назад, — на это и существует история как наука о надеждах, взлетах и падениях человечества, — и увидеть, что ничего хорошего из попыток подмены Божьего промысла человеческими идеями и страстями не бывает. Зато хуже бывает всегда! Все страницы истории залиты кровью лучшими побуждениями человечества.

Да, всегда бывает хуже после очередной революции, где, как всегда, начинают с разговоров о демократии, свободе, братстве и равенстве и где почти тотчас всё погружается в кровавую вакханалию, из которой, когда всё будет обращено в зловонное пепелище и страх окаменит сердца, выныривает очередная тирания. Как известно, «революции за-

думывают идеалисты, осуществляют фанатики, а плодами пользуются мародеры». Доказывать это — сейчас, не в начале XVII века, а в начале XXI века — это всё равно что «ломиться в открытую дверь».

Что же в результате? Всякая революция есть ложь, террор и тирания. И зачем же христианину участвовать в создании безбожного «лжеиерусалима»? Даже сознавая, что этот «град-перевертыш» всё равно не будет достроен. Участвовать — значит утратить смысл веры. Значит — перестать быть христианином. Участник этого бесовского действа, возможно — и даже наверно! — становится человеком, во что-то верующим, исповедующим, быть может, яркую, странную, а возможно, и страшную религию, но в любом случае для христианина являющуюся некой инверсией.

* * *

Сейчас много «религиозных философов» и «религиозных писателей». Быть может, они были всегда, но в последнюю четверть века стали особо заметны. Не является ли это прямой реакцией на революционную драматургию современной истории?

Да, с недавнего времени расплодилось довольно много «либерально-демократических теологов», что само по себе — двойной оксюморон: во-первых — либерализм (не как методология, а как мировоззрение) атеистичен, а во-вторых — либерализм, в своем принципиальном и агрессивном противопоставлении индивида какой-либо общности, несовместим с принципами демократии. Либерализм, как идеология сугубо прагматическая и признающая любые социально-политические системы лишь на основе коллективного (и само собой, временного!) договора, принципиально отвергает какую-либо сакральность — так же, как и отвергает ценность исторических, этнических и религиозных общностей. Совершенно противоестественно соединение христианской религиозности с проповедью триады «Свобода — равенство — братство», впервые оглашенной политическим каннибалом Робеспьером с трибуны революционного Конвента. Кстати, эта триада была также и лозунгом Якобинского клуба, да и вообще являлась лозунгом французских масонов. Нужно ли вновь доказывать общеизвестное, а именно — категорическое антихристианство масонства, корни которого идут из ереси катаров и богомилов, и, если глубже, из восточного оккультизма и манихейства?! Не лучше ли вместо очарования лозунгом «Свобода —

равенство — братство», куда наш современник вкладывает собственное, весьма далекое от заложенного масонами и якобинцами содержание, постараться понять подлинный, изначальный смысл? Не так уж это, надо сказать, трудно. Скажем, о «свободе» либералами-философами написано довольно много и откровенно. Например, классик либеральной мысли Джон Стюарт Милль, шотландец, масон, экономист и философ, написал об этом целую книгу, из которой как факт непреложный явствует, что «свобода» есть понятие только «отрицательное», т. е. является всегда «свободой от», а не «свободой для». От чего — или от кого — те, кто исповедует либеральную доктрину, собираются нас освободить? Прежде всего — от Бога и, следовательно, от нравственных основ мира, от Декалога. Затем — от государства и его институций, от этнической и любой коллективной принадлежности, в том числе и от семьи. Предполагает ли идея такой «свободы» хотя бы социальную справедливость? Отнюдь нет! «Социальная справедливость глубоко аморальна», — так весьма откровенно и цинично заявил либеральный философ Филипп Немо. Сегодняшний хаос, когда мигранты вытесняют коренное население, когда разрушаются культуры и традиции, когда беззастенчиво нарушаются суверенитеты и игнорируются нейтралитеты, когда переворачиваются до полной противоположности все привычные смыслы человечества, — это как раз и есть результаты «свободы от». Замена христианства оккультизмом, закрытие храмов и откровенная бесовщина в так называемой «духовной сфере» — это также результат всё той же «свободы от». Тот, кто заявляет о себе как о «либеральном христианине», — независимо от того, священник он или философ, писатель или просто обыватель, — либо искренне не понимает декларируемой абсурдности, либо откровенно лукавит, являя пример «волка в овечьей шкуре». Может ли быть в этой ситуации искренним заблуждение? Вполне. Но даже и в таком случае эти путаники — враги христианства. Быть может, еще более опасные. Как говорили индусы в древности, «не так опасен тигр в открытом поле, как змея в высокой траве».

Относительно «религиозных философов» — здесь опять же наличествует непримиримое внутреннее противоречие: либо человек «богословствует», либо «философствует». И это — не одно и то же.

Богослов ограничен догматами и всецело ответственен за изложение своей мысли перед Богом, Церковью и верой. Философ же ничем не ограничен, кроме возможностей своего интеллекта и характера, он ни перед кем и не перед чем не имеет ответственности. «Философия,

— как говорил архиепископ и один из ведущих российских богословов XX века Михаил Вологодский и Великоустюжский, — отталкивается от неприятия жизни реальной и пускается в путь, создавая чем далее, тем более отчужденные от реальной жизни фантомы, конструирует искусственную реальность». Далее владыка спрашивает: «Перед кем философ ответственен за свои утопические конструкции?» И отвечает: «Если только перед собой — а судя по всему, в секулярном обществе это именно так! — то тогда философствование есть смакование безответственного эгоизма». Когда сегодня кто-то заявляет о себе как о «религиозном философе», то он, конечно, лукавит, поскольку собственное творение, т. е. мыслимые им конструкции, для него важнее истины. Конечно, философ может прийти к богословию, но тогда он перестает быть философом и становится богословом. Так произошло с блаженным Августином. Быть же и философом и богословом одновременно — это из того же разряда антиномий, что и «светящийся мрак» или «круглый квадрат».

Что же до «религиозных писателей», то отчего бы им и не быть. Правда, в такой предварительной декларации есть что-то нарочитое, искусственное и кокетливо претенциозное. Почему-то Федору Михайловичу Достоевскому такого декларативного «аксессуара» не требовалось. Возможно, «религиозные писатели» не совсем «писатели», т. е. не художники слова. Возможно, они также где-то в глубинах своей натуры сомневаются в своей «религиозности», т. е. они не вполне стали даже неофитами. И их публицистика — это, скорее, описание своих фобий, метаний (или даже маеты?) и поиска позиции. Но такие глубоко личные процессы, вообще-то, должны проходить вряд ли публично. Для начала нужно просто стать христианином. Тогда и в художественном мышлении появится позиция, тогда появятся и образы, полные именно христианского содержания. А так — какая-то болезненная, суетливая и внутренне агрессивная навязчивость. Этот пласт «околотворческих» и «околоцерковных» типов выкристаллизовался в последние полвека из русской диссидентствующей интеллигенции. И это весьма примечательная субкультурная группа, которой очень нравится как состояние собственной исключительности, так и состояние собственной же безответственности. Им льстит ощущение принадлежности к некоему «обществу авгуров», ведающих какие-то только ими прозреваемые «истины» среди недалеких аборигенов «темного царства». Нельзя сказать обо всех, но подавляющее их большинство скандальны в дискуссиях и не терпят открытого, спокойного разговора, поскольку про себя знают,

что никакие такие «особые истины» им не ведомы, что христиане они, равно как и художники слова, очень относительные. Единственное, что не подлежит у них сомнению, так это русофобство. Чаще всего — явное; крайне редко — сурдинное.

Александр Сергеевич Пушкин вряд ли считается «религиозным писателем». В жизни его было много и легкомысленного, и предосудительного. Однако же его «Капитанская дочка» — не только литературный шедевр, но и самое православное произведение всей мировой художественной литературы. Да и в «Руслане и Людмиле», поэме, написанной им в юности, он созидал поэтическую икону Святой Руси. И обошелся без каких-либо деклараций. Бог с ними, с «религиозными писателями», — куда полезнее читать Пушкина!

Революция — реальность прошлого. Но, к сожалению, не только прошлого, но и настоящего, и будущего. Мы живем в этом опасном пространстве. И, пожалуй, имеет смысл понимать природу революционной драматургии и мотивацию ее вождей. Как известно, «предупрежден — значит вооружен». В данном случае — против самой массовой формы искушения «улучшить Замысел Божий».

А.С. ПУШКИН: ЛЮБОВЬ К «ЕДИНСТВЕННОМУ»

Существует предание, восходящее к австрийскому музыковеду Э. Ганслику и русскому композитору А. Серову, о том, что как-то в Париже состоялась встреча Рихарда Вагнера и Джоаккино Россини, которая отмечена была дружеским общением, что само по себе представляется невероятным в силу различности их индивидуальностей. Р. Вагнер подступал к зениту своей жизни. Дж. Россини, напротив, пребывал на склоне лет и наслаждался как покоем, так и немеркнущей славой, осенявшей его закат. Расположившись в креслах кабинета парижской квартиры Дж. Россини, оба музыкальных гиганта вспоминали своих далеких и близких предшественников, делясь оценками их творчества. В них они обнаруживали поражавшее их самих единодушие, ибо сочли и Гайдна с Глюком, и Вивальди с Палестриной, и многих иных гениальными. Но вот Р. Вагнер, увидев на столе хозяина кабинета только что вышедший из печати очередной том партитур И.-С. Баха, нетерпеливо и решительно задал вопрос: «Ну, а как вам Бах? Скажите, он тоже гениален?!» Ни мгновения не раздумывая, старый Дж. Россини очень просто и серьезно произнес: «Бах — единственный!» И Р. Вагнер восхищенно сказал: «Как точно сказано — единственный!»

Очень часто в силу увлеченности, какой-либо особой симпатии или моды эмоционально повышается оценочный статус того или иного поэта, художника, музыканта. И вот уже незаметно и как-то вдруг едва ли не все заметные своим следом в истории мастера оказываются уравнены признанием их «гениальности». Происходило это во все времена. Происходило чаще всего искренне, что никак не отменяет грустного факта девальвации самого понятия «гений». Но вот называется имя — и вслед этому возникает растерянность, поскольку в имени этом содержится не просто «высокое искусство», не просто «творчество», а нечто несоизмеримо большее — всеобъемлющее, постигаемое, но непостижимое, обладающее классической завершенностью формы при метафизической глубине смысла. И тогда так уместно россиниевское определение — «единственный»! Это тот, кто выходит за пределы тем, жанров, стилей и даже времени.

В русской культуре, пронизывающей огромное и пестрое пространство Русского мира, таковым «единственным» является А.С. Пушкин. Курчавым озорником, завороженно слушающим зимними вечерами сказки своей легендарной няни Арины Родионовны, входит он в

нашу жизнь с тем, чтобы уже никогда нас не покинуть. Восторженным и дерзким лицеистом, открывающим природу своего гения и через него, радостно и без оглядки, постигающим красоту мира, сопровождает он нас в годы юности, союзный нам в органике нигилизма и идеализма. Романтиком дерзким и мятущимся, мучающимся и мучающим других в осознании тяжкого бремени своего гения в обнаружившемся тревожном контрапункте полифонии бытия, он дорог нам в пору нашего становления. Сердечной искренностью интонации, органикой иронии и высокого лиризма, а более всего — умным и проницательным вглядыванием в глубины человеческой природы, в суть времени прошедшего и настоящего, способностью через них к прозреванию грядущего, становится он нам незаменим в годы нашего расцвета, не допуская оскудения душевного, не позволяя безмерной глубине бытия свернуться до пошлой плоскости быта.

Поэтический дар А.С. Пушкина не истощался с годами, мысль становилась глубже и прозорливее, духовное возрастание не теряло напряжения. Нет и подозрения на исчерпанность. Роковой выстрел на Черной речке навсегда оставил его в истории и в нашем сознании в расцветном зените: почтенная седина не коснулась его головы, как многозначительное резонерство — творчества. И тем не менее, придвигаясь к периоду подведения итогов и осмысления своего пути, мы, дерзая вновь обратиться к его творчеству, обнаружим в нем новые, подлинно онтологические глубины. Оказывается, мы — при том, что должны быть умудрены опытом человечества, прожившего после ухода А.С. Пушкина более полутора веков (и каких полутора веков! А. Эйнштейн говорил, что вторая половина всей истории по плотности событий, по учащенности исторического пульса пришлась целиком на XX век!), а также умудрены и собственным личным жизненным опытом, — даже в старости так и не постигли пределов его личности, и так же, как и в юности, остаемся далеки от возможности хотя бы приблизиться к пределам его мысли, так же остаемся очарованы красотой его гения, обретающего неведомые глубины смыслов. Он во все наши годы — наш спутник и умный, без резонерства, собеседник; наш терпеливый, лишенный прописного морализаторства учитель и хранитель тайны жизни как полноты бытия. В конце концов, ведь даже язык, на котором мы говорим, называется «пушкинским». И язык этот не изобретен в мучительном, надрывном и подвижническом труде исследований, обобщений, исключений; он проявился во всей красоте его творчества, как проявляется утренний

свет, превращая естественно, легко и победительно тревожный ночной мрак в сияющий радостью день. В этой победительной естественности и легкости — и недосягаемая вершина русской культуры, и ее же основание. А как следствие — и то особое значение, которое имеет творчество и сама личность А.С. Пушкина для России в целом и для каждого, кто относит себя к Русскому миру. Об этом очень точно однажды сказал В. Соловьев: «Есть предметы порядка духовного, которых жизненное значение для нас прямо определяется, кроме их реальных свойств, еще и тем понятием, которое мы о них имеем»[1]. Этот «предмет духовный» для русского человека — вся совокупность личности и творчества А.С. Пушкина, понятие которого может быть сведено к трем основным по принципиальности позициям.

Во-первых — принятие или неприятие А.С. Пушкина именно во всей его совокупности, в полифонии творчества и личности, определяет «меру русскости» в человеке. Равнодушие к этой полифонии или же, тем более, неприятие ее тождественно полному дезавуированию «русскости» независимо от этнической природы, языка и положения в социально-политической иерархии. (Как точно заметил С. Булгаков: «Он есть в нас мы сами, себе открывающиеся. В нем говорит нам русская душа, русская природа, русская история, русское творчество, сама наша русская стихия. Он есть наша любовь и наша радость»[2].) Ибо «русскость» — качество, лежащее отнюдь не в плоскости формальной, но в пространстве метафизическом. В «русскости» призвание «не к вечному перевоплощению в чужую национальность, не к примирению чужих противоречий, не к целению европейской тоски и пустоты, а к самостоятельному созерцанию и положительному творчеству»[3]. Феномен «русскости» — в предрасположении к постижению «и сверхчеловеческого мира божественных обстояний, и… нечеловеческого мира природных тайн, и человеческого мира родного народа». Никогда до А.С. Пушкина — и никогда позже его — этот феномен не раскрывался с такой силой, яркостью и полнотой. Не случайно Н. Гоголь в счастливом прозрении, когда поэт еще был жив (в 1832 году!), констатировал феноменальность, т. е. единственность его: «Пушкин есть явление чрезвычайное и, может быть, единственное явление русского духа». Продолжая мысль Н. Гоголя

---

[1] *Соловьев В.* Судьба Пушкина // Пушкин в русской философской критике. Конец XIX — XX век. М., 1999. С. 14.

[2] *Булгаков С.* Жизнь Пушкина // Там же. С. 269.

[3] *Соловьев В.* Судьба Пушкина. С. 16.

спустя двадцать семь лет, А. Григорьев создаст классическую формулу: «Пушкин — наше всё… Пушкин пока единственный полный очерк нашей народной личности». Пройдет еще двадцать лет, и Ф. Достоевский в своей знаменитой речи определит личность А. Пушкина как «пророческую». Пройдет полвека, за которые Россия будет до основ потрясена событиями трагическими, и уже в Париже богослов А. Карташев как бы подвел итог: «Пушкин таинственно стал alter ego России, — ее другим «я». Россия стала неотделима от Пушкина, а он — от нее»[4].

Во-вторых — глубина постижения А.С. Пушкина, мера проникновения в его мысль определяет и «меру духовности» русского человека, для которого синтез эстетического и этического аксиоматичен и непременен. В этом синтезе, истекающем из православного мировоззрения, — полнота и красота мира. В этом синтезе — способность видеть мир в промысленном совершенстве. Л. Шестов говорил о «непостижимом видении Красоты, когда-то однажды — и на всю жизнь — воссиявшем в душе поэта». Эта «непостижимая Красота не связывалась… ни с каким отдельным, одним образом», она «открывалась в том стройном согласии многого, которое он называл восхищенно Гармонией»[5]. Эта «непостижимая Красота» оставила А.С. Пушкина неуязвимым для вольтеровского цинизма, возродила его от бессарабского кризиса, отмеченного «Гавриилиадой», и позволила ему обрести несокрушимый фундамент, «веру в святость, в действенность святой жизни».

В-третьих: приятие А.С. Пушкина есть и приятие «русской судьбы», приятие того, что «ход и исход нашей жизни зависит от чего-то кроме нас самих, от какой-то превозмогающей необходимости, которой мы, волей-неволей, должны подчиниться». Не случайно же «Россия увидела свое прекрасное, идеальное величие в зеркале Пушкина»[6]. Не случайно же «русское великодержавное и мировое культурное самосознание и призвание скристаллизировались» так, что «начиная от Пушкина, мы не иначе можем мыслить о себе, как только о великой мировой нации». Отказ от полифонии А.С. Пушкина есть отказ от России как империи. И, наоборот, низведение России в разряд рядовых, «с общим

---

[4] *Карташев А.* Лик Пушкина // Пушкин в русской философской критике. Конец XIX — XX век. С. 292.

[5] *Шестов Л.* А.С. Пушкин // Умозрение и откровение. Париж, 1964. С. 336.

[6] *Ильин И.* Пророческое призвание Пушкина // Сочинения. Т. 2. М., 2008. С. 198.

выражением лица» и с местечковой судьбой стран есть отказ от А.С. Пушкина, отрицание его личности и творчества, ибо «вся жизнь [его] раскрывается перед нами, как постановка и разрешение основных проблем всероссийского бытия и всероссийской судьбы»[7].

Судьба есть предопределение к чему-то. В предопределении — мистицизм бытия, в котором и упование, и страх перед необходимостью поступка, вводящего в жизнь как литургию. Но предопределенность — всё же не роковая обреченность: Бог не нарушает Своего обетования, и человек свободен в окончательном решении, т. е. в определении своей личной судьбы как части большой судьбы и, через растворение в ней, обретении внутренней гармонии.

Понятие «судьба» заключает в себе три смысла.

Прежде всего, судьба как «природа» — явление равнодушное и безличностное в своем позитивистском объективизме: человек подобен щепке, увлекаемой стихией. От него такая судьба не ожидает не только поступка, но и сколь-либо осмысленного действия — возможна только рефлексия. Можно именовать случайность «закономерностью». Можно признавать в несущемся с ускорением в «коридоре» времени и пространства плотном потоке исторической фактуры некий «прогресс». Но от человека здесь ничего не зависит — от него требуется безропотное подчинение обстоятельствам. Человек здесь, возможно, не лишен индивидуальности, но он — безличностен.

Далее — судьба как «рок»: понятие враждебное и парализующее своей безысходностью. В этом «враждебном роке», воплощающем демоническое начало мира, жизнь человечества в пространстве истории воспринимается, как трагедия. Коллективное бессознательное, в котором выражается «безумная мировая воля» Шопенгауэра, вяжет, парализует всякую инициативу — протест возможен, даже провоцируется, но изначально обречен. Личность раздавливается, сметается с пути неумолимо и фатально надвигающимися «массами» объективизированных «больших игроков» — социальных групп, политических объединений, международных корпораций, идеологий. И «природа», и «рок» не предполагают их приятия или неприятия человеком и не нуждаются в этом. Историософская конструкция здесь едва видит человека; она выстроена как бы поверх него, и макрокосм равнодушен к микрокосмам, ибо из них не состоит, от них независим: и берет свое начало как бы

[7] *Ильин И.* Дух и слово Пушкина // Сочинения. Т. 2. М., 2008. С. 211.

за пределами биографии человечества, и завершится также за ее пределами. Следовательно, такая историософия не предполагает какого-либо смысла в исторической драматургии, где прогресс и регресс в равной степени есть не более чем фикция. В «природе» и «роке» нет любви как доминирующего состояния. Собственно, ее нет вообще. Что остается человеку в этом холодном и безличностном, предсказуемо опасном пространстве? Примириться и «жить по обстоятельствам», с пониманием подвижности этической категории. Либо — восстать, заранее ведая о бессмысленности бунта и какого-либо собственного созидания, которое будет сметено надвинувшимся плывуном фатума.

Совершенно иное в третьем понимании судьбы — судьбы как «предназначения», что предполагает непременное соучастие человека в Божественном Промысле созидания мира. Человек приглашается, как сотворец — для преображения того, что «есть здесь и сейчас», в то, что «должно быть». В таком случае от человека требуется согласие, поскольку в «судьбе-предназначении» нет посягательства на свободу. Согласие или несогласие становится возможным прежде всего при понимании судьбы именно как «предназначения», т. е. — с обретением веры. Затем уже согласие или несогласие становятся результатом рассуждения, осмысления своего места в мироздании, т. е. постижения смысла жизни через напряжение единства разума и чувства. В. Соловьев видел в чувстве прежде всего «энергию души», а в разуме — «организацию души», но их совместной активности недостаточно для вхождения в «предназначение». Вхождение предполагает действие, в данном же случае, учитывая судьбоносный характер, — поступок. Для поступка необходима воля. Проблема же в том, что согласие на участие в «предназначении» требует не только осознания своего творческого начала, но и смирения. Во-первых — необходимо согласиться с Замыслом. Во-вторых — осознать ограниченность своей творческой природы, поскольку в соответствии с ней предназначено будет и место в мировом созидании. Необходимо примирение между субъективным представлением о себе и претензией на место (конечно, высокое) в творческой иерархии — и тем, что уготовано по подлинному качеству. Именно здесь возможна трагедия, когда, встав на путь «блаженства духовной нищеты» — т. е. осознания своей удаленности от Бога и Его Промысла, с чего и начинается тяжкое восхождение к «светильнику, светящему всем», — человек так и не сделает первый шаг из-за неприятия своего места в мироздании. В сущности это — гордыня. И следствие ее — безверие.

Поразительно, как А.С. Пушкин, еще только вступая на самостоятельную стезю — в год окончания Александровского лицея, пронзительно почувствовал трагизм подобной ситуации, и в «Безверии» призывал о снисхождении к тем, кто «безумно погасил отрадный сердцу свет». Очень точно понята им причина беды: «Несчастный не злодей, собою страждет он». Было ли ведомо самому выпускнику лицея подобное? Оказывался ли он перед выбором между верой и безверием и, в конечном счете, перед приятием «судьбы-предназначения»? Сам факт обращения к теме безверия достаточно красноречив, но в юношеском творчестве А.С. Пушкина следов трагических переживаний найти не удастся. Царскосельский период, наоборот, отмечен растущим осознанием своих творческих сил. К тому же это уже находило необходимую поддержку растущего круга почитателей. Творческий дар, чем он больше — тем более интуитивен. Интуитивно и А.С. Пушкин входил без страха в «судьбу-предназначение». Интуитивно, но не до конца — быть может, вообще едва! — понимая тяжесть бремени своего дара. Ибо дар его был — высший из возможных. Гений! Как заметил Д. Мережковский, «Пушкин сам себя не знал и только смутно предчувствовал всё неимоверное величие своего гения»[8]. Ему предстояло преодолеть избыточную чувственность, ибо в противном случае он не преодолел бы роли живописателя зримого мира, т. е. того, что «здесь и сейчас», не вышел бы за сугубые рамки эстетики и психологии. Удел гения высок, тяжек и ответственен — преобразование мира в соответствии с промысленным идеалом. «Если гений есть благородство по преимуществу, или высшая степень благородства, то он по преимуществу, и в высшей степени обязывает». Живописать быт — не суть важно, с позиции ли обличительной критики, как передвижники, с позиций ли чистой эстетики, как сентименталисты, с позиций ли конъюнктурно-официозных, как академисты, — это удел дарований более скромных в духовном и, соответственно, творческом пространстве. Талант расцветает при постижении и принятии «правил игры» и смело двигается в обретенном им «коридоре». Гений же сам формирует эти правила и, как следствие — одинок и не защищен обстоятельствами. Легкость пушкинского дара, в котором нет и следа какого-либо трудового напряжения, его дерзостная смелость, с которой он обращается всё к новым

[8] *Мережковский Д.* Пушкин // Вечные спутники. Критика и публицистика. М., 2006. С. 192.

и новым темам, с которой он вызывает к жизни «Руслана и Людмилу» — самую изысканную по красоте и самую таинственную по полифонии состояний поэму в русской литературе, — есть лучшее доказательство гения А.С. Пушкина. Но этому гению предстояло столкнуться с реальным миром. А, как известно, «действительность, данная в житейском опыте, несомненно находится в глубоком противоречии с тем идеалом, который открывается вере, философскому умозрению и творческому вдохновению».

Первый период творческой жизни А.С. Пушкина включает в себя его детство, отрочество и юность и завершается окончанием Александровского лицея: формально — одним из последних по аттестации, а по существу — уже известным поэтом и совершенно определившимся в своей творческой стезе человеком. Царскосельские годы принято считать в сравнении с неотчетливо прописанными годами детства счастливыми. И они, конечно, таковыми были. Темперамент А.С. Пушкина, его тяга к публичности и первенствованию нашли в Лицее идеальное место — в меру либеральное, в меру дисциплинирующее, без обременения воспитывающее и снисходительно обучающее, в целом же несомненно позитивное по комплиментарности. Но следы духовного роста — в отличие от следов роста интеллектуального, творческого и душевного — в Царском Селе искать напрасно. Динамизм и чувственность с тягой ко всё более совершенной форме выражения характеризуют лицейские годы. Внутренняя жизнь ограничивается симуляцией мысли и чувственно рефлексивна, как то и должно в юношеские годы. Очевидно и естественно стремление напитаться европейской культурой. Очевиден и вытекающий из этого общественный либерализм, столь любимый и безосновательно акцентируемый впоследствии народнической критикой и вульгарным советским литературоведением. Вся натура А.С. Пушкина в эти годы максимально экстравертирована.

Между тем, духовные основы и укорененность в русской народной традиции в А.С. Пушкине ощутимы и в это время, иначе бы не завершился этот период не только «Вольностью», но и «Безверием», и «Русланом и Людмилой». Оснований для этого Царское Село, всё многочисленное и шумное окружение поэта к этому не давало. Основания эти следует искать в детских годах. И уж точно не родители заложили те зерна, что прорастут с годами в полифонии творчества их сына. Хрестоматиен образ пушкинской няни, но, сколько можно понять, преувеличений в ее

роли нет — именно ей и таким, как она, принадлежит заслуга в создании духовного фундамента поэта. И можно только радоваться тому факту, что родителям его всегда недоставало времени для сына.

Второй период творческой жизни А.С. Пушкина, так же, как и первый, имеет две составляющие. Интермеццо — это время, проведенное в Петербурге и прожитое на окраине города, в тихой и словно бы провинциальной Коломне. Основное же внимание обычно уделяется ссылке на юг Российской империи. Именно в это время духовная природа поэта подвергается испытанию действительностью. Но именно Коломна стала тем местом, где А.С. Пушкин впервые столкнулся с жизнью как бытом. К этому испытанию он, избалованный успехом, не был готов. Формально всё обстояло как бы благополучно — выпускник Лицея, созданного именно для образования корпуса высококлассных, адекватных времени государственных чиновников, начал службу — не в провинции, а в столице, причем в весьма престижном Восточном департаменте Министерства иностранных дел. Служба была необременительна, и начальник, граф И. Каподистрия, оказался в высшей степени снисходителен к своему «подопечному», молодому поэту.

Но «труден первый шаг и скучен первый путь»: то, что удалось преодолеть пушкинскому Сальери или вполне реальному лицеисту А. Горчакову, явилось непреодолимой мукой для А.С. Пушкина. Праздник жизни сменился нескончаемой чередой одинаковых будней, где нужно было стыдиться убогости быта, заново завоевывать внимание и место в мирах светском и литературном. Мысль о возможности превратиться в обывателя, в «маленького человека», утонуть в бытовой суете и обрести «общее выражение лица», т. е. предать ясно ощущаемое в себе призвание, была для А.С. Пушкина ненавистна и впоследствии будет проговорена — и как скверный водевиль, и как трагедия, — в «Домике в Коломне» и в «Медном всаднике». Завершение в марте 1820 года «Руслана и Людмилы» давало хороший старт. Однако круговерть жизни не позволяла выйти на новые рубежи, и творческие силы, вызревавшие в А.С. Пушкине, не находили выхода в новой теме. Поэтический дар растрачивался на повторения, на сюжеты мелкие и необязательные, на эпиграммы, становящиеся всё более и более злыми, отражавшие растущее раздражение. Довольно быстро наступила усталость, и во всё время пребывания в Петербурге — с июня 1817 по май 1820 года — он перемогается от одной болезни до другой. Болезни отражали растущее нервное напряжение.

Интуитивно А.С. Пушкин ощущал необходимость уединения для осмысления жизни реальной, понимания себя в этой жизни, для преодоления инерции в творчестве. Интонация искренняя, восторженная и потаенно тревожная отражает это состояние в «Деревне» (написанной в короткое июльское посещение Михайловского в 1819 году), где идиллическому «приюту спокойствия, трудов и вдохновенья» поэт дважды повторяет: «Я твой». Но и здесь же с досадой выплескивает: «Почто в груди моей горит бесплодный жар / И не дан мне судьбой витийства грозный дар?»

Темперамент А.С. Пушкина направлял его не в метафизические глубины бытия, а в плоскость общественного мейнстрима, который в конечном счете выведет значительную часть его окружения на Сенатскую площадь, на «русский бунт, бессмысленный и беспощадный». Был, впрочем и иной путь, что удовлетворил бы если не темперамент, то хотя бы амбиции, — путь салонного поэта, чувствительно развлекающего светскую публику элегиями и шутливыми эпиграммами. Ему грозило торжество «аполлонического начала», в котором преобладают традиция и разумный расчет, изящество доминирует над глубиной, а строго и «по лекалам» выстроенная форма доминирует над содержанием. Деградация таланта при таком повороте была неизбежна, и при темпераменте А.С. Пушкина, при неизбежном осознании им предательства своего предназначения, размена божественного дара на медяки сиюминутного успеха, биография поэта скорее всего окончилась бы трагически. Однако судьба хранила поэта от двух равно гибельных путей. Проводником судьбы невольно выступил ненавистный «властитель слабый и лукавый» — император Александр I, раздраженный очередным проявлением вольнолюбивости поэта (прежде всего, «Вольностью» и «Посланием к Чаадаеву»), отправил его в ссылку — в Бессарабию.

Впрочем, «ссылка» — это преувеличение. Ходили слухи о том, будто бы поэта, не соизмеряющего свой общественный темперамент с реалиями времени, собираются отправить в Соловецкий монастырь. Думается, это всё же только слухи. У А.С. Пушкина было достаточно влиятельных друзей, которые выхлопотали ему поездку на юг, точнее — не слишком обременительную «служебную командировку». В конце концов, ровно за год до «высылки из столицы» сам А.С. Пушкин всерьез намеревался оставить Петербург вместе с опостылевшей службой в Восточном департаменте и, поступив в армию, уехать добровольцем на Кавказ. Кстати, это третий путь в развитии пушкинской биографии, который,

случись ему осуществиться, оказался бы коротким и также трагическим: конечно, «всё бывает», но всё же шансов уцелеть в горной войне у человека избыточно эмоционального и в военном деле дилетанта практически не было. Подобные перспективы хорошо понимал граф И. Каподистрия — его позиция, скорее всего, спасла А.С. Пушкина от пули в какой-либо перестрелке или на дуэли. Поразительно, как юный поэт храним для своего призвания — и от связи с бунтовщиками из Северного тайного общества с последующими каторгой или ссылкой, и от салонной деградации, и от бессмысленной гибели на Кавказе. Очевидно, «высылка» в Новороссию воспринималась А.С. Пушкиным как несчастье, а ведь это был лучший выход из тупиковой ситуации. Впрочем, это был и выход в новое испытание.

Четыре года, проведенные на юге империи, в духовной и творческой биографии А.С. Пушкина поворотные. Время, которое он проводит в каком-то лихорадочном движении, проезжая тысячи верст и нигде не останавливаясь надолго, нигде не успокаиваясь сердцем и душой, словно бы не находя себе места: это движение «внешнее», и оно — всего лишь отражение движения «внутреннего». Время, когда он исполнен какой-то исступленной страсти и внутренней ожесточенности. Время, когда из-под его пера выходят самые злые и далекие от справедливости эпиграммы, самые чувственные, самые страстные произведения. Время, когда он достигает своего духовного дна, договариваясь в злосчастной «Гавриилиаде» до кощунства. Мир, распахнувшийся перед тем, кто вращался лишь в узком кругу Царского Села и Петербурга, оказался огромен, невероятно пестр, лукав и жесток. А.С. Пушкин вошел в этот мир — и едва не был им поглощен и растворен в его терпкой и раскаленной фактуре. Этот мир магически влек к себе полифонией страстей, остротой переживаний, неудержимой устремленностью в неведомое грядущее. И этот мир пугал очевидным несоответствием идеалу. Более того — равнодушием к идеалу.

Безусловно, «сильная чувственность есть материал гения»[9], и талант себя вполне проявляет в этой сфере. Но в то же время сильная чувственность «есть низшая энергия души», или, что точнее — ипостась не духовная, но именно душевная. Предназначение же гения не в том, чтобы живописать реальность мира, а в том, чтобы преобразовывать мир в соответствии с промысленным идеалом, т. е. стремиться не к пси-

[9] *Соловьев В.* Судьба Пушкина. С. 21.

хологической подробности, а к иконичности образа. Именно для этого необходимо «преодоление могучей страстности». Не случись этого — и в творчестве А.С. Пушкина восторжествовало бы во всей полноте и дерзкой яркости «дионисийское начало».

Что же в этом плохого? Дионисийство — это всегда мощный импульс вдохновения, пренебрежение правилами и традициями (они как раз составляют «аполлоническое начало»), торжество импровизации, дерзкой до парадоксальности. В «дионисийстве» сильно площадное, «народное» искусство, и оно, несомненно, подлинно демократично. Но в нем же присутствует избыток страсти, влекущей не просто к психологии, но к гротеску. Творческая природа, основывающаяся на «дионисийском начале», имеет ограниченность душевной ипостасью мира; обладает способностью отражать и осмыслять, но не воспарять к обобщениям и к идеалу. Казалось бы, «Цыганы» и «Гавриилиада» должны были определить творчество А.С. Пушкина в «дионисийском коридоре». Россия приобрела бы выдающегося поэта, воплотившего в образах свое время и по достоинству занявшего место среди немногих подобных себе. Но Россия лишилась бы того единственного, творчество которого объяло бы всё существо русской культуры и русской судьбы. Что сохранило пушкинский гений? На пороге своего четвертьвекового рубежа он как бы завис в пространстве, оказался словно на распутье, перед выбором двух судеб. С одной стороны, после «Кишиневского кошмара», после богохульства и чувственной расточительности он в Одессе замышляет «Евгения Онегина». С другой стороны, динамика жизни не позволяет остановиться, оглядеться и войти в состояние тишины — разговора о сущном с самим собой.

Спасительная судьба явилась вновь в лике ненавистного императора, которому оставалось жить ровно год: замеченный в вольнодумстве и атеизме, А.С. Пушкин был сослан в имение своей матери — в Михайловское. Здесь поэт уже был дважды в лицейский период, в 1817 и 1819 годах. Оба раза — на очень короткое время. Михайловское очаровало его, но в августе 1824 года А.С. Пушкин готов был сменить эту деревенскую идиллию на заключение в крепость. Ему казалось, что он умрет здесь от одиночества и скуки. Но не могилой, а купелью для пушкинского гения явилось Михайловское. Прежде всего, здесь произошло разрешение противоречия между идеалом и далекой от него действительностью. Обычно жизнь предлагает три возможных варианта.

Первый — признание обнаруженной в опыте мерзости бытия действительностью окончательной и несокрушимой. Прозреваемый же идеал определяется не более чем юношеской фантазией — милым, но далеким от реальной жизни вымыслом. Это путь весьма распространенный и большинством современников воспринимаемый как естественное взросление и торжество реализма над юношеским идеализмом, простительным именно потому, что он проходит. В сущности же это путь нравственного скепсиса и цинизма. Талант умертвляется в опустошенной душе, предпочетшей «общее выражение лица» свободе духа. Талант мог свернуться до пространства сугубо эстетического. Но А.С. Пушкин подобным циническим реалистом не был. Эстетика сама по себе его не влекла, как и всё внешнее. Его интересовала эстетика как отражение красоты, в которой воплощалась истина. Следовательно, и эстетика состояла в сфере пушкинского интереса как не более чем один из атрибутов истины. Потому-то и не овладело им «аполлоническое начало», что неудержимо стремился он не к отражению текста (т. е. внешнего и видимого), а к пониманию единства контекста и подтекста, т. е. — к постижению сущностного, истинного!

Второй путь — полное отрицание реалий жизни во имя прозреваемого идеала. Это идеализм «в чистом виде». И в сущности, это донкихотство — явление милое и не лишенное благородства, но в силу своей эксцентричности и принципиального несовпадения с жизнью реальной также и явление комическое, а главное — бесплодное, хотя по-своему и жертвенное. Для этого нужно умертвиться для жизни и полностью сосредоточиться на идеале. Но А.С. Пушкин донкихотствующим чудаком отнюдь не был. Он жизнь любил во всём ее многообразии и, надо сказать, неплохо в ней ориентировался. Но главное — художественные образы, им созданные, лишены абстрактности, и создаваемый им образный мир — это мир жизненных явлений и вещей, мир узнаваемый и постигаемый. Для А.С. Пушкина творчество являлось отнюдь не только самовыражением (в этом качестве «только» оно равнозначно самоутверждению), но и служением. Для него его талант был не собственностью, но — даром Божьим. И, следовательно, ему было близко библейское понятие «таланта», данного не для сохранения, но для умножения во имя промысленного ко всеобщему благу дела.

Третий путь, быть может, самый коварный. Он в адаптации идеала к действительности, т. е. в служении миру через умиротворение мерзостей бытия. Именно это спустя полвека М.Е. Салтыков-Щедрин опре-

делит как то, что начинается «по возможности» и завершается «применительно к подлости». Но вот В. Соловьев искренне сожалеет, что А.С. Пушкин отказался от этого пути, который является, по мнению философа, «практическим идеализмом», предназначение которого в том, чтобы «замечать в том, что есть, настоящие зачатки, или задатки того, что должно быть» и «сближать действительность с идеалом и в фактах низшей жизни воплощать откровения высшей»[10]. В сущности, это путь гуманистический. Но А.С. Пушкин гуманистом не был, ибо был человеком верующим и менее всего склонным к деятельности реформаторской, к «исправлению нравов» путем формального общественного действия. Как известно, все подобные попытки «исправления нравов» завершались кровопролитием, братоубийством и падением нравственности на самое дно. Поколение В. Соловьева смогло это испытать на себе и ужаснуться плодам своего «практического идеализма». Всякий компромисс ущербен своей суетливой попыткой «адаптаций». Как всякое явление, лишенное изначально целостности и гармонии, оно изначально же внутренне конфликтно и опасно. Но А.С. Пушкин ясно осознавал свое служение тому, что «должно быть величаво», и равно осознавал, что это служение «не терпит суеты». Это служение требует не гносеологического анализа, а онтологической полноты и созерцания. Иначе говоря: смысл гения А.С. Пушкина не в выдвижении радикальных идей, не в изменении исторической драматургии с «неправильной стези» на «правильную», т. е. не в «исправлении» Божьего Промысла о мире и людях, а в постижении и проявлении этого Промысла. Отсюда и смирение: «Хвалу и клевету приемли равнодушно». В этом узревали самолюбие и даже гордыню поэта, хотя в этом было осознание дистанции между поэтическим прозрением и суетой мира.

Творчество есть прежде всего концентрация свободной мысли на объекте постижения. Мысль А.С. Пушкина была в постижении конфликта идеала и действительности. Но мысль А.С. Пушкина — это мысль поэтическая, мысль художника, т. е. того, кто мыслит не формулами, а образами. Мысль А.С. Пушкина — мысль не вообще о мире, а об истории, т. е. о движении во времени и пространстве; мысль именно о русской истории. Почему? Потому, что А.С. Пушкин видит мир именно «из» России и «через» Россию. Нужна была лишь тема, которая оказалась бы достаточно объемной по материалу. Такой темой оказалось

[10] *Соловьев В.* Судьба Пушкина. С. 17.

время царствования Бориса Годунова, где как в капле воды содержалась вся полнота и острота проблематики русской истории. Объективный фактор обращения к этому времени — необходимость дать выход мыслям о судьбе России, о причинах исторического контрапункта между промысленным и явленным, о взаимоотношении власти и народа.

Но есть и фактор субъективный: А.С. Пушкин был увлечен шекспировскими драмами и хотел испытать себя в этой сфере. Между тем, по приезде в Михайловское нашел он кем-то привезенный и оставленный том сочинений Карамзина — как раз посвященный эпохе вхождения Московского царства в Смутное время. Укорененность поэта в русской истории очевидна хотя бы фактом написания на самом раннем этапе творческой жизни «Руслана и Людмилы» — явления уникального; эта поэма соединяет в себе без усилий, без каких-либо швов едва ли не все жанры, возвышаясь к финалу до героического эпоса. «Руслану и Людмиле» свойственна та иконичность, в которой прозревается идеальный, промысленный Создателем образ России. Поэма исключительно увлекательна по переплетению сюжетов, и вместе с тем собственно сюжет в ней вторичен — первичен же вырастающий из полифонии празднично яркий и солнечно светлый образ Руси как идеального мира. Именно этот мир подвергся испытаниям в последующие годы. И этот мир А.С. Пушкин пытается понять через время Бориса Годунова. Сюжет здесь существенен, но сам по себе он поэта не интересует. Ему важна не психология истории, а метафизика, в сущности — историософия.

Время Бориса Годунова и в самом деле — особое в русской истории: это не только время между опричным «царством террора» и Смутным временем, не только время между гибелью династии Рюриковичей и началом династии Романовых, но и время, когда народ в прямом смысле оказывался творцом истории. Особо следует отметить, что А.С. Пушкину близка традиция, заложенная летописцем Нестором, суть которой в неразрывности понятий «народа», «государства» и «власти», где «государство» — это семья, а «власть» — глава семьи. В такой конструкции есть отражение в земном мире совершенства горнего мира, где Бог — суть Отец всего сущего. Нестор видит Рюриковичей как некую «небесную дружину», которой Бог вручил судьбу Руси. Каждый из Рюриковичей, что восходил — в силу факта старшинства и в силу принадлежности к «небесной дружине» — на вершину власти, таковым становился по воле Бога и именно перед Богом был ответственен за судьбу народа и страны, хранителем которых на отпущенное ему время являлся. В «не-

бесной дружине», т. е. в династии, заключен Промысел Божий о Руси. С принятием московскими князьями царского титула и превращения Руси в Православное царство (а царство, т. е. империя, может быть одно в мире!) статус высшего носителя власти в своем значении глобализируется. Роль монарха исключительна в своей сакральности; он — единственное сочленение мира земного и горнего, а потому и слова, и дела его — боговдохновенны! Это значит, что царь подобен Богу, а народ — Адаму. Разрушение Эдема, т. е. первозданного и прекрасного мира, совершилось по причине гордыни Адама, предпочетшего самоутверждение доверию воле Предвечного Отца. Отсюда и мысль о народе, который через самоутверждение приходит к дальнейшему разрушению.

Значит ли, что народ должен полностью довериться монарху? Казалось бы — да! Но монарх — не Бог, а лишь подобен Ему. Перед монархом две важнейшие задачи. Первая — заботиться о династии, т. е. о законной и безболезненной передаче власти. Вторая — внимать Богу и смирять перед Его волей свой разум, не подменять Божественную волю своим рассудочным соображением, основанным на сиюминутной конъюнктуре. Если монарх рассчитывает на покорность народа, то сам он должен быть в той же мере покорен Богу и растворен в Его воле. А если в монархе такой растворенности, такой покорности нет? Вправе ли народ на проявление своей воли? И если народная стихия оборачивается разрушительным хаосом, то кто — монарх или народ — несет ответственность за содеянное? Всё же — монарх, ибо в нем средостение жизни. Быть может, неожиданно для самого себя А.С. Пушкин — это с его-то славой вольнодумца! — оказался последовательным монархистом.

Пушкинский Борис Годунов — самый психологически разработанный персонаж, и из всех, казалось бы, более всего достойный симпатии. Он умен, совестлив и рачителен. Он заботливый и трепетный отец. По отношению к народу? Это вопрос спорный. Но, несомненно, таков он в отношении своих собственных детей. Любовь к сыну у Бориса Годунова даже превыше собственного спасения: в смертный час он предпочитает не исповедаться, а наставлять своего наследника. Впрочем, это понятно: монарх — фигура жертвенная, и забота о наследнике есть забота о царстве, т. е. о России и ее народе. Отцовство Бориса Годунова не вступает здесь в противоречие с функцией государя: в данном случае «отец» и «царь» — понятия тождественные. Другой вопрос — в какой мере Годунов послушен Божьей воле?

А.С. Пушкин представляет свое сочинение как трагедию. Суть трагедии — в столкновении героя с роком, который невозможно превозмочь. Трагедия пушкинского Бориса Годунова не в конфликте с боярами или объявившимся Самозванцем, даже не в конфликте с самим собой, а в страхе, который пронизывает его насквозь, преследует его каждое мгновение. Страх — от непримирения с совестью, где «единое пятно, единое случайно завелося». Терзания совести — симптом важнейший. Ведь совесть — голос Бога в человеке! Следовательно, трагедия Бориса Годунова — в его конфликте с Богом. А раз так, то он как царь — не воплощение Божьей воли, а подмена Божьей воли своей, человеческой волей, подмена Божьего замысла противопоставленным своим, человеческим умозрением. Иначе говоря, Борис Годунов — инверсия царя. Высшая власть не вручена ему свыше, а фактически похищена — Борис Годунов переступил через последнего законного представителя «небесной дружины», через царевича Димитрия. Но этим не исчерпывается его преступление.

«Достиг я высшей власти», — говорит Годунов. И подчеркивается его «я», противопоставленное и как бы превозмогающее Высший Промысел. Не «по воле Бога обретена власть», а именно так — мной взята, моим желанием и по моему разумению. Пушкинский Годунов противопоставляет себя-хорошего Богу, который жесток и несправедлив. Это «Бог насылал на землю нашу глад», это Он истребил дома «пожарным огнем», а Годунов, напротив, выступая в роли спасителя и заступника, «отворил житницы», «рассыпал злато», «выстроил новые жилища». И, как мы понимаем, еще раньше Годунов также «исправил» представлявшуюся ему неразумной волю Бога: в самом деле — разумно ли в час кризиса доверять судьбу огромного православного царства больному отроку Дмитрию? Ведь Годунов во всеоружии своего долгого и богатого опыта несоизмеримо более приспособлен к тому, чтобы возглавить страну. Как человеку рационального склада, полагающемуся на свой ум и опыт, постигнуть тезу о том, что «сила в немощи созиждется»? И как смириться с тем, что после всех правильных действий, всех благодеяний народ «беснуясь проклинает» и «упрекает» тебя? Как смириться с неизбежностью того, что всё, столь разумно придуманное и заботливо устроенное, рушится? «Кто на меня? — вопрошает Годунов, — Пустое имя, тень — / Ужели тень сорвет с меня порфиру…» В самом деле: «Безумец я! Чего ж я испугался?» Тень обретает силу сокрушительную: самозванец Григорий Отрепьев — инверсия, вызванная к жизни

инверсией Годунова: отступничество и предательство сокрушается ответным отступничеством и предательством. Ведь не случайно Годунов говорит о «тени». Только Отрепьев — не «тень» царевича Димитрия, а «тень» именно Годунова, который и есть первый самозванец. Что есть самозванство, как не отказ от своего лица, подмена его «личиной» (маской)?! Годунов убийством царевича совершает подлог и вызывает цепь необратимых исторических последствий, которые будут тянуться — нарастая! — через века. Конечно, как всегда, «из самых лучших побуждений» (чтобы «народ в довольствии и славе успокоить»!), он меняет свою судьбу (подменяет своей волей Божью волю) и, тем самым, меняет судьбу всей страны, уклоняя ее от промысленного свыше. Годунов последователен — он не желает видеть в происходящем своей вины, суть которой в противодействии Божьей воле. Для А.С. Пушкина имеет принципиальное значение то, что Годунов — не безбожник, а именно противобожник: его противостояние Богу осознанно и упорно, в этом противостоянии воплощается гордыня «человека, самого себя создавшего». Результат — личная трагедия пролонгируется трагедией страны: власть как инверсия обрекает страну на инверсию судьбы.

Надежда на спасение робко содержится в последней авторской ремарке — «народ безмолвствует». Вообще А.С. Пушкин далек от идеализации народа, являя различные, в том числе и неприглядные, ипостаси его обобщенного образа. Годунов не скрывает своей ненависти к тем, которых хотел осчастливить своим царствованием и для которых — что говорить! — многое сделал: «Живая власть для черни ненавистна. Они любить умеют только мертвых!» Народ неблагодарен — это жестокое обвинение. Но заметим: во-первых, недостойно «отцу» (а царь — по определению «отец народа») говорить о своих «детях» столь уничижительно и брезгливо — «чернь». А во-вторых (и это главное!), народу «живая власть ненавистна» именно потому, что им — народом! — ощущается мертвость этой власти. Ненавистна не «живая», а именно мертвая власть. А таковой власть (в трагедии — в образе Годунова) является потому, что она — инверсия. Что же до знаменитой финальной ремарки, то примечательно, что в рукописи и в первом опубликованном варианте «Бориса Годунова» она отсутствует: народ в последней сцене («Кремль. Дом Борисов. У крыльца») не вмешивается в творящееся на их глазах злодейство и на призыв князя Мосальского отвечает здравицей самозванцу. Когда конкретно А.С. Пушкин изменил финал — неизвестно; очевидно, где-то на рубеже 1820–1830-х годов. Надо полагать,

безысходность трагедии всё сильнее тяготила поэта по мере его размышлений и духовного движения, всё более укореняющего его в православной традиции. Безысходность ставила точку, а не многоточие. Ставить точку, конечно, — дерзость: автор словно бы не позволяет Богу вмешаться и дать надежду на пробуждение. Вот выражением этого пробуждения — точнее, его началом! — и становится финальная ремарка. На призыв Мосальского «народ безмолвствует», т. е. народ устыдился своему непротивлению злу. И задумался. С мысли же — в том числе и с мысли о содеянном — всё новое и начинается.

В сущности, «человек, сам себя создавший», — это новоевропейский индивид, порожденный гуманистическим Возрождением. Если «человек есть любимое творение Бога, созданное Им по Своему образу и подобию», то тогда человек обладает всеми качествами своего Прародителя, т. е. в своих достоинствах человек равен Богу. Иначе говоря, человек и сам — Бог. Отсюда и декартовская максима — «человек есть мерило всех вещей», он, следовательно, сам определяет категории «добра» и «зла», «полезного» и «вредного», сам знает, когда, каким образом и по каким «лекалам» (идеям и концепциям) формировать будущее. Ему теперь не нужно внимать Божественной мысли, ему не нужны советы свыше — он сам творец истории. Для А.С. Пушкина в трагедии Годунова выражена трагедия всей цивилизации Нового времени, в которой человек в своей гордыне забыл, что хотя он и является «любимым творением Бога», но он, человек — всё же не источник творения; он не автор, а только соделатель.

Не случайно вслед за «большой» трагедией («Борис Годунов») там же, в Михайловском, рождается замысел «Маленьких трагедий». Преамбулой к этому стала «Сцена из Фауста», увидевшая свет всё там же, в Михайловском, в 1825 году. Отношение А.С. Пушкина к Гете было исполнено почтения. Но, отдавая должное титаническому труду и поэтическому дару великого веймарца, он категорически не принимает подмену веры этикой, чем обнаруживает православное основание своей натуры и творчества. Принципиально то, что гетевский Фауст, открывающий череду новоевропейских типов и являющийся наиболее полным их воплощением, оказывается в аду, где единственным собеседником себе имеет всё того же Мефистофеля. Но куда важнее то, что Фауст в аду отнюдь не страдает, не осмысляет и не избывает в страданиях свою греховность, — он скучает. Изменился ли он? Нет, он продолжает предаваться самообману, и лишь его эгоизм становится предельно

откровенен. Фауст, «проклявший знаний ложный свет» и лишенный подлинной любви (Мефистофель говорит об этой фаустовской любви «прихоть»), — пуст и мертв вдвойне. В нем нет ни страсти, ни желаний. Единственно что есть — это холодная ненависть ко всякой жизни. «Всё утопить» — вот его приговор. Иллюзий относительно грядущего нового мира А.С. Пушкин, покидая Михайловское, уже не испытывал.

Взошедшие в Михайловском семена творческого гения, оплодотворенного духовным поиском, спустя пять лет вызовут фантастический взрыв вдохновения. Без преувеличения можно сказать, что Болдино стало продолжением Михайловского. Болдинская осень 1830 года — это зенит, мощная, вряд ли имеющая в истории литературы аналогии кода четвертого этапа в творческой жизни А.С. Пушкина. Примечательно, что как поэт не хотел уезжать в Михайловское и неоднократно предпринимал усилия, чтобы вырваться из него, — точно так же он не хотел уезжать в Болдино, и за три месяца — с 3 сентября по 1 декабря 1830 года — не раз пытался вырваться оттуда, хотя и тщетно из-за холерной эпидемии в Москве. Словно бы высшая сила помещает А.С. Пушкина в пространство, идеально приспособленное для концентрации творческой мысли, — и помещает именно тогда, когда в нем вызревает нечто сущностное.

Начинается всё со «Сказки о попе и работнике его Балде». Сатира, конечно, антиклерикальная, но отнюдь не атеистическая. Тема, щедро и словно бы между прочим брошенная и весело проговоренная А.С. Пушкиным, спустя несколько десятилетий будет подхвачена и развита в творчестве Л. Толстого, Ф. Достоевского, Н. Лескова, да и многих иных. Остроумие поэта продолжится в «Домике в Коломне», где он безжалостно высмеивает пресловутого «маленького человека», столь любимого впоследствии в русской либерально-демократической мысли, искалеченной вульгарной социологией. Болдинская осень украшена идиллией «Барышни-крестьянки», в котором явлен во всей очаровательной простоте и источении внутреннего света благородства и доброты образ современности именно такой, какой она призвана быть, должна быть, но… Собственно, потому-то это и идиллия, что воплощает не реальность, а мечту[11]. Как противовес этой идиллии — «Станционный

[11] Классическая простота формы, задушевная сердечность повествовательной интонации столь убедительны, столь чарующи, что многие влюблены в русский усадебный мир первой половины XIX века, как в реальность, забывая, что это всё же почти сказка. «Барышня и крестьянка» — это образ мира, каким он видится лишь в воображении идеальном, и каковым, к сожалению, никогда не

смотритель», вариация на ветхозаветную тему о блудном сыне. Но главное — это то, что рождено было на стыке октября — ноября: «Маленькие трагедии», в которых — осмысление настоящего и в еще большей степени грядущего. Пронзительность мысли поэта, прозревающего века, столь поразительна, что его откровение о себе и своем предназначении в «Пророке» вовсе не кажется излишне пафосной метафорой[12].

«Все говорят: нет правды на земле, — начинает свою исповедь пушкинский Сальери[13] и тут же выносит приговор: — Но правды нет — и выше!» Но этого мало, он безапелляционно заявляет: «Для меня так это ясно, как простая гамма». Обратим внимание: то, что есть тот мир, который «выше», Сальери не оспаривает, но именно тот «высший мир», т. е. мир горний, т. е. Бога, он обвиняет в несправедливости. Собственно, даже не обвиняет — обвинение предполагает возможные контраргументы, а утверждает как абсолютно достоверный факт: Бог и правда — «две вещи несовместные». Именно потому-то в прямолинейном и рациональном сознании Сальери совместны «гений и злодейство»!

был. «Мечтательность, — как писал И. Ильин, — есть великий дар и великий соблазн русского человека». См.: *Ильин И.* Пророческое призвание Пушкина. 1937 // И. Ильин. Сочинения. Т. 2. М., 2008).

[12] Правда, В. Ходасевич — один из немногих — в развернутом отклике на статью С. Булгакова «Жребий Пушкина» категорически не желал видеть в «Пророке» исповедальности. «В «Пророке» видели и видят изображение поэта, для чего, в сущности, нет никаких данных». Почему? Потому что «Пушкин всегда конкретен и реален» и потому что он в своем творчестве «никогда не прибегает к аллегориям». Кроме того, «о поэте у Пушкина были иные, гораздо более скромные представления», которые и отражены им в стихотворении «Поэт». В. Ходасевич относился к той группе деятелей русской культуры «Серебряного века», для которых творчество Пушкина была близко, понятно и дорого прежде всего сугубо эстетической стороной.

[13] Пушкинский Сальери к своему историческому прототипу никакого отношения, кроме рода занятий (композитор), не имеет. Антонио Сальери (1750–1825), ученик и последователь К. Глюка, автор сорока опер и учитель Бетховена, Вебера, Шуберта, Листа и многих иных великих музыкантов, был слишком успешен, знаменит и находился в столь высоком социальном положении, что зависть его к кому-либо исключалась. Скорее, Моцарт должен был завидовать Сальери. Добродушный и отзывчивый Сальери, всегда кого-то опекавший, менее всего способен был на злодейство. Слух о том, что он отравил Моцарта, пущен был недоброжелателями Сальери, добивавшимися его отставки с должности придворного капельмейстера.

Монолог Сальери — это страшная исповедь самоубийства. Была любовь к искусству — истовая, восторженная, благодарная: «Я слушал — и заслушивался — слезы невольные и сладкие текли…» Было вдохновение — ведь вкусил же он однажды, в юности, «восторг и слезы вдохновенья». Но — не поверил этому голосу Бога в себе: «Я жег мой труд и холодно смотрел, / Как мысль моя и звуки, мной рожденны / Пылая, с легким дымом исчезали…» Почему Сальери отверг посланный ему дар? А потому, что это не соответствует его идеалу, который состоит в труде и исследовании. Сальери свой идеал выстрадал, вымучил «усильным, напряженным постоянством». В кредо Сальери сочетается в принципе несочетаемое, противоположное: «Ремесло поставил я подножием искусству». И Сальери гордится тем, что «стал ремесленником», что «перстам придал сухую беглость», что он «умертвил звуки» и — самое ужасное! — «музыку разъял, как труп». Вот оно, картезианство, в основе которого лежит «анализ», т. е. «рассечение»! Восхищаться и — убить красоту ради исследования и самоутверждения! Лицезреть красоту, но в гордыне счесть ее недостаточно совершенной, а потому «поверить алгеброй гармонию» и создать собственный канон, основанный на науке. Как типичный человек Нового времени, Сальери не принимает красоты как данности свыше, не способен принять Божий дар с благодарностью. Ему нужно постичь механику Божьего творения, ради чего это творение уничтожается и на его руинах, из разрозненных элементов, формируется некий синтез (который, как известно, всегда меньше изначально целого и лишен совершенства изначально целого!) — по правилам «ремесла» и «науки», т. е. «поверенной алгеброй гармонии», которые противоположны свободе и искусству, непостижимой импровизации Животворящей Мысли Бога (т. е. софийности).

Если бы Сальери был глух, слеп, глуп, то случившееся было бы несчастьем, но не грехом богоборчества. Но ведь Сальери откровение имел, однако же — не принял! Отверг потому, что дар свыше обязывает его, а также потому, что дар не соответствует доктрине «человека, создавшего самого себя». Сальери не отрицает Бога (как можно отрицать очевидное?), но он не принимает Его, противопоставляет себя и свою рассудочную мысль, свое сконструированное «творение» Богу и Его творению. Гордыня Сальери в том, что «не творческая мечта им овладела, а он сам захотел позвать ее, когда произвольно решился на это»[14];

[14] *Ильин И.* «Моцарт и Сальери» Пушкина. Гений и злодейство // Пушкин в русской философской критике. Конец XIX — XX век. М., 1999. С. 355.

т. е. пожелал, чтобы Бог был у него «на посылках» и по сальериевскому требованию предоставлял вдохновение. Но Бог одаривает вдохновением по любви взаимной, а таковой у Сальери нет. И Сальери остается «конструировать» свои опусы, т. е. имитировать творчество, подменять его ремеслом. Он вовсе не глуп, понимает свое несовершенство: самое время покаяться, но — слишком велика гордыня и упрямство «человека, ставшего божеством». И в своей гордыне и ложном величии жил бы Сальери «и наслаждался мирно своим трудом, успехом, славой…», если бы не Моцарт.

Сальери отлично понимает, что хорошо и что плохо — недостижимость моцартова гения ему понятна; Сальери (и именно он!) в состоянии оценить совершенство. Вспомним: «Ты с этим шел ко мне / И мог остановиться у трактира / и слушать скрыпача слепого! — Боже! Ты, Моцарт, недостоин сам себя». И констатация, как всегда у Сальери, не допускающая иного мнения: «Ты, Моцарт, Бог, и сам того не знаешь; я знаю, я». Но именно потому-то и ненавистен Моцарт, что он — «Бог», т. е. потому, что не отказался от Божьего дара, не подменил его инверсией, отчего и звучит в его музыке Божья мысль. Моцарт разрушает вымученную, «поверенную алгеброй» гармонию мира, выстроенную такими, как Сальери. В искусственном мире инверсий Моцарт может позволить себе быть самим собой без какой-либо личины. Он — «гуляка праздный», т. е. свободный человек в счастливом созерцании мира, в котором он узревает Божье творение как милостивый дар человечеству. Зависть Сальери к Моцарту — это зависть «человека, создавшего самого себя», к человеку Божьему, т. е. свободному и высшим дарам открытому. Ненависть Сальери к Моцарту — это ненависть к тому, кто самим фактом своей «праздной», но такой плодотворной жизни дезавуирует мир, основанный на умозрительных доктринах, на человеческих законах, а не Божьих Заповедях, т. е. мира-инверсии. Новоевропейский субъект, «сам себя создавший», который выведен в образе Сальери, безжалостен — Моцарт обречен, ибо его бытование невыносимо, оно выявляет фиктивность, пустоту, бесплодность искусственного противобожного мира[15].

---

[15] Поразительна наивность С. Булгакова, который на свой вопрос — «Моцарт и Сальери есть, конечно, трагедия, но о чем?» — отвечает: «Моцарт и Сальери есть трагедия о дружбе, нарочитое же ее имя — Зависть, как первоначально и назвал было ее Пушкин». Великий русский религиозный философ странным образом не замечает откровенного богохульства Сальери в первых же строках монолога и констатирует: «Он совершил духовное самоубийство, когда

Но чем-то этот новый мир должен заполниться, что-то должно стать универсальным эквивалентом, которым измеряется мир — если не как бытие (оно отрицается), то как быт. Пушкинский Фауст в своей исповеди скучающего материалиста проклял и «знаний ложный свет», и «случайный луч славы», и «мирскую честь, бессмысленную, как сон». И даже любовь для материалиста не более чем «прихоть» — удовлетворив ее, на объект интересов спустя мгновение уже смотрят «с неодолимым отвращеньем». В «Скупом рыцаре» А.С. Пушкин показал сатанинскую силу золота, ставшего подлинной «мерой вещей» — в том числе и самого человека, который в отрицании Бога утрачивает качество «сотворца» и сам становится не более чем «вещью». Если иметь в виду не плоскость пространства сюжетной истории, а глубину изначально заложенных идей, то более противоестественное сочетание, чем «скупость» и «рыцарство», придумать сложно. В рыцарстве заключено беззаветное и благородное служение Богу и человечеству. Дон Кихот, конечно, пародия на рыцарство, но — пародия, порожденная новоевропейской культурой, для которой всякое материально и статусно не мотивированное действие тождественно безумию. Пройдет немного времени, и образ Дон Кихота утратит пародийность, а станет воплощением истинного благородства и жертвенности во имя любви к людям. Пушкинский Барон — полная антитеза Дон Кихоту. Его любовь — всепоглощающая и искренняя — не к людям вообще, не к сыну и тем более не к Богу, а только к золоту. Барон умирает в финале трагедии. Но правда в том, что как человек он уже давно умер. И последние слова его более чем красноречивы: «Где ключи? Ключи, ключи мои!» Ключи от «подвала тайного» и сундуков, наполненных золотом, заменившим рыцарю душу. Не о Боге, не о наследнике-сыне последняя отчаянная мысль рыцаря — о золоте! Поистине — «ужасный век, ужасные сердца!» Юный герцог роняет эти страшные слова «здесь и сейчас», но они в нашем понимании несоизмеримо страшнее, ибо поэтом приговор обращен в будущее.

Зловеща фигура Соломона, будущего хозяина мира, ибо он, «заимодавец», станет однажды хозяином всего золота. Напомним, что ростовщик — единственная профессия, осужденная в Священном Писании как проклятая. Соломон одновременно для Альбера и «проклятый»,

---

всыпал припасенный про черный день последний дар Изоры [в бокал Моцарта]». Хотя, казалось бы, очевидно — Сальери отравил Моцарта, потому что сам уже давно совершил духовное (именно духовное!) самоубийство. См.: *Булгаков С.* Моцарт и Сальери // Тихие думы. Из статей 1911–1915 годов. М., 1918.

и «почтенный». И именно он, именующий себя «слугою низким», склоняет Альбера к отцеубийству. Зачем? Ответ прост — чтобы завладеть золотом: старое поколение копит, молодое же будет тратить. Своего Соломон так или иначе добивается — Альбер готов обнажить меч против отца. Инверсия отношений — прямой результат инверсии ценностных доминант.

Золото торжествует в мире, где отвернулись от Бога. Но в таком «мире злата», мире-инверсии отвернулись, конечно, и от любви, заменив ее страстью. Жизнь душевная и, тем более, духовная подменена жизнью тела и лукавой игрой ума. Об этом «Каменный гость» — пушкинская вариация на извечную тему о Дон Жуане. Рок настигает сластолюбивого эгоиста Дон Жуана в лице Командора. Тоже ведь — рыцарь. Но не перевертыш, как Барон из «Скупого рыцаря», а истинный, и — убитый Дон Жуаном. Можно прочесть и так: мир благородства и любви был умерщвлен миром торжествующей чувственной плоти. Но прошлое не умирает. Презрение к прошлому, отрицание ценностей и опыта прошлого — смертельно. Не случайно замечание В. Ключевского: «История — не учительница. Она — классная дама, наказывающая беспамятливых учеников»[16].

Впрочем, этот мир и сам знает, что обречен. Именно об этом «Пир во время чумы». Смерть придвинулась вплотную и стала неизбежной. Но человечество, предводительствуемое и соблазняемое лжепророком Вальсингамом, не думает о спасении своих душ. Вслед своему вожаку оно распевает «гимн в честь чумы». В этом гимне и «упоение бездной», и «неизъяснимое наслаждение» от того, что грозит гибелью, — воспевается смерть как таковая. Спасения ни телесного, ни духовного безумцы не желают. Они отравлены речами и песнями того, кто «пребывает в отчаянье», кто полон «воспоминаний страшных» и «сознаньем беззаконья». Они смеются над священником, призывающим «прервать пир чудовищный» ради спасения души, чтобы «встретить на небесах утраченных возлюбленные души». Вальсингам прогоняет священника. Почему? Потому ли, что он не верит в существование Бога? Нет — в том-то дело, что верит. Он знает, что его возлюбленная Матильда («Святое чадо света!») «там, куда мой падший дух не досягнет уже…» Вальсингам говорит о мире горнем! Погибший душой, он жаждет погубить души как можно большего числа людей. Потому и угрожает — нет,

[16] *Ключевский В.* Письма. М., 2005. С. 191.

не священнику, а тем, кто внемлет его словам: «Но проклят будь, кто за тобой пойдет!» Годунов и Барон мучимы совестью, Сальери — сознанием собственного несовершенства, Дон Жуан — неутоленной страстью, и только Вальсингам не мучим ничем. Это образ вождя, мертвого совершенно душой под яркой оболочкой плоти; вождя, сознательного обрекающего доверившихся ему духовной смерти. В сущности, таков в видении А.С. Пушкина финал того мира (той цивилизации, которая выкристаллизовалась из Возрождения), в котором «человек, сам себя создавший», противопоставляет свой рассудок и ничтожный опыт промыслу Бога о мире и человеке.

Где окажется человечество после «пира во время чумы»? Как всегда — «у разбитого корыта».

Спустя три года после благословенной осени 1830 года А.С. Пушкин вновь — всего на полтора месяца — приедет в Болдино. И снова это будут октябрь и ноябрь! И снова это будет невероятно плодотворный период. Одно лишь завершение «Медного всадника» многого стоит! И всё же самым содержательно глубоким, самым совершенным по форме и самым знаменитым (и читаемым!) произведением стала «Сказка о рыбаке и рыбке».

С нее вообще-то и начинается наше знакомство с пушкинским творчеством. «Жил старик со своею старухой у самого синего моря…» — эти слова всплывают в нашей памяти как одно из первых, что в нее вошло в самом раннем детстве и что легло одним из первых кирпичиков в основание нашей личности. С этих слов начинался у большинства наших соотечественников в последние более чем полтора века первый урок христианской нравственности. Но пушкинский текст обладает той смысловой — историософской — емкостью, которой наделены тексты сакральные. А.С. Пушкин наполняет сказку символами, вполне понятными его современникам, но со сменой поколений и трансформацией культуры, с утратой религиозного воспитания и классического образования их значение стерлось. Непритязательная сказка о жадности и наказании за нее. И, вместе с тем — библейская притча о человеке и его отношениях с Богом.

Старуха, «прядущая свою пряжу», вызывает в памяти образ Мойр, трех дочерей Зевса и Фетиды; тоже, кстати, старухи — они пряли нить человеческой жизни и проводили человека через превратности судьбы. Казалось бы, утомительное и однообразное занятие — пушкинская Старуха привязана к своей будто бы убогой судьбе и словно обречена

быть у своего «разбитого корыта». Но не следует упускать из виду, что она сама ткет нить своей судьбы и, заметим, — за время сказки Старуха трижды поменяет ее. Если ключ к образу Старухи лежит в мире древнегреческой мифологии, то ключ к образу Старика — в сфере христианских преданий. Старик, ходящий к морю и закидывающий невод, — это образ Апостола: «Он увидел двух братьев, Симона, называемого Петром, и Андрея, брата его, закидывающих сети в море; ибо они были рыболовы, и говорит им: идите за Мною, и Я сделаю вас ловцами человеков» (Матф., 4, 18–19). Примечательна антиномия: сидящая на месте Старуха в сущности свободна (было бы желание!), а ходящий и трудящийся Старик связан призванием проповеди Слова Истины. Старик в этом призвании формально не свободен, но — счастлив! В Старухе же нет даже тени счастья.

Неуловимо поэтом создается своеобразная «аура образов» — к Старухе словно бы изначально нет симпатии, в то время как Старик располагает к себе с самого начала, ибо излучает доброту. Вот встречает Старик золотую рыбку, которая может выполнить любые желания. Нужны ли какие-либо особые доказательства, что перед нами встреча Праведника и Бога, ведь рыба — древнейший знак-символ Христа? Но какие могут быть желания у праведного Старика? Он счастлив лицезрением Бога, а потому и ответ его — достойный христианского святого: «Твоего мне откупа не надо. Ступай себе в синее море, гуляй себе на просторе!» Своим счастьем Старик делится со Старухой, но у той иное мнение: раз у Старика такие особые отношения с Богом, надо с этого хоть что-то получить. Старуха полна решимости изменить судьбу. Трижды будет ходить Старик и «кликать золотую рыбку» в море, которое с каждым разом становится всё более грозным. Трижды будет он передавать просьбу Старухи. И каждая просьба обнаруживает всё большие ее амбиции и аппетиты. А.С. Пушкин говорит о том, что дарованное не по заслугам, дарованное «просто так» не утоляет стяжательства, но, наоборот, развращает. Ничто материальное, сколько бы оно ни умножалось, не в состоянии для развращенного стяжателя быть достаточным. Страсть обладания отнимает разум и до гротеска увеличивает гордыню. В конечном счете, как известно, уже став царицей, Старуха вознамерилась стать «владычицей морскою», чтобы и сама золотая рыбка «была у нее на посылках». (Как Сальери, который считал, что он должен получать вдохновение, когда ему это будет нужно: человек, повелевающий Богом, — апофеоз постдекартовского мира!) Всё логично: материально

и статусно ориентированному обывателю, которого судьба развратила возвышением «не по чести» и «не по заслугам», кажется, что это «он себя сам создал». Он жаждет в гордыне восторжествовать над Природой, над здравым смыслом, над Богом. «Мы не можем ждать милостей от природы; взять их — вот наша задача!» Обретший всё желаемое по милости Божьей видит себя самого не просто Богом, но — властителем Бога. И тут… Нет, «история не прекратила течение свое», просто колесо истории провернулось и — «всё вернулось на круги своя», т. е. к «разбитому корыту». И, возможно, всё начинается снова. Тот же будет сюжет или нет — зависит от Старика и Старухи. Если сюжет будет тот же — всё вновь будет возвращено Богом к самому началу. И так до тех пор, пока, видимо, урок не будет усвоен. Но вот вопрос — почему же Старик не уходит от Старухи? А собственно, куда же ему от нее идти? И куда ей идти от него? Ведь они едины в своем естестве; это лишь две ипостаси человека, в котором совместны и языческая своевольная хтоничность, алчность, эгоизм, и христианское смирение, душевная чистота и духовная открытость.

Когда писалась «Сказка о рыбаке и рыбке», на столе поэта лежала рукопись, начатая в последний день января того же 1833 года, — «Капитанская дочка». А.С. Пушкин завершит ее за три месяца до роковой дуэли на Черной речке. Православная природа пушкинского мировоззрения нашла в «Капитанской дочке» самое полное выражение. Сюжет из истории Пугачевского бунта — но важен, как всегда у А.С. Пушкина, не сюжет, а мысль, заключенная в драматургии. В «Капитанской дочке» это мысль о том, что сострадание выше предрассудков, что долг выше страсти, что любовь выше долга. И что тот, кто вопреки всем превратностям верен любви, достоин милосердия, которое выше справедливости. И в этом — истина!

Сколько затрачено усилий на изучение по дням и даже по часам жизни А.С. Пушкина: с кем он дружил, с кем ссорился и по какой причине, с кем, когда и зачем встречался, сколько имел женщин, денежных долгов и вызовов на дуэль. Хочется верить, что в этой суете всё же отражена увлеченность А.С. Пушкиным, отражен восторг перед его гением, а не низменный обывательский интерес. Подобные исследования (суть любопытствования) бывают забавными и познавательными. Бывают и возмутительными по некорректности. К чему тратить жизни на блуждание по уводящим в сторону темным закоулкам? Чтобы показать, что он тоже человек? Но ведь главное — это пушкинские тексты, в которых за-

ключен его гений; тексты, красота и глубина которых безмерна и часто даже не осознается нами. Главное — это творческий и духовный поиск А.С. Пушкина, в котором он оказался верен своему призванию. Призвание же — это рассказать человеку о человеке, о его величии и трагических заблуждениях, о создаваемом им мире и том мире, который промыслен и мог бы быть. И пробудить в человеке, какой он ни есть, «чувства добрые»; способствовать его прозрению к несказанной красоте Божьего мира. И тем сделать мир лучше.

А.С. Пушкин и в самом деле — единственный! Потому что он — «наше всё»! Потому что изъять и его самого, и его творчество из нашей жизни, из истории нашего Отечества — невозможно. Если изъять, то вся наша культура рухнет, лишившись и фундамента, и конструкций. Лишится того, кто есть «живое средоточие русского духа, его истории, его проблем, его здоровых сил и его больных, чающих исцеления узлов»[17]. Мы лишимся даже того языка, на котором говорим. А может ли нация сохраниться в истории, лишившись культуры и языка? Может ли она надеяться на будущее, лишившись общения и памяти?

---

[17] *Ильин И.* Национальная миссия Пушкина // Пушкин в русской философской критике. Конец XIX — XX век. М., 1999. С. 353.

А.С. ПУШКИН И ОБРАЗ КОЛОМНЫ

Судьба классического наследия русской культуры Нового времени печальна. Слишком поздно оно появилось. Слишком тенденциозно было воспринято суетливо поляризирующимися по идейным принципам современниками — и слишком рано подверглось анализу, превратившись из живого наследия в предмет академической науки и школьной дисциплины. В условиях же современного мира, в меркантильно-материалистических целесообразностях технократического универсума, предельно рационального и принципиально лишенного душевной рефлексии в русской культуре (не только петербургской эпохи, но и более раннего времени, т. е. всей культуры в ее совокупности), апологеты цивилизации видят в этом наследии не более чем досадный анахронизм. Они согласны удостоить классиков подобающего места — но лишь в музее, т. е. в мертвецкой истории: как гипсовые слепки и почтенные надгробия они хотя бы не мешают «индустрии развлечений», в каковую на XXI столетии от Р. Х. оборотилось бытие в опасно уплотняющемся пространстве «цивилизации всеобщего потребления».

Недопустимо мало времени было отпущено для живого общения с наследием тех, кто аккумулировал в себе всю творческую энергию, опыт и этико-эстетическую полноту предыдущих веков. Каким-то роковым образом из необходимых «собеседников по жизни» они, торопливыми усилиями многих доброхотов, стали «учителями», и живая, исполненная ассоциативной динамики, раскрытая к безднам бытия, объемлющая опыт прошлого и прозревающая драматургию грядущего, обращенная к сущностности человеческой природы трепетная мысль была уплощена до системы дидактических штампов, набора «прописных истин» и скучных банальностей.

Образы великих художников мысли, превращенные в языческих кумиров, взирали многочисленными статуями и портретами из рамок отведенных для них ролей на проходящие мимо поколения. Они были умерщвлены, изъяты из общения поспешной сакрализацией. Причины этого не исследованы. Последствия же очевидны, но далеко не осмыслены, ибо всё еще проживаемая Россией трагедия «поиска истины» постепенно перерастает в трагедию «утраты национальной идентичности».

В контексте проблемы утрата А.С. Пушкина — и его творчества, и его личности — поколениями «новой России» наиболее опасна. Не А.С. Пушкин формально по времени стоит в «начале начал» русской

культуры, но в ней он — величайшая из вершин и самая сакральная из фигур. «Сакральная» не в смысле языческом (хтонически суровом, роковом и непостижимом в безответности), а именно христианском, т. е. живом, сострадательном, душевно отзывчивом, психологически полифоничном и духовно щедром. Его творчество обладает исключительной простотой формы. И в этой классической завершенности, в этой душевной открытости и безыскусности — высшая мудрость художника. В его творчестве нет ничего случайного.

Об этом писал А.Н. Бенуа, чья деятельность и как графика, и как театрального деятеля и художника-декоратора неразрывно связана с А.С. Пушкиным: «Не перестаю удивляться и восхищаться его прозорливости; всё обладает в творчестве его классической завершенностью и стройностью; ясность мысли рождает ясность формы и исключает какую-либо случайность»[1]. Но «ясность мысли» вовсе не означает простодушия, а «ясность формы» — отсутствия контекста и подтекста. Идейная и этическая определенность и позитивность мировоззрения не отменяют образной полифонии и глубины мысли — лишь сообщают всему нравственную доминанту.

«Поразительна его способность видеть не видимое, но сущностное, — писал знавший его в своем детстве В.В. Стасов, — не отражать очевидную реальность, не бытописательствовать, но обнаруживать нечто глубинное, лишь только им и ранее всех прозреваемое, такое, что содержит самую тайну жизни нашей»[2]. Здесь ведь упрямый и непримиримый поборник художественного реализма говорит не о чем ином, как о подлинной метафизике бытия, заключенной в творчестве А.С. Пушкина. И как солидарен с ним в этом его вечный оппонент А.Н. Бенуа: «Он конечно и самый чистый по мысли, и самый мистический из наших художников, ибо видит ту глубину, что от всех скрыта»[3]. И это знак гениальности: «Можно спорить об иных, — говорил поэт А. Белый, человек огромных знаний и проницательного ума, — о ком угодно. Но не о Пушкине. Гениальность его несомненна»[4]. Гениальность — феномен, очевидный, но в природе своей не постижимый. Одаренный этим феноменом не свободен от таинственных свойств своей природы. Он может увлечься каким-либо сюжетом, но неизбежно укрупнит его, вы-

---

[1] *Бенуа А.Н.* Художественные письма. 1930–1936. М., 1997. С. 216.

[2] *Стасов В.В.* Статьи и заметки. М., 1952. С. 213.

[3] *Бенуа А.Н.* Художественные письма. 1930–1936. С. 223.

[4] *Белый А.* Лекции в Политехническом институте.

водя частный случай к проблематике общечеловеческой, сверхличностной, трансформируя характерное в типическое и возвышая «рассказ» до «философии». И в такой метаморфозе он — невольник; такова его природа, такова способность его мышления.

«Если талант есть сознательный процесс перевода бессознательного в сознательное, — писал Е.Б. Вахтангов, — то для гениальности свойственен бессознательный процесс перевода бессознательного в сознательное»[5]. Художник здесь — посредник, не более, но и не менее. Посредник не между социальными и этническими группами, не между эпохами, связующий «ткань времен» (хотя это, несомненно, наличествует), но в данном случае — посредник между источником вдохновения и человечеством.

А.С. Пушкин хоть и вышел из эпохи Просвещения, однако в основополагающей позиции с «отцами-просветителями» расходился категорически: соглашаясь с ними в том, что «человек есть венец творения», никогда не забывал о том, что «человек не является источником творения». Вряд ли уместно говорить даже об относительном клерикализме А.С. Пушкина, но теизм его мировоззрения несомненен даже в юношеский период («Руслан и Людмила» вовсе не сказка, рассказанная легко и задорно; внимательный читатель не может не увидеть в этой поэме дионисиевской красоты иконический образ Руси).

Личность «посредника» исключительно важна. Далеко не всегда им самим осознается его роль. Еще менее им осознается вся полнота мысли, воплощаемой им в художественных образах. А.С. Пушкин свою роль понимал вполне, свидетельством чему его «Пророк». Сведение в единое целое пророка и поэта принципиально; именно в этом подлинность служения художника, именно в этом оправдание искусства (которое равно может быть и актом сотворчества, и актом искушения); именно подобным образом мысль пронизывает пространство и время, вступая в общение с грядущими и неведомыми поколениями; именно благодаря такой уникальной дуумвирной природе мысль далеких веков сохраняет (или порой обретает!) актуальность в последующих веках. Но подобно тому, как пророк не всегда осознает смысл своего пророчества, так и поэт (художник вообще!) не в полной мере может понять всю полифонию смыслов, заключенную в эстетике изобразительной формы, в правде художественного образа.

---

[5] *Волков Н.Д.* Театральные вечера. М., 1966. С. 253.

Рискнем сказать, что творение гения подобно Священному Писанию, которое равно обращено ко всем векам, где в зависимости от «взрослости» и в меру духовного самосознания возникает (или не возникает) потребность к «слову жизни» и определяется глубина прочтения. Священные тексты предполагают (не требуют, а именно предполагают, поскольку требование исходит из долженствования, что — как свойство императивно категорического — не свойственно христианству, в котором человек в своем действии совершенно свободен, но, правда, и в той же мере ответственен) как желание, так и подготовленность интеллектуальную, культурную и духовную. В зависимости от этого они либо открываются стороной формальной (информативно-сюжетной и эстетической), либо приоткрывают глубины метафизические, сущностные. Соответственно и пророческий текст классика готов срезонировать в новых веках, раскрыть содержащуюся в себе очередную тайну, если наше желание поддержано культурой и умножено (а равно и актуализировано) страдательной осмысленностью опыта, обостренной необходимостью понимания времени в собеседовании с теми, чья духовно-интеллектуальная высота несомненна, чья полезная значительность испытана временем.

Как художник А.С. Пушкин каждому времени открывается разными гранями. Кажется, о нем мы знаем всё едва ли не по часам, а то и по минутам. Но в переизбыточности информации — вот ведь парадокс! — как раз и исчезает живой А.С. Пушкин: существенное заслоняется нескончаемым рядом вторичного и необязательного. Наука сделала то, что она единственно в состоянии сделать, обнаруживая исходную свою порочность: расчленив целое на атомы, систематизировав их, установив подобия и логические закономерности, она умертвила живое и целостное восприятие и самого поэта, и его творчества. А.С. Пушкин, конечно, почитаем как атрибут России, вряд ли нынешней, но уж прошлой (и всё более от нас удаляющейся не только по времени, но и по смыслу) — той, когда она была великой империей, — несомненно. В той России он был не только почитаем, но и — читаем.

Однако, как заметил Н. Берковский, «Пушкин зачитан, но, полагаю, далеко еще не прочитан вполне. Каждое новое поколение заново должно открывать его и через него постигать себя и окружающий мир». Должно было бы! Но, как известно, живой думает о живом, а А.С. Пушкин официальными и неофициальными стараниями мумифицирован, он — монумент, окруженный плотной, почти непроницаемой завесой

слов. Его еще проходят (как точно — «проходят», т. е. «следуют мимо»!) в школах, произнося ритуальные заклинания о «начале всех начал» и «солнце русской поэзии», вера к которым давно истлела за отсутствием живого общения. Его заставляют читать, но может ли возникнуть живое общение путем насилия? А.С. Пушкин более не наш современник — не для всех, но, к сожалению, для подавляющего большинства. Он лишний в мире, уставшем от гениев и уверенном в том, что нынешнее прозябание будет вечно, что гарантией от потрясений и стихий станет нивелирование человеческих качеств во всеобщем рационализме потребления. Быть может, наш современник интуитивно отстраняется от А.С. Пушкина, которому есть что сказать о столкновении обывателя и стихии. И в этом он удивительно современен, ибо мысль гения актуальна всегда, даже если мы это яростно отрицаем. Почему? Потому что это мысль пророческая. И в ней нет ничего лишнего и случайного.

* * *

Случайно ли действие столь разных по характеру, по стилю произведений, как «Домик в Коломне» и «Медный всадник», разворачивается в Коломне? Если А.С. Пушкин гений, то — вряд ли. Вообще-то, А.С. Пушкин воспитан был на классической драматургии, где место действия весьма жестко увязывается с идеей. Единства идеи в шутке, даже анекдоте («Домик в Коломне») и трагедии («Медный всадник») как будто бы быть не может. Но прежде — что такое Коломна для самого поэта?

В Покровско-Коломенском приходе, в доме адмирала Клокачева, выходящем фасадом на набережную Фонтанки, на третьем этаже, в съемной квартире, проживали родители поэта в последние его лицейские годы. На втором этаже того же дома снимали квартиру родители лицеиста М. Корфа, оставившего воспоминания о небогатом и плохо устроенном быте Пушкиных[6]. Сюда же в июне 1817 года приедет жить юный поэт после окончания Александровского лицея. Незадолго до этого он бывал здесь дважды, короткими наездами — в конце декабря 1816 года (на Рождественских каникулах) и в апреле 1817 года (на Пасху). Выпускник лицея (что отнюдь не мало, ибо воспитывали лицеистов как

[6] Подробнее об этом см.: Пушкин в воспоминаниях современников. Т. 1. М. ; Л., 1985; Рассказы о Пушкине, записанные со слов его друзей П.И. Бартеневым. Л., 1925.

элиту государства) и чиновник Восточного департамента Министерства иностранных дел А.С. Пушкин проживет в Коломне без малого три года, до 6 мая 1820-го. Квартиру в доме Клокачева он покинет не по своей воле: впереди — ссылка (правильнее всё же — служебная командировка, устроенная его благородным начальником, графом И.А. Каподистрией) в Новороссию, затем — Михайловское и Москва[7]. В Петербурге он появится через семь лет, 24 мая 1827 года, уже общепризнанным первым поэтом России, но остановится близ Невского проспекта, в гостинице Демута. Все последующие адреса поэта будут находиться вдалеке от тихой Коломны, хотя материальное положение А.С. Пушкина делало именно этот хорошо ему знакомый и окраинный район столицы наиболее целесообразным для квартирования.

Святым поэт при всех своих достоинствах (и «канонизации» его отечественной культурой) не был: общественным мнением (и мнением — увы! — презираемого им светского общества) дорожил весьма. Последняя фешенебельная квартира в бельэтаже дома Волконской, в двух шагах от Зимнего дворца, была для него разорительна, однако поэт условностями пренебречь не решился. Внешние условности в течение всей жизни А.С. Пушкина вступали в противоречие с его интересами и обостренной жаждой внутренней свободы. (Два года в Михайловском тем и дороги нам, что в этот период А.С. Пушкин мог быть самим собой, в полной гармонии с окружением: да ведь и сам он был там счастлив, не случайно похоронить себя завещал в Святогорском монастыре.) «Коломенский житель» А.С. Пушкин, с одной стороны, перспективный чиновник (иное дело, что службой он не интересовался, да и вовсе к ней приспособлен не был), с другой — светский человек и член самых изысканных интеллектуальных обществ. Где и жить тому, кто только вступил на служебное поприще, как не в Коломне?

Но вот второй «ипостаси» юного А.С. Пушкина «коломенское жительство» психологически дискомфортно — хотя на эти три года (1817–1820) приходится, быть может, самый светлый, оптимистичный и радостный этап в жизни поэта, которому неведома даже «светлая печаль», характерная для жизни в Михайловском. Полный нерастраченных и

---

[7] Подробно о жизни А.С. Пушкина в Коломне см.: *Старк В.П.* Первый петербургский адрес Пушкина // Временник Пушкинской комиссии. Вып. 24. М. ; Л., 1993; *Фокин Н.Н.* О памятных местах пушкинского Петербурга // Пушкин и его время. Вып. 1. Л., 1962; *Широкий В.Ф.* Пушкин в Петербурге. Л., 1937; *Иезуитов Р.В., Левкович Я.Л.* Пушкин в Петербурге. Л., 1991.

вполне осознаваемых сил, не опаленный разочарованиями и, значит, исполненный иллюзиями, А.С. Пушкин окунается в круговорот столичной жизни. Как в калейдоскопе мелькают «Арзамас», «Зеленая лампа», салоны, поэты, драматурги, актрисы… И всюду он поспевает, всюду блистает — стремительный, острый, экспрессивный, с неслыханной щедростью расточающий свой неиссякаемый талант. И в это трехлетие поэтическая муза его легка и прозрачна: именно в Коломне написана будет поэма «Руслан и Людмила»! А.С. Пушкин в избытке юного обаяния, романтического идеализма, нерастраченной энергии и страстного желания полной, яркой и публичной (подчеркнем — публичной!) жизни буквально бросается на завоевание Петербурга и мира.

Всё так, однако примечательно то, что весь этот праздник жизни протекает вне Коломны — и при всей гипертрофированной в то время пушкинской общительности в его квартире на Фонтанке почти никто не бывает. Василий Эртель, двоюродный брат Е.А. Баратынского, выученик Лейпцигского университета и впоследствии один из учителей цесаревича (будущего Александра II), был одним из крайне редких посетителей А.С. Пушкина в его доме: «Мы взошли на лестницу; слуга отворил двери, и мы вступили в комнату Пушкина. У двери стояла кровать… Возле постели и на столе лежали бумаги и книги. В комнате соединялись признаки жилища молодого светского человека с поэтическим беспорядком ученого…»[8] Быт более чем скромный. Стыдился ли юный поэт своего жилища? Стыдился ли самого факта проживания в Коломне? Относительно первого вопроса ответ положительным может быть лишь отчасти: в юности и в начале карьеры простительно то, что заботит с умножением лет. На второй вопрос ответ определенно отрицательный: в конце концов, совсем недалеко, тоже в Коломне, в доме купца Брагина (у Кашина моста) жил поэт В.А. Жуковский вместе с приятелем, тоже поэтом, да еще и композитором А.А. Плещеевым. Дело в том, что Коломна в восприятии А.С. Пушкина оказалась как бы антиподом настоящему Петербургу — своеобразным столичным Замоскворечьем. Но в Москве Замоскворечье не чужеродно, и вообще-то вся Москва была такой же — медлительной, полусонной, погруженной в быт. Однако, заметим, Москвы А.С. Пушкин пока еще по существу не знал, хотя там и родился. А вот контраст между «провинциальной» Коломной и бурлящим, динамичным, устремленным куда-то в будущее (конечно,

[8] Цит. по: Пушкин в воспоминаниях современников. Т. 1. С. 117–119.

грандиозное!) петербургским центром был разительный. Не только все интересы А.С. Пушкина находились в этом «настоящем Петербурге» со всем его имперским величием, но и сам поэт своим темпераментом и обостренным чувством стиля и изысканной формы соответствовал ему. А Коломна? Она воспринималась — в сравнении с Невским проспектом, с невскими перспективами, с захватывающим простором площадей, с грандиозной роскошью дворцов и соборов, а главное, со стремительным темпом, движимым какой-то глобальной идеей, с полифонией интересов и страстей — как недоразумение, как оскорбительное противоречие собственно Петербургу. В Коломне была своя правда — мелочная, обывательская, это был мир (мирок!), замкнутый сам на себя и словно бы заснувший раз и навсегда; фрагмент старой России, по недоразумению пристроившийся прямо под боком России новой, решительной в своем поступательном и победительном движении. Коломна не могла — как тип, как явление — не раздражать А.С. Пушкина принципиальным отсутствием большой идеи. Свою органическую неслиянность с этой провинциальной, застойной атмосферой, свою несообразность Коломне как «окраине бытия», он, устремленный в будущее и воспринимающий жизнь как праздник, ощущал очень сильно. Именно такое понимание, сформировавшееся как полноценный художественный образ, существенно для пушкинских сюжетов, связанных с Коломной. Но очень важно то, что Коломна — чрезвычайно важный элемент, даже более — составная часть философии Петербурга, который для поэта больше, чем город: Петербург — это тип цивилизации.

Петербург А.С. Пушкина — четвертый по времени «образ города». Первым был петровский Петербург, «Парадиз», очень точно обозначенный как «умышленный город», в котором был вызов времени и пространству и который характеризовался дерзостью и аскетизмом. Это был город, создавая который Петр I стремился реализовать мысль об идеале. Но это был и город, существовавший главным образом в мысли, своеобразный город-фантом. А.С. Пушкина неудержимо влекла его тайна, излучаемая им энергия, властная требовательность служения идее во имя великого будущего; его (как и всех иных, очарованных Петровской эпохой) завораживала победительная действенность жертвенности, страшное и героическое (содержащее всю палитру психологических состояний в предельно учащенной динамике) рождение новой империи. Коломна своей приземленностью была слишком явной антитезой городу-фантому.

Второй Петербург, елизаветинский — город-фантазия времени роскошных дворцов, интриг и легкомысленного флирта; периода жизни как маскарада, в котором отдыхают от перенапряжения Петровской эпохи. Большая идея, заложенная основателем, в этом городе еще теплится, но присутствие ее в нем инерционно. Елизаветинский Петербург отражал только один из ликов «умышленного города», лишившегося в одиночестве своем оправдания. Коломна в этот «маскарад» не попадала, ее обывательский реализм не поддавался театрализованной эстетике эпохи. Впрочем, и самого А.С. Пушкина эта эпоха не интересовала, и, соответственно, в его творчестве она никак не отразится.

Третий Петербург — екатерининский, с характерной для него героической суровостью. Соединение несоединимого — Европы и Азии — в избыточном пафосе монументального величия абсолютизма. И в этом самогипнозе, самоочаровании грандиозными победами и собственным превосходством, в искусственности синтеза содержалась хрупкость, зыбкость, обманчивость. В «Пиковой даме», сочетающей пушкинскую простоту рассказа с инфернальной трагичностью фабулы, поэт в полной мере выразит свое настороженное отношение к той эпохе.

Тот Петербург, которому суждено было войти в историю как пушкинскому, был столицей золотого века русской культуры. Когда А.С. Пушкин был «коломенским жителем», этот Петербург только рождался в счастливом и исполненном светлых надежд сиянии Отечественной войны 1812 года, заграничных походов, триумфального вступления русских войск в Париж. Идеалистический романтизм юного поэта вливался в общее восторженное одушевление, питался сознанием принадлежности к столь грандиозной эпохе, когда Россия взметнулась благодаря поколению победителей на вершину своего могущества. Как известно, за точкой зенита начинается закат, и А.С. Пушкину, как и его современникам, пришлось пережить разочарования в иллюзиях и объяснить время. Но это будет потом — очень скоро, но не в коломенское счастливое трехлетие. И в героический ампир Петербурга скучная Коломна оскорбительно не вписывалась, она была словно из иного измерения. Для А.С. Пушкина Коломна как явление и тип на то время принципиально не существует — как досадный и обреченный реликт. И тем не менее в подсознании его образ Коломны остался, и должно было пройти время, прежде чем он ему понадобился. И понадобился именно для осмысления времени.

* * *

«Домик в Коломне» — не поэма, скорее шутка, даже анекдот или водевиль (как настоящий театрал, А.С. Пушкин водевиль вовсе не считал «низким жанром»). В «Медном всаднике» вовсе нет ничего комического, это настоящая и подлинно классическая трагедия, повествующая о роковом столкновении человека со сверхъестественной силой стихии. В «Домике в Коломне» место действия заявлено уже в названии и за эти пределы не выходит. В «Медном всаднике» место действия несоизмеримо шире, и Коломна в пространстве, охваченном роком, угадывается. Комизм ситуации «Домика в Коломне» не трансформируется во что-либо более серьезное именно потому, что действие не выплескивается за узкие пределы Покровского прихода; уютность персонажей обусловлена их соразмерностью месту действия. То, что в иной ситуации и с иными характерами стало бы предметом драмы или даже трагедии, не найдя для развития почвы, так и осталось анекдотом. В «Медном всаднике» трагизм, как и положено в классической трагедии, возникает из принципиального несоответствия места и характера действия с характером героя (точнее, в «Медном всаднике» представлен негероический персонаж в ситуации, требующей героического характера).

Оба произведения, словно в подчеркивание их значительности (впрочем, это судьба очень многих пушкинских сочинений), нашли со временем новую, театрально-музыкальную, форму. В 1922 году в Париже увидела свет комическая одноактная опера «Мавра» И.Ф. Стравинского — можно сказать, уроженца Коломны (его детство прошло в доме на Крюковом канале против Литовского замка): сочинение, любимое вестернизированной и фрондирующей музыкальной общественностью, хотя язычески экспрессивному таланту Стравинского менее всего свойственна сфера легкого комизма. Премьера балета Р.М. Глиэра «Медный всадник» состоялась в 1949 году (14 марта в Государственном академическом театре оперы и балета имени С.М. Кирова в Ленинграде, а 27 июня в Государственном академическом Большом театре СССР в Москве). Это один из лучших образцов драмбалета, благодаря хореографии Р. Захарова и искусству Н. Дудинской, Ф. Балабиной, А. Шелест, К. Сергеева, Б. Брегвадзе. Популярность его очень велика, но музыка Р.М. Глиэра преимущественно иллюстративна, хотя весьма мелодична. Если «Руслан и Людмила» и «Борис Годунов» конгениальны своим литературным основам, ибо М.И. Глинка и М.П. Мусоргский сомас-

штабны А.С. Пушкину, то «Домику в Коломне» и «Медному всаднику» в этом плане не повезло; впрочем, они вполне самодостаточны[9].

«Домик в Коломне» был написан в 1830 году, когда А.С. Пушкин был счастлив, вступив в брак с Н. Гончаровой. Это был московский период его жизни, и в Петербург он только наезжал временами. Хотя, заметим, симптоматично, что именно в связи с обретением статуса семейного человека он вспомнил Коломну; как в ретроспективе, так и в перспективе последних семи лет его жизни это обретает драматическое и даже зловещее звучание. Во-первых, А.С. Пушкин пытается изжить (проговорив и высмеяв) страх превратиться с течением времени в настоящего (омещанившегося) «коломенского жителя», страх «уснуть» в «тихом семейном счастье». С другой стороны, сюжет с проникшим в дом переодевшимся гусаром — это не только фиксированная реминисценция баек, известных ему еще с лицейских времен, но и проявляемая вполне отчетливо свойственная А.С. Пушкину ревнивость. Впрочем, обывателем он не мог стать органически. Ревнивость же, как одна из красок его темперамента, в конечном счете окажется движущей силой трагической развязки — вот такой оборот приобретает шутка в контексте жизни поэта. Но это мы теперь можем «увидеть» и «прочитать». Сам А.С. Пушкин писал именно шутку. Или сатиру?

Надо сказать, что и сама композиция поэмы в своей парадоксальности более чем иронична. И то же можно сказать о выведенных в ней образах. «Домик в Коломне» (как, кстати, и «Медный всадник») начинается развернутой преамбулой, занимающей целых восемь строф. Их октавный строй и многословная живописность находятся в разительном (так и хочется сказать — язвительном!) контрасте с незначительностью сюжета. Чего только в них нет — и рассуждения о рифме, «о женском и мужском слогах», и Тамерлан, и Наполеон, и Феб, и Пегас, и Парнас. Всё это интересно и, при не вдруг раскрывающейся интонационной иронии, умно. Какое отношение вся эта богатая фактура имеет к

---

[9] Подробнее о премьере в ГАБТ СССР: Наш Большой театр / сост. А.В. Медведев. М., 1977; *Шавердян А*. Большой театр Союза ССР. М., 1952; о премьере в ГАТОБ имени С.М. Кирова — Ленинградский театр оперы и балета имени С.М. Кирова. 1917–1967 / под ред. И.В. Голубовского. Л., 1967; Театр оперы и балета имени С.М. Кирова. 1957 / под ред. И.П. Хрущевича. Л., 1957; *Гамалей Ю.В*. Мариинка и моя жизнь (воспоминания дирижера). СПб., 1999; *Ивашнев В., Ильина К*. Ростислав Захаров. М., 1982; Константин Сергеев: сборник статей. М., 1978.

Параше, к ее старушке-матери и к комичному (но пустяковому) эпизоду в их размеренной и скучной жизни? В том-то и дело, что никакого! Кроме, конечно, жесткой (даже жестокой) констатации: есть мир, в котором бурлит, пульсирует жизнь во всём ее богатстве и блеске, а есть такая вот глушь Коломна, в которой всё остановилось и где ничто не может происходить…

Но почему ничего не происходит и не может произойти? Ответ прост — люди таковы. И, переходя к их описанию и изложению коллизии, поэт не скрывает своей язвительности:

Усядься, муза: ручки в рукава,
Под лавку ножки! Не вертись, резвушка!
Теперь начнем…

Музе и в самом деле должно быть скучно от «смиренной лачужки» и столь же «смиренной» Параши, тип которой совершенно невозможен для подлинной поэтизации, ибо не может (не должен!) быть опоэтизирован мир тоскливого обывательства. В сущности, сюжет «Домика в Коломне» мог происходить где угодно в провинциальной России (и сюжет этот не раз будет обыгрываться в русских водевилях). Но от факта, что «провинция» находится в двух шагах от растреллиевских дворцов, кваренгиевских общественных зданий и от завершающейся грандиозной россиевской стройки (когда Петербург обрел завершенное имперское величие), от того факта, что пустяковый сюжет разворачивается в двух шагах от событий, охватывающих судьбы многих народов, грандиозных замыслов и шекспировского накала страстей, пушкинский рассказ приобретает гротескный характер. О Параше ничего нельзя сказать плохого. А что можно вообще о ней сказать?

Умела мыть и гладить, шить и плесть…
Поручено ей было счеты весть,
При ней варилась гречневая каша…

Для поэмы, для поэзии вообще, всё это в высшей степени неуместно. И совсем нет нужды говорить о «маленьком человеке», которого гений Пушкина ввел в поэзию. Нужно очень постараться, чтобы не заметить пушкинского сарказма. Поэзия (как песня, как танец) рождается от избытка чувства, от напряжения, выходящего за пределы нормы. Должна

присутствовать страсть, выплеск энергии… Но ничего этого в Параше нет. Она антипоэтична. И А.С. Пушкин не без сарказма это акцентирует, когда живописует «духовные потребности» коломенской девицы.

Бывало, мать давным-давно храпела,
А дочка — на луну еще смотрела
И слушала мяуканье котов…
Да стражи дальный крик, да бой часов.

Если бы всё было всерьез, то поэт не преминул бы далее дать развернутый внутренний монолог, т. е. прибегнул бы к декларативному самовыражению героини. Но в том-то и дело, что «декларировать» нечего. Если поэт не находит нужным ввести внутренний монолог, значит ничто — ни «стражи дальный крик», ни «бой часов», ни даже свет луны, ни тем более «мяуканье котов» — не рождает в Параше никаких более или менее очевидных (и вообще-то естественных для ее возраста) ассоциаций. Хотя, казалось бы, «предпосылки» какие-то были: «И кто бы ни проехал иль ни шел, всех успевала видеть…» Параша заботлива (угадываются ее отношения со старой матерью), но совершенно аморфна и лишена поэзии, она — прямой антипод Татьяне из «Евгения Онегина». Кстати, закономерность их сравнения поэт подчеркивает тем, что сталкивает их в Покровской церкви.

Туда, я помню, ездила всегда
Графиня…. (звали как, не помню, право)
Она была богата, молода;
Входила в церковь с шумом, величаво;
Молилась гордо…

…. Она казалась хладный идеал
Тщеславия. Его б вы в ней узнали;
Но сквозь надменность эту я читал
Иную повесть: долгие печали,
Смиренье жалоб…. В них-то я вникал…

Можно возразить, что Татьяна, став дамой петербургского света, была не «графиней», а «княгиней Греминой». Но это возражение несущественно. Возможно, А.С. Пушкин избегал прямых ассоциаций,

однако, скорее всего, перед нами уместный прием авторского самоустранения, заставляющего читателя активнее включаться в смысл (!) повествования («Звали как, не помню, право» — очевидная игра, тем более позволяющая перепутать титулы). «Евгений Онегин» был начат в 1823 году, а последняя точка поставлена в 1831 году. В основном эта «энциклопедия русской жизни» была закончена в Болдине осенью 1830 года — т. е. одновременно с шуточной поэмой о коломенской мещанке. Связь образов здесь неизбежна. Если Татьяна, по общему и единодушному мнению, самый поэтический и самый национальный образ русской литературы («Татьяна, русская душою…»), то кто же тогда Параша?

Татьяна вышла из провинции и стала органична столичному Петербургу. Цена этой органике — тяжелый путь, где были и страсть, и любовь, и долг, где было исполненное страданий душевное и духовное возрастание. И это тот самый путь, который изложен в «иной повести», где «долгие печали, смиренье жалоб…», в которые и «вникал» А.С. Пушкин, т. е. в «Евгении Онегине». У Татьяны есть внутренний монолог. И не только внутренний, да и не один. И она имеет на них право, они необходимы, ибо образ этот богат в своей душевной динамике. Антипод Татьяны в «Евгении Онегине» — ее сестра Ольга, румяная и легкомысленная резвушка: образ однокрасочный, но всё же живой. У Ольги-то точно не вышло бы всё так нелепо, случись она на месте Параши: обязательно вышел бы какой-то водевильный роман. А у Параши? Ничего не случилось. Ничего! Параша в принципе не способна ни на какой поступок, в ней нет ни фантазии, ни даже намека на поэтическое чувство. Перед нами существо инертное. И в этом она — именно она, Параша! — является полным антиподом Татьяны. Пожалуй, не будет каким-либо преувеличением утверждать, что Татьяна — любимый образ поэта. А Параша? Столкнув их скольжением сюжета в Покровской церкви, А.С. Пушкин буквально принуждает нас к ответу на этот вопрос (явно неудобный для «демократического реализма» с его навязчивой любовью к «маленькому человеку»).

Известно, что Петербург — город непростой и требовательный. Этот город «умышлен» как идеальная столица идеальной империи. И, соответственно, он должен населяться людьми, исполненными искренним стремлением к служению идеалу. Трагедия города в том, что «умышленное» (мечта!) неизбежно и роковым образом сталкивается с реалиями жизни, слишком далекими от какого-либо идеала. Быть

петербуржцем значит совершить усилие для того, чтобы хоть как-то ему соответствовать. Родиться в Петербурге мало — чтобы стать петербуржцем, нужен труд постижения этого города-идеи, сроднение с его культурой, и это означает, что нужно духовно-интеллектуальное взросление (а как же в этом без страдания, без осмысления бытия, без творчества). И тогда Петербург становится не «местом жительства», а судьбой! А.С. Пушкин стал истинным петербуржцем (хотя и родился в Москве), потому что сознательно возрастал в ту полноту идеала, которую воспринимал всей своей творческой натурой. Родившаяся в провинции Татьяна потому и любима бесконечно автором, что она выросла в согласии с Петербургом, стала органична ему. А Параша, формально петербурженка (и надо полагать, по рождению таковая), по существу своему, по бесконечно заурядному качеству так ею и не стала. «Ни одно из произведений (кроме, конечно, «Евгения Онегина») не оставило такого глубокого следа в дальнейшей истории русской… повести, не вызвало столько подражаний и ассоциаций», — писал Б. Томашевский, который как последовательный воспитанник «русского демократического реализма» был полон сочувствия Параше, а равно был уверен, что те же чувства испытывал и А.С. Пушкин, который «опоэтизировал маленького человека». Да, подражаний будет много, но мысль поэта о несоразмерности «маленького человека» и Петербурга как идеи, кажется, не понял никто, кроме Н.В. Гоголя, в своих инфернальных фантазиях «Шинель» и «Нос» показавший всю кошмарность «маленького человека», который «мал» не по происхождению, а по душе. Великий мистик отечественной литературы, Н.В. Гоголь проговорил вслед за А.С. Пушкиным все предчувствия и страхи о «маленьком человеке», если тот вдруг обретет возможность доминировать. Времена изменились, но типы, проблемы и страхи — неизменны. Сегодня мы воочию видим, что означает «историческое торжество» Параши над Татьяной, что значит Акакий Акакиевич во главе департамента, а майор Кольцов — в законодателях. Теперь Петербург (со своей «умышленной» идеей, со своей историей и культурой, со свойственной ему породистой стильностью) неуместен в царстве «маленького человека», который начинает изменять его строгую красоту в соответствии со своими (вполне зощенковскими) представлениями.

Заслуживает ли Параша сочувствия? Для А.С. Пушкина она не заслуживает даже того, чтобы произнести ее имя полностью — Прасковья (а ведь Татьяна не именуется Таней, даже когда она была не Гремина, а

только Ларина); она не заслуживает и того, чтобы достойно окончить поэму, которую поэт обрывает не столько поспешно (на риторику преамбулы времени было не жаль!), сколько демонстративно. В самом деле, «что говорить, когда нечего говорить»?

Тем не менее, А.С. Пушкин нашел что сказать в продолжение и завершение «Домика в Коломне». (История, как известно, начавшись трагедией, повторяется фарсом, а у А.С. Пушкина его «коломенская история», начавшаяся анекдотом, завершается трагедией; мы склонны согласиться с ним, во всяком случае относительно «конца истории».) В необыкновенно плодотворный болдинский период 1833 года, когда, впрочем, уже принято решение о возвращении в Петербург, рождается «Медный всадник», произведение удивительной классической целостности. И в то же время, как и в «Домике в Коломне», его драматургию определяют контрасты.

Вступление («На берегу пустынных волн…»), содержащее в себе искренний пафос и мощь, представляющее собой подлинный гимн Петербургу, а равно и его основателю (который для А.С. Пушкина без иронии и каких-либо сносок всегда — Великий), почти без перехода (беглое пятистрочное portamento) сменяется описанием жизни и мечтаний некоего Евгения. Естественно предположить, что выбранное для героя поэмы имя — Евгений — вряд ли случайно. Ассоциации с главным персонажем «Евгения Онегина», которым именно в 1833 году зачитывалась вся Россия, неизбежны. А.С. Пушкин не мог этого не понимать, и, следовательно, ассоциация не просто закономерна, но и программна. Как Параша есть антитеза Татьяны, так и Евгений «Медного всадника» есть антитеза Онегина. Характеристика его убийственна, хотя, в отличие от сочинения 1830 года, поэт не иронизирует и тем более не язвит.

Наш герой
Живет в Коломне; где-то служит,
Дичится знатных и не тужит
Ни о почиющей родне,
Ни о забытой старине.

Прежде всего, для А.С. Пушкина указание на Коломну как среду обитания носит оценочную (и, подчеркнем, негативную!) коннотацию. Негативность усиливается тем, что об этом Евгений «не тужит»,

т. е. не испытывает дискомфорта; наоборот, он органичен этому анти-Петербургу, вовсе не желает выйти за эти душные пределы. К умножению негатива нельзя не отнести и столь красноречивое «дичится», т. е. имеет тяжелый, неуживчивый, неконтактный характер. Однако главное осуждение Евгения не в этом. Он ведь «не тужит» (не испытывает сожаления) о своих (надо полагать, умерших) родителях, не имеет даже малого интереса к прошлому своего рода. Для А.С. Пушкина — это тяжкий грех: он воспитан был в Лицее на образцах эллинских и римских добродетелей, на образцах античного права, где человек «вне рода и памяти» ни при каких условиях не может считаться полноценным членом общества и гражданином. Евгений и не является гражданином (не в буржуазном значении этого слова, а в понятиях античности), ибо не имеет ни памяти, ни родства, ни состояния, ни дерзостных мечтаний — т. е. таких, какие выводили бы его за узкобытовые рамки. Перед нами, в сущности, гоголевский Акакий Акакиевич в юности. В поэме Евгений погибает. А если бы не погиб, если бы продолжал «тянуть лямку» в канцелярии, то трансформация героя «Медного всадника» в героя «Шинели» была бы неизбежна. Евгений оскорбительно (на контрасте с гимническим «Введением») зауряден и душевно робок, в своем обывательстве он слишком нормален, он в состоянии ставить перед собой только заведомо решаемые задачи. И вот этот «маленький человек», укоренившийся «коломенский житель», мечтает заурядно и о заурядном. И в мечтаниях этих совершенно естественно возникает Параша. Та ли самая, из «Домика в Коломне»? Даже если отбросить законное соображение, что такой поэт, как А.С. Пушкин, неизменно осмысленно точный в деталях, всегда со значением дает имена своим героям, то совпадений окажется слишком много (тут и «домик», и Коломна, и старушка-мать, она же вдова). Мечта о женитьбе на Параше — в пределах разумного. Скажем более, это был бы совершенно гармоничный союз двух «маленьких людей», которые могли прожить вполне благополучно долгие, размеренные и не отмеченные ничем значительным годы. Мечты Евгения совершенно лишены свойственной юности поэтичности (т. е. он столь же антипоэтичен, как и его суженая), и здесь уж мы замечаем прорвавшуюся иронию автора: «Евгений тут вздохнул сердечно / И размечтался, как поэт». Мечтание, т. е. внутренний монолог Евгения, обескураживает своей приземленностью.

Жениться? Ну…. за чем же нет?
Оно и тяжело, конечно,
Но что ж, он молод и здоров…

Как видим, о любви речи не идет (о любви вообще в «Медном всаднике» говорится только в отношении Петербурга: «Люблю тебя, Петра творенье…»). Есть только целесообразность: подошло время и, видимо, приличия (да и представления о том, «какая правильная должна быть жизнь») подвигают к женитьбе. И, что говорить, кандидатура самая подходящая.

Он кое-как себе устроит
Приют смиренный и простой
И в нем Парашу успокоит.
«Пройдет, быть может, год другой —
Местечко получу — Параше
Препоручу семейство наше
И воспитание ребят…
И станем жить — и так до гроба
Рука с рукой дойдем мы оба,
И внуки нас похоронят…»

По складу мыслей и по ничтожности темперамента Евгений — полный двойник Параши. В мечтаниях Евгения нет ничего предосудительного. Но не симптоматично ли, что вместо слов любви — слова о благополучных похоронах? Впрочем, иной мечты у Евгения нет. А мечта — это стратегическая мысль, которая определяет действия (в данном случае нельзя говорить о «поступке», лишь об инерционном «действии»). Мысль и сопряженные с нею действия есть жизнь. Разбушевавшаяся стихия уничтожает объект мечтаний Евгения. Следовательно, лишает его мысли и, соответственно, действия. По сути — убивает в нем человека. Правда, А.С. Пушкин, описывая состояние Евгения, сидящего верхом на мраморном льве (кстати, весьма перспективный и значительный образ — «маленький человек», оседлавший символ власти, но терзающийся о своем «маленьком счастье»), говорит: «Он страшился, бедный, / Не за себя…»

Его отчаянные взоры
На край один наведены…
….Увы! близехонько к волнам,
Почти у самого залива —
Забор некрашеный, да ива
И ветхий домик: там оне,
Вдова и дочь, его Параша,
Его мечта….

Ни слова о любви до того; ни слова о любви и теперь. Обратим внимание, что если в «Домике в Коломне» Параша хотя бы появляется (пускай и во всей своей, так сказать, замороженной инерционности и незначительности), то в «Медном всаднике» она лишь «имеется в виде рассуждений», она полностью безлична. Ведь это поразительно — нет личности, но нет и образа, способного вызвать любовь. Следовательно, речь никак не о любви. Речь — о «его мечте» (т. е. мечте о «маленьком счастье маленького человека»). Речь о Параше — ведь она основная часть «его мечты»: отсюда и логичное «присваивание», «моя Параша», ибо она есть его собственность через «мечту». Нет, именно за себя переживает среди стихии Евгений, ибо его переживания — о мысленно им присвоенном, о той «мысли», которую (единственную!) он в состоянии реализовать и в которой может (единственно!) себя позиционировать. Стихия уничтожает материальные знаки мечты Евгения. И без них мечта исчезает, потому что ничего духовного в ней не было. В «маленькой мечте маленького человека» всё только материальное (тленное!), оно не зиждется на фундаменте духовном, элементы этой конструкции не скреплены духовным единством. Так что терзания Евгения, сидящего посреди бушующих волн верхом на мраморном льве, — это терзания (животный страх! — так будет точнее) приговоренного к смерти. Он и умирает — сходит с ума.

Столкновение человека с непостижимым для него роком стихии — это и есть основа античной трагедии (а уж античную литературу в Александровском лицее А.И. Галич, Н.Ф. Кошанский и П.Е. Георгиевский преподавали на совесть). Почему боги Олимпа обрушивают свой гнев — не дано знать несчастному, и, скорее всего, он этого так и не поймет. Задача героя — не в преодолении рока, ибо его преодолеть невозможно. Задача героя и не в разгадывании причин божественного гнева, обрекающего на страдания и, в конечном счете, на гибель. Задача в том,

чтобы при всех обрушивающихся со всех сторон тяжких ударах — потерях, изменах, физических и духовных муках, до последнего мгновения сохранить достоинство. Героизм не в том, чтобы победить (победить богов-олимпийцев нельзя!), а в том, чтобы остаться человеком во время катастрофы. А для этого нужно, чтобы человек соответствовал вызовам своей судьбы, что означает — он должен быть личностью. Герой — это и значит личность! Только уже состоявшаяся личность способна вырастать во время катастрофы. И хотя эллины были язычниками, они, подобно христианам, знали, что в основе личности — высота духовного помысла. Личность всегда духовна, недуховной личности нет по определению. Духовная основа позволяет личности (герою) сохранить внутреннюю гармонию, а это, в свою очередь, позволяет достойно встретить рок судьбы.

Разгул стихии в поэме А.С. Пушкина — это несколько больше, чем наводнение 1824 года. Хотя в коротком прозаическом «Предисловии» к «Медному всаднику» говорится: «Происшествие, описанное в сей повести, основано на истине». А сомневающихся отправляют для справки к В.Н. Берху (это один из многознатцев, состоявших в знакомстве с А.С. Пушкиным; литератор и историк флота, он в 1832 году, т. е. за два года до своей кончины, издал книгу о наводнениях в Петербурге, которая, конечно, была в библиотеке поэта). Можно не сомневаться, что случай, легший в основу поэмы, имел место в реальности и, скорее всего, подобных случаев были многие сотни. Заурядный рассказчик только излагает сюжет с большей или меньшей занимательностью. Талантливый художник в рассказе ищет типическое. Поэт, объемля триединство текста, подтекста и контекста, выводит сюжет в пространство метафизики и возносит в высоту метафоры.

Стихия, поглотившая Евгения и Парашу, — это, конечно, символ истории как процесса непостижимого и всесокрушительного. «Судьба неизбежно, но и неповинно гибнущего человека… перед торжествующим ходом истории государства», — так утверждает Б. Томашевский[10]. Нет, образ стихии — это образ не государства, а именно самой истории в ее предвечной мощи. Образ государства (еще точнее — империи) — это и те самые львы, за которых цеплялся во время наводнения Евгений, и монумент Петру I, который тот же Евгений во время наводнения видел перед собою выступающим из воды, в конце концов, это сам Петербург,

[10] *Томашевский Б.* Пушкин // А.С. Пушкин. Избранное. Л., 1968. С. 27.

ибо Российская империя есть в той же мере творение Петра Великого, в какой его творением является и сама новая столица России; Петербург есть образ «идеальной империи» в такой же мере, в какой Москва была образом Третьего Рима. Собственно, Петербург — он тоже Третий Рим, но только во «втором и исправленном» Петром I «издании» (хорошо оно, это «издание», или нет — вопрос отдельный). Не на Евгения и Парашу обрушилась стихия истории, а на Петербург (что однозначно — на Россию), причем «как зверь остервенясь». И в хаосе всеобщей катастрофы

В неколебимой вышине,
Над возмущенною Невою
Стоит с простертою рукою
Кумир на бронзовом коне.

Несокрушимым остается идеал, воплощенный в образе Петра Великого. Заметим, образ противоречивый, отражающий двойственное отношение самого поэта (да и двойственное отношение любого человека) к государству. С одной стороны — кумир, указывающий на природу языческую, требующую жертвенного служения (как здесь не вспомнить пушкинского старшего современника Гегеля с его рассуждениями о государстве как «холодном и коварном чудовище», которое тем не менее «единственное своей свирепой волей в состоянии предотвратить хаос»). С другой стороны, кумир этот «в неколебимой вышине». А какая это «вышина»? Ангельская! И что значит «простертая рука»? Указующая? Благословляющая? Двойственность восприятия как отражение сразу двух совмещенных природ — это продолжение образа Петра I в «Полтаве» (1825), где первый император одновременно и «ужасен», и «прекрасен» (причем красота есть следствие действия!):

Ужасен он в окрестной мгле!
Какая дума на челе!
Какая сила в нем сокрыта!
А в сем коне какой огонь!
Куда ты скачешь, гордый конь,
И где опустишь ты копыта?

Вопреки почти всеобщему мнению в этой строфе нет ничего угрожающе-таинственного и жутковато-инфернального; наоборот, она

по характеру мажорная. Кстати, Николай I, испещривший пометками и знаками вопроса поля рукописи «Медного всадника», поставил против этой строфы не вопросительный, а как раз восклицательный знак. Образ Петра Великого (образ задуманной и созданной им империи) «ужасен» лишь в искажающей «мгле», т. е. в изломах времени, а равно и в изломах человеческого сознания, в своей незавершенности. И будет ли он всё так же «ужасен» при солнечном свете — когда идеал будет наконец воплощен в жизнь? Вряд ли, ибо далее А.С. Пушкин не скрывает восторга: он не вопрошает в тревоге о том, что за «сила» и что за «дума» оказались «сокрыты», а восхищен фактом и «силы», и «думы» — их позитивность и доброкачественность для поэта несомненны. Да и в финальном вопросе скорее риторика, эмоционально продолжающая строфу и созвучная ее началу. Как христианин А.С. Пушкин не может не знать, что «гордый конь» остановится лишь в конце истории, когда прозвучат трубы ангелов Апокалипсиса, не раньше. Понятно, что в пушкинской метафоре имеется в виду не государство как обусловленная текучестью конъюнктур и прихотью человеческих амбиций социально-политическая многофункциональная организация, а некая героическая идея империи как «идеального универсума». Не «государство как реальность», а «государство как мысль»; в первом случае — время остановлено (факт совершен и завершен, и он — «ужасен»), во втором случае — в движении времени совершается неостановимый процесс воплощения (и именно это — эсхатологическая установка, в соответствии с которой всё, «что совершается решительно в устремлении к идеалу», «прекрасно»).

А.С. Пушкин знал два конных монумента Петру I — на Сенатской площади, работы Фальконе, и на площади Коннетабля, работы Растрелли-старшего: обе работы — абсолютные шедевры, в исчерпывающей мере воплотившие эстетику своего времени (у Растрелли — барокко, у Фальконе — классицизм). Растреллиевский монумент оставил поэта равнодушным, хотя он и создавался по заказу основателя Петербурга и под его руководством: в творческом наследии А.С. Пушкина он приметного следа не оставит. Но причина не в эстетике, а в философии. В работе Фальконе А.С. Пушкин принимает правду художественного образа, суть которого — героико-романтический порыв в неведомое, движение властное и победительное, восхищающее и завораживающее не столько внешней, сколько внутренней динамикой и мощью. В этом устремленном в будущее всаднике — пушкинский образ судьбы России: не «русской судьбы» как категории философско-психологической,

а именно России как соборного феномена в его историософской, эсхатологической природе. И с этой Россией Поэт себя ассоциирует, более того, растворяет себя в ней творчески, соучаствуя в созидательном (!) движении сквозь пространство и время. Эта Россия будет сокрушаема стихиями, но не будет сокрушена, ибо идея о совершенстве неуязвима для хаоса. И неуязвим тот, кто сослужит этой идее. В такой идеологеме А.С. Пушкин вполне национально традиционен (достаточно вспомнить легенду о граде Китеже). Воплощаемая в Петербурге Россия подобна «Великому Китежу», неуязвимому для врагов, — и куда нет дороги и где нет места людям порочным, подобным «убоявшемуся мук» Гришке Кутерьме. Защита «Великого Китежа» — святость воплощаемой в нем идеи «идеального Града», которая и является его содержанием. «Малый Китеж» — противоположность «Великого Китежа», в нем нет защищающей его идеи, его тварная форма составляет его содержание; всё тварное временно и тленно, а потому этот город (мир, укоренившийся в материальности) обречен и, в конечном счете, гибнет вместе со всеми своими жителями.

Если «Великий Китеж» — это созданный и продолжающий создаваться по лекалам идеала Петербург, то «Малый Китеж» — это Коломна. Нашествие татар в легенде о Китеже подобно разгулу стихии в «Медном всаднике»: как татары разрушают «Малый Китеж», так и наводнение уничтожает Коломну. Подобно беспутному Кутерьме, бросающему оскорбления Февронии, пушкинский Евгений угрожает (в этом-то и есть безумие!) образу Петра I. Но, как Кутерьма от угроз тотчас переходит к слезливым жалобам, так непоследователен и Евгений, ничтожность которого не способна на бунт. Вот он грозит, «злобно задрожав»: «Добро, строитель чудотворный! Ужо тебе!» И вот он через мгновение обращается в бегство — «вдруг стремглав пустился». Как и Кутерьма, оказавшийся не в состоянии пережить «Малого Китежа», но так и не нашедший по ничтожности своего существа, по духовной опустошенности дорогу в «Великий Китеж», так и пушкинский «коломенский обыватель» Евгений тоже сходит с ума. «Аки зверь дикий» мечется по лесной чаще Кутерьма — и Евгений «скоро свету стал чужд».

И так он свой несчастный век
Влачил, ни зверь ни человек,
Ни то ни сё, ни житель света
Ни призрак мертвый…

Именно для него — не для нас и не по истине — образ основателя Петербурга — это «горделивый истукан». Название «Медный всадник» за долгие десятилетия стало любимой метафорой. Почему-то мы сегодня не замечаем — надо полагать, лишь в силу инерции мысли, опирающейся на традицию когда-то и кем-то изложенных «мнений»,— уничижительность (даже оскорбительность) этой метафоры. Ее А.С. Пушкин не мог отнести к Петру Великому — ни к реальному, ни к тому образу, что воплощен в монументе работы Фальконе. В самом деле, «медный лоб», «медный котел», «медный таз» и т. д., — вовсе не обозначение достойное. Памятник отлит из бронзы, и утверждение его «медности» — демонстративное снижение его качества во всех отношениях, и в художественном, и в идейном. Как никто иной, А.С. Пушкин был чувствителен к смысловой окраске слова.

Как будто грома грохотанье —
Тяжело-звонкое скаканье
По потрясенной мостовой.
И озарен луною бледной,
Простерши руку в вышине,
За ним несется Всадник Медный
На звонко скачущем коне;
И во всю ночь безумец бедный,
Куда стопы ни обращал,
За ним повсюду Всадник Медный
С тяжелым топотом скакал.

«Медный всадник» — это образ, рожденный больным воображением Евгения. В этот поистине демонический образ облекся в его несчастной, но от того не менее ничтожной душе (которая так и не выросла в страданиях, поскольку наглухо закрыта для всякой возвышенной мысли и бездуховна) образ столь дорогой для поэта «идеи империи как универсума, устремленного к идеалу». Но удивительно ли, что негероический герой (антигерой) оказался враждебен героической эпохе, которая требовала от него служения, а не службы, поступка, а не прозябания? В античной трагедии героя от негероя отличить просто: герой может «вопрошать богов», но он никогда их не оскорбляет, ибо принимает свою участь, как испытание, а негерой — он богат на оскорбления, поскольку не принимает своей судьбы. Не потому ли инфернальный при-

зрак был принят как «поэтический образ Российского государства», что так называемым апологетам и толкователям А.С. Пушкина (вестернизированной либеральной русской интеллигенции) его мысль о России была чужда — как чужда была им сама концепция героического и самоотверженного служения идее, мешавшей «самовыражаться», как чуждо было духовное смирение в единстве веры «Великого Китежа» в отличие от тварной пестроты «Малого Китежа»?

Размышляя о главном герое русской литературы (и, соответственно, всей русской культуры, во всяком случае, в «осевом» для истории страны XIX веке) в контексте культурно-цивилизационных предпосылок «русской идеи» (как духовно-интеллектуального феномена, определяющего судьбу восточноевропейской субцивилизации), Ю.А. Пивоваров полагает таковым «лишнего человека», тождественного «маленькому человеку». «У них общая трагедия (судьба), — пишет Ю.А. Пивоваров, — им невыносимо бремя человека, бремя личности. И то и другое — опыт… невозможности быть». И далее, обобщая и типизируя, автор впадает в парадокс, утверждая, что все великие произведения русской литературы — «про невозможность человека на Руси». «И эта идея была еще у Пушкина! — акцентирует он свое умозаключение. — Причем он сказал это не где-нибудь, а в центральных своих произведениях. Да, да, это была Русская идея»[11]. Внесем коррективу в самоуверенный и тенденциозный ход мыслей ведущего отечественного либерала-гуманитария: прежде всего — А.С. Пушкин, вообще-то, в своем творчестве вовсе не говорил о «невозможности человека на Руси», ибо если бы это было именно так, то первого поэта России пришлось бы считать законченным русофобом, каковым он по определению не является и быть не может. Если под «человеком» Ю.А. Пивоваров понимает «личность», то мысль А.С. Пушкина здесь совершенно утвердительна, т. е. только человек (личность!) и возможен на Руси. Если под «человеком» понимается именно «маленький человек», то возможен — к сожалению! — и он («Домик в Коломне»), более того, он вполне комфортно может прозябать до очередного крутого поворота истории. Если же говорить о «невозможности», то да, «маленький человек» «невозможен» для всего того, что одушевлено возвышенной идеей, ибо он к этому — мертв. И этой мертвости (постепенного омертвления, засасывания прозой

[11] *Пивоваров Ю.А.* «Русская идея». Культурно-цивилизационные предпосылки // Синтез цивилизации и культуры: сборник статей. М., 2003. С. 112.

жизни в мертвость) А.С. Пушкин опасался, проговаривая в «Медном всаднике» свои послелицейские подсознательные (и, надо полагать, изжитые или в связи с женитьбой вновь всколыхнувшиеся) страхи «коломенского трехлетья», когда логика разумного (с житейской точки зрения) бытования готовила ему судьбу Евгения.

Сострадателен ли А.С. Пушкин к Евгению и Параше? Мы понимаем, что любить он их не может, ибо в них воплощено всё поэту противоположное, им осуждаемое, — пошлость обывательства, неспособность к поступку, инертность заснувшей (точнее, так и не проснувшейся даже в несчастье!) души, пустота и бесплодность мысли. Вся эта недостойность, унижающая возвышенную природу человека, и воплощалась поэтом в понятии «Коломна». В отличие от последующей волны писателей разночинного «демократического реализма», А.С. Пушкин не умиляется «маленькому человеку». Он описывает «маленького человека» как явление распространенное и опасное. Жалеет ли его? Скорее, он сожалеет о нем. Такая позиция не будет понята во времена всеобщего разрушения идеалов. Тем не менее, найдутся те, кто разделят позицию А.С. Пушкина и продолжат развитие его темы в своем творчестве, — Н.В. Гоголь и А.П. Чехов. Сам же поэт, не оправдывая и не сочувствуя, констатирует неуместность «маленького человека», т. е. факт того, что он и в самом деле «лишний». Чему «неуместен»? Где «лишний»? Можно — по Ю.А. Пивоварову — «русской идее». Можно и обобщить: в принципе любой идее, лежащей вне пространства сугубо тварного бытия. И значит, «лишний» в России — той России, которая созиждется трудами «личностей». Не просто «лишний», а смертельно опасный.

ПРОФЕССИЯ — ДИРЕКТОР ИМПЕРАТОРСКИХ ТЕАТРОВ: ЭПОХА ПРОСВЕЩЕНИЯ

Даже формальная статистика показывает, что должность директора Императорских театров относилась к одной из наиболее важных в России. Прежде всего, директор последовательно входил в систему сначала Кабинета Е.И.В., а впоследствии — Министерства Императорского Двора. Всего эту должность на протяжении более полутора веков (с 1756 по 1917 год) занимали двадцать человек. Среди них были те, кто словно бы самой судьбой был предназначен к этой весьма непростой должности; были и те, кто особых дарований не обнаружил, т. е. были люди творческие и — относящиеся к доверенной им специфической службе формально. Впрочем, нельзя не заметить, что первых — при разности масштабов натур — было всё же куда больше. Почти все относились к делам своего ведомства с несомненным рвением — в пределах, конечно, своих пониманий и темпераментов. И все без исключения воплощали в себе своеобразие своего исторического времени; можно сказать — были в высшей степени типическими представителями эпохи.

Представителей титулованной аристократии среди них — девять: восемь князей (в том числе высоко находящихся в иерархии, как А. Нарышкин, Н. Юсупов, С. Гагарин) и один граф, но зато это — Н. Шереметев. Все прочие директора, конечно, относились к потомственному дворянству и имели как высокие придворные чины, так и не менее высокие чины статской и военной служб.

Впрочем, военные занимали пост директора редко, всего лишь дважды. Они стоят в начале и в завершении списка директоров. Первым директором был назначенный Елизаветой Петровной бригадный генерал. Последним — полковник Конной гвардии, назначенный Николаем II.

Статских чинов было куда больше. Все они относятся к четырем высшим ступеням Табели о рангах. По два было статских и действительных статских советника. Тайных советников — уже три. Действительных же тайных советников — семь. Заметим, что один тайный советник и три действительных тайных советника были одновременно сенаторами. Три обладателя последнего чина были также статс-секретарями, а один — кабинет-секретарем Е.И.В., т. е. пользовались со стороны монарха чрезвычайным доверием.

Восемнадцать директоров имели придворные чины. По одному — гофмейстера и обер-церемониймейстера. Более высокий чин обер-гофмейстера имели уже шесть счастливцев. Еще больше — девять — было камергеров. И один — обер-камергер.

Театр как уникальный, синтезирующий в себе многие искусства творческий институт является уникальным и очень точным лицом времени. Но и само время, находясь в безостановочном движении и обновлении, многолико. Возглавлять «лицо времени», быть как бы «лицом лица» — роль особенная и даже исключительная, случайных и не соответствующих идеям времени людей не терпящая.

Первая страница истории во всяком сюжете, длящемся века, — особая. Русский театр здесь исключением не является. Организация его в эпоху Просвещения, как и следует ожидать, драматична, не лишена хаотичности и в полной мере отражает специфику своей эпохи. Театр, конечно, — дорогое удовольствие. Но «не имеющее театра государство не могло считать себя просвещенным»[1]. Те, кто создавал театр и руководил им в XVIII веке, были по определению просветителями. И кроме того были они людьми — за крайне редкими исключениями — незаурядными, при разности характеров азартными и идейными. Театр ведь в известной степени — явление жестокое.

Поскольку история русского театра начинается не с 1757 года, а значительно раньше, с конца XVII века, то имеет смысл сказать о как бы предтече всех директоров — Иоганне Готфриде Грегори. Царь Алексей Михайлович, вступив во второй брак — с Натальей Нарышкиной, решил преподнести новой жене среди прочих своеобразный, даже невиданный доселе в истории русских государей подарок — театр. Инициатива эта принадлежала боярину А.С. Матвееву, начальнику Посольского приказа и доверенному человеку царя. Непосредственно же организация была возложена на основателя и руководителя школы для православных детей при кирхе святых Петра и Павла в московской Немецкой слободе пастора И. Грегори, который был лишь на два года младше царя. Почему на него? Ответ прост — пастор при своей школе для раскрепощения детей, для воспитания в них чувства партнерства, для тренировки памяти и для практического, но и творческого развития речи организовал учебный театр. Отсутствие пьес не смущало пастора — он сам писал

[1] *Конаев С.* Дирекция Императорских театров: от А. Сумарокова до В. Теляковского // Театр. 2017. № 31. С. 34.

тексты, беря в качестве сюжетной основы эпизоды в основном из Ветхого Завета. К школьному театру И. Грегори привлек своих коллег, преподавателей Юрия Гивнера и Лаврентия Рингубера. И. Грегори оказался большим любителем театра, человеком увлеченным и деятельным. Школьные спектакли привлекли внимание и Немецкой слободы, и вообще Москвы. Очевидно, боярин А.С. Матвеев был на спектаклях и по достоинству оценил энергичную предприимчивость, а равно деловые и творческие качества пастора, сочтя, что ему по силам создать также и театр при царском дворе.

Впрочем, и не только от всесильного тогда начальника Посольского приказа боярина А.С. Матвеева[2] царь Алексей Михайлович мог знать о пасторе И. Грегори, его школе и школьном театре — но и от Лаврентия Алферьевича Блюментроста[3]. Приехавший в Россию в 1668 году в весьма солидном возрасте (почти пятьдесят!), он прожил здесь 37 лет, из которых 36 фактически возглавлял Аптекарский приказ и был лейб-медиком царей Алексея Михайловича, Федора Алексеевича, Петра Алексеевича, Ивана Алексеевича, а также регентши царевны Софьи Алексеевны. Выученик Йенского и Лейпцигского университетов, доктор медицины, выдающийся терапевт, диагност и фармацевт, он относился к тем иностранцам на русской службе, которые однажды приехав в Россию, более ее не покидали, полюбили ее и воспринимали как вторую родину, отдавая ей свой талант щедро, искренне, без лукавства и корыстолюбия. При этом Л. Блюментрост обладал исключительной скромностью, доброжелательностью и обаянием, относился к людям не только больших знаний в различных сферах, но также имеющим позитивное мировосприятие и легко находящим сердечный контакт с представителями любых сословий. Алексей Михайлович, по природе своей бывший человеком общительным и любознательным, весьма ценил

---

[2] Артамон Сергеевич Матвеев (1625–1682) — боярин, ближайший сподвижник царя Алексея Михайловича в последние десять лет его царствования, начальник Малороссийского приказа (с 1669) и Посольского приказа (с 1671). С 1676 года — в опале и ссылке. По возвращении из ссылки погиб во время Стрелецкого бунта.

[3] Лаврентий Алферьевич Блюментрост (1619–1705) — врач, доктор медицины с 1648 года, был лейб-медиком курфюрста Саксонии. По прибытии в Россию был лейб-медиком царя Алексея Михайловича (1668–1676) и начальником Аптекарского приказа (1669–1705). Три его сына — Христиан, Иоганн (Иван) и Лаврентий — служили в России врачами.

доверительные беседы со своим умным и деликатным врачом; ценил и даваемые им советы. Уместно заметить, что Л. Блюментрост считал: здоровье человека является результатом не только заложенных природой физических качеств, но и духовной бодрости, разнообразия впечатлений, яркости положительных чувств. Театр этому в высшей степени способствует. В Москве же в те годы был единственный театр, который Л. Блюментрост мог рекомендовать, — и это был театр, созданный пастором И. Грегори, совсем не сторонним для царского врача человеком. Дело в том, что И. Грегори, саксонец, как и Л. Блюментрост, родившись в 1631 году в Мерзебурге в семье врача, очень рано остался круглым сиротой. Отец его был товарищем Л. Блюментроста, и тот усыновил И. Грегори, который воспитывался вместе с тремя сыновьями саксонского лейб-медика. В известной мере именно благодаря своему пасынку Л. Блюментрост и решился приехать в «дикую Московию» — И. Грегори, чья деятельная, исполненная миссионерской страсти и одновременно лишенная конфессиональной нетерпимости натура не нашла применения в Саксонии, уехал в Москву еще в 1658 году. В письмах к отчиму он описывал Россию как пространство, исключительно благотворное для творческой инициативы и подлинного созидания.

Царская затея с театром — совсем иное дело, чем скромный школьный театр; средств не жалели, всё было задумано масштабно и не без роскоши в художественном оформлении. Местом же для театра был определен царский дворец в селе Преображенском близ Москвы. Живописное и просторное деревянное строение явилось подарком Алексея Михайловича своей жене Наталье Нарышкиной[4]. Театр был задуман прежде всего для развлечения молодой царицы. Понятно, что казна на такое дело средства выделила, а вот для эффективного распоряжения ими был приглашен пастор И. Грегори — как единственный на то время имеющий практический опыт в таком новом деле, как театр. Собственно, пастор был назначен персонально ответственным за успех предприятия, сложности которого в полной мере никто, за исключением самого саксонца, не представлял. И. Грегори же столкнулся с тем, что прежде чем дать указания по созданию костюмов и декораций, нужно было определиться с тем, что, собственно, будет в театре разыгрываться, т. е. возникла проблема с драматургией.

---

[4] Наталья Кирилловна Нарышкина (1652–1694) — воспитанница боярина А.С. Матвеева. Вторая жена Алексея Михайловича, царица с 1672 года.

С одной стороны — должна была присутствовать тема любви: было понятно, что царь хотел не только сделать своей жене необычный подарок, но и языком театра поговорить с ней о переполнявших его чувствах. С другой стороны — сюжет должен быть таким, чтобы не оскорбить весьма консервативное на то время общество. И. Грегори был, очевидно, человек отчаянной решительности — он, как это ранее делал для школьного театра, решил сам написать пьесу на ветхозаветный сюжет. Помощником он взял своего коллегу по школе Лаврентия Рингубера[5]. Результатом их труда стало монументальное сочинение, известное как «Комедия об Эсфири, или Артаксерксово действие». Написан был не только текст — в пусть не слишком ловких, но всё же стихах, — но и музыка, которая сопровождала массовые сцены. Конечно, в распоряжении И. Грегори никаких профессиональных актеров не было — в спектакле были задействованы участники школьного театра, в дополнение к которым привлечены были и многие из жителей Немецкой слободы. Избыточный пафос декламации и отсутствие актерского мастерства вполне компенсировались роскошью оформления. Впрочем, публика, собравшаяся на премьере 17 октября 1672 года, была совершенно не искушена в искусстве театра. Бояре, окольничие, думские чины из близкого окружения царя, сам царь, а также сидящие в прикрытых прихотливыми декоративными решетками ложах царица и боярыни из ее окружения — все присутствовали на первом в своем жизни театральном представлении. В продолжение всего действия — а спектакль шел 10 часов! — зрители следили за происходящим с нарастающим вниманием и всё большей вовлеченностью в действие. Все остались довольны. Решено было затею с театром не распускать, а сделать ее постоянной. Пастор же оставлен был во главе этого хлопотного дела.

Пожалуй, И. Грегори именно в театре нашел свое полное призвание и применение своих сил. С азартом он написал и поставил еще две пьесы: в 1673 году — «Комедию о Товии младшем», а в 1674 году —

---

[5] Лаврентий Рингубер (1640/1645–?) — саксонец, врач, писатель, дипломат. Будучи еще студентом Лейпцигского университета, приехал в Россию в 1667 году как ассистент Л.А. Блюментроста. Автор «Агасфера и Эсфири». В 1673 году состоял при посольстве Менезеса в германские и итальянские княжества. В 1674 году состоял при посольстве Протопопова в Италию. Уехал из России после 1676 года, принял католичество. В 1684 году уже с посольством из Рима приезжал в Москву.

«Комедию об Иудифи». В это же время им была создана первая в России школа актерского мастерства — И. Грегори мыслил перспективно и в то же время очень практично и конкретно. Театр виделся ему не столько как развлечение, сколько как художественно-просветительское дело, требующее программы развития, репертуарной стратегии, профессиональных навыков в пластике и риторике у актеров. И. Грегори видел будущее театра именно как профессионального коллектива, настроен был на серьезную, долгую работу. Сам театр было решено переводить в Москву, было для него уже подобрано место — второй этаж здания Аптекарского приказа в Китай-городе. Участие в этом Л. Блюментроста не вызывает сомнений. Но, к сожалению, осуществить задуманное не удалось. Неожиданно в феврале 1675 года И. Грегори умирает. Царю Алексею Михайловичу было уже не до театра — он тяжело болел и через год также оставил этот мир. Новый царь, Федор Алексеевич, всё свое короткое царствование находился между жизнью и смертью, не имея возможности реализовать что-либо из своих прогрессивных замыслов. При царском дворе началась борьба за власть, и никому не было дела до театра, оказавшегося и без заказчика, и без руководителя. Он просуществовал еще четыре года, и его тихо закрыли.

Возобновился театр лишь в 1707 году стараниями Натальи Алексеевны, младшей сестры Петра I, всё там же, в селе Преображенском. Правда, профессиональным он не был, да и какого-либо значения в обществе не имел. Театральное дело Наталья Алексеевна продолжила уже в Санкт-Петербурге, для чего на территории ее владений в 1714 году было воздвигнуто весьма значительное по размеру деревянное здание. Брауншвейгский резидент Ф.Х. Вебер называет это здание «огромным», имеющим партер и ложи, т. е. оно было специально построено для театральных представлений[6]. Правда, и этот театр вряд ли можно назвать профессиональным: в спектаклях участвовали люди разных рангов, военные и гражданские, но в основном — приближенные царевны. В основном ставились сочинения покойного пастора И. Грегори («Сказание об Иудифи» под названием «Комедия Олофернова») либо не отличавшиеся литературными достоинствами, специально и наскоро сочиненные пьесы на темы Священного Писания. Некоторые пьесы, скажем, «Комедия Олундина», «Комедия пророка Даниила», «Комедия Хрисанфа и Дарии», «Комедия святой Екатерины» или «Действо

[6] *Вебер Ф.Х.* Записки // Русский архив. 1872. № 7. С. 428.

о святой мученице Евдокии» писались самой Натальей Алексеевной. Петр I благосклонно относился к занятиям своей сестры, видя в театре и развлечение, и средство воспитания. Пожалуй, воспитание было для Петра I главным. Он «поддерживал театр, как атрибут современной культуры, как сподручный способ прививки в России, наравне с ассамблеями и с бритьем бород, западноевропейской моды [и] как удобный прием публичного прославления побед молодого русского оружия»[7]. К сожалению, Наталья Алексеевна в 1716 году, спустя всего лишь два года после открытия театра, умерла, и ее создание, просуществовав инерционно года до 1719-го, тихо исчезло, что не удивительно, поскольку царевна была душой, основным и, в сущности, единственным меценатом и организатором театра.

Третье рождение театра в России случилось при Анне Иоанновне. Для нее театр был прежде всего уже не чистым развлечением, а статусным атрибутом Императорского двора. Взошедшая на престол племянница Петра I дала молодому архитектору В. Растрелли, искавшему любой возможности закрепиться при новом Дворе, задание немедленно найти и привезти в Россию комедийную труппу, что и было сделано — в начале 1731 года в Москву, где находился Двор по причине коронации, прибыла труппа актеров комедии дель арте, а вместе с ними несколько музыкантов и певцов. При возвращении Двора в Санкт-Петербург актеры последовали также на берега Невы, где представляли традиционные итальянские «комедии масок» и «интермедии на музыке». Государство оплачивало — хотя отнюдь не щедро — костюмы, бутафорию и декорации. Анна Иоанновна любила развлекать себя бойкой игрой итальянцев, но это был «театр для внутреннего пользования», не имеющий возможности стать достойным атрибутом придворной жизни Российской империи. Очевидно, стараниями всё того же В. Растрелли — во всяком случае, не без его участия — в Италии была приобретена «на корню» целая труппа музыкального театра, возглавляемая молодым, еще не отметившим тридцатилетие, но очень даровитым композитором Франческо Арайей. В 1735 году труппа эта прибыла в Санкт-Петербург и стала давать представления: летом — в деревянном театре Летнего сада, а зимой — в только что построенном юго-западном флигеле Зимнего дворца, куда В. Растрелли поместил огромную многоярусную и роскошно

[7] *Погожев В.П.* Опыт краткого исторического обзора организации императорских театров с 1756 по 1881 год // В.П. Погожев. Собрание сочинений. Т. 3. СПб., 1900. С. 128.

оформленную театральную залу, вполне достойную задуманных грандиозных дворцовых представлений.

Франческо Арайя отлично понял свою задачу и, надо сказать, он был наделен всеми необходимыми для ее реализации качествами, какие в одном человеке редко встречаются. Он был не только выдающимся музыкантом эпохи барокко — композитором и капельмейстером, но и столь же выдающимся организатором театрального дела, сочетавшим деятельный энтузиазм и энергию с интуицией. Он отлично чувствовал интересы и запросы своего могущественного, капризного заказчика и умел их совместить со своими художественными установками. Ему приходилось одновременно быть, во-первых, искусным придворным, держать руку на пульсе изменчивой придворной жизни, зависящей от настроений императрицы, ее желаний, которые нужно было не просто выполнить, но предугадать (всесильный герцог Бирон более любил немецкий театр, и приходилось более опираться на руководителя Придворной конторы обер-гофмаршала Р. Левенвольде); во-вторых — работать творчески, создавая новые, привлекательные для Двора и созвучные настроениям сочинения; в-третьих — быстро и качественно разучивать партии с солистами, с хором и оркестром (хореографические сцены взял на себя балетмейстер А. Ринальди); в-четвертых — заниматься постановочной деятельностью, т. е. мизансценами, декорациями, костюмами, освещением и машинерией (здесь ему дельным помощником был машинист сцены и декоратор Дж. Бон); в-пятых — непосредственно руководить оркестром во время спектаклей, которые давались дважды в неделю (в прочие дни шли комические интермедии). Ни на одно мгновение он не мог дать себе послабление и что-то выпустить из-под жесткого контроля. И хотя работа эта хорошо оплачивалась (на склоне жизни Ф. Арайя кроме сбережений получал из России также и ежегодный пенсион в 600 талеров!), это была поистине работа на износ, которую неаполитанец выдерживал до 1759 года. Поразительно, что эти годы явились одновременно и расцветом его творчества. Ф. Арайя не только поставил в Санкт-Петербурге оперы, написанные еще в Италии («Береника» и «Любовь к царствующим» — премьеры их состоялись во Флоренции и в Риме), но и сочиненные уже в России «Абиазара», «Семирамиду», «Селевка», «Александра в Индии», «Беллерофонта», «Силу любви и ненависти» и многие иные. При создании своих опер композитор использовал сюжеты и тексты великого итальянского поэта и драматурга П. Метастазио. Сложные в постановочном плане и доро-

гие спектакли труппы Ф. Арайи успешно конкурировали и держали лидерство перед многочисленными конкурентами, такими как немецкие труппы Ф. Германа или К. Нейбер и Г. Коха или как театр Сухопутного кадетского корпуса, в которых подвизались драматурги А. Сумароков и П. Тредьяковский. Конечно, ни у кого не было таких постановочных возможностей, как у Придворного театра, но главное преимущество было в ином: никто не мог сравниться с Ф. Арайей и его труппой в исключительном художественном качестве спектакля как синтеза талантливой музыки, добротной драматургии и высокопрофессионального качества исполнения, безупречной работы всех постановочных служб.

Ф. Арайя пережил без потерь уход из жизни Анны Иоанновны и целый год дворцовых переворотов, унесших и герцога Бирона, и генерал-фельдмаршала Х.А. Миниха, и канцлера А.И. Остермана, и регентшу Анну Леопольдовну с малолетним императором Иваном Антоновичем и герцогом Петром-Ульрихом Брауншвейгским-унд-Люннебургским. Погибали, отправлялись в ссылки, бежали за границу или уходили в тень далеких поместий многие, чье положение еще вчера казалось незыблемым. Но для Ф. Арайи всего этого словно бы не существовало. Тактичность, ум, выдающиеся деловые качества и, главное, талант и работоспособность неаполитанца были нужны всем. На приход во власть Елизаветы Петровны Ф. Арайя откликнулся новыми сочинениями — «Ложный труд», «Евдокия венчанная, или Феодосий II», «Митридат». Впрочем, при новой императрице времена всё-таки менялись. Примечательно, что поставленная в 1751 году опера «Титово милосердие» была написана композитором на либретто совсем молодого Федора Волкова, актера-самоучки из Ярославля, дарование и старания которого в создании русской национальной труппы были отмечены императрицей. Еще две оперы — быть может, лучшие в творчестве Ф. Арайи, «Цефал и Прокрис» (1755) и «Селевк» (1756), — писались на либретто поэта и драматурга А. Сумарокова, за которым стояли и кадеты Сухопутного корпуса с театром, переросшим самодеятельный уровень, и монументально-хтоническая громада М. Ломоносова с его идеями национального самосознания в художественной сфере. Кстати, обе оперы впервые ставились на русском языке, а итальянский хор заместили певчие графа А. Разумовского. Елизавета Петровна демонстрировала свое удовольствие и благосклонность подобному начинанию. Кстати, в год премьеры «Цефала и Прокриса» созданная Ф. Волковым впервые на профессиональной основе русская театральная труппа была взята в состав

Придворного ведомства и нарушила монополию труппы Ф. Арайи. Правда, на огромную сцену, воздвигнутую В. Растрелли, Ф. Волков не посягнул по причине ее неудобства для драматических спектаклей, но играл своего «Хорева» всё же в Зимнем дворце — в помещении так называемого Малого (или «Зеленого») театра. А в 1756 году русская труппа представила премьеру комедии А. Сумарокова «Приданое обманом» в Оперном доме в Летнем саду, потеснив Ф. Арайю и там. России, возвращавшейся после четвертьвековой стагнации к политике активного самопозиционирования, как воздух нужно было развитие национальных направлений в искусствах. Елизавета Петровна, хоть и была большая до искусств любительница, оставалась дилетантом со вкусами вполне консервативными, но в политике обладала отменной интуицией. В театре она видела идеальное средство выражения политической идеологии государства и воспитания подданных на принципах этой идеологии. В этом она была истинной «дщерью Петровой». Вряд ли императрица, не склонная к теоретизированию, сподобилась это сформулировать, но по существу она ясно сознавала необходимость театра полезно-действенного, т. е. театра идейного, национального и доступного. Иначе говоря — театра государственного. В этом — и масштаб задачи, и то противоречие, которое будет свойственно Императорским театрам в России: с одной стороны — театр придворный, предназначенный для развлечения Двора, с другой же — театр, имеющий задачу идейно-просветительскую, т. е. театр, включенный в систему государственной идеологии и обращенный, в конечном счете, к самым широким группам населения.

* * *

Елизавета Петровна 30 августа 1756 года подписала указ об учреждении русского театра, который хоть и числился как бы на особом положении, субсидируемый из средств Статс-конторы, но в то же время входил в ведомство Императорского двора. Назначенный в октябре того же года директором театра А. Сумароков подчинялся непосредственно всё тому же обер-гофмаршалу Двора[8].

[8] Таковых при Елизавете Петровне было — после того, как графа Р.Г. Левенвольде и графа С.Х. Миниха (сына генерал-фельдмаршала) сослали в Сибирь — два: граф М.П. Бестужев-Рюмин (старший брат вице-канцлера) и Д.А. Шепелев. Ставший камергером в 1742 году, Михаил Петрович Бестужев-

Александр Петрович Сумароков в истории русской культуры имеет место классика как один из основоположников национальной драматургии, как апологет идей классицизма и один из идеологов просветительства XVIII века. Как автора А. Сумарокова характеризуют яркая тенденциозность и многословная, не лишенная свойственного времени пафоса декларативность при незначительности действия и односторонности характеров. Им написано 21 сочинение для театра: девять трагедий (премьерой его «Хорева» история русского театра, собственно, и начинается) и двенадцать комедий. Из них одна пьеса — «Гамлет» — является не более чем вариацией В. Шекспира, которого А. Сумароков весьма почитал. Кстати, как почитал и Ж.-Б. Мольера, сюжетами которого А. Сумароков пользовался при написании своих комедий.

Первый директор русского Императорского театра был во всех отношениях не простой фигурой. Прежде всего, он был дворянином весьма древнего и отнюдь не обедневшего рода. Отец драматурга и директора Петр Спиридонович Сумароков был крестником самого Петра I и к моменту присвоения ему звания полковника в 1737 году имел шесть поместий и более трех тысяч крепостных. Оставив при Анне Иоанновне армию, П.С. Сумароков до старости служил в гражданском ведомстве и вышел в отставку в 1762 году действительным статским советником, что соответствовало по Табели о рангах военному званию генерал-майора. Заметим, что его карьера развивалась равномерно и успешно во все царствования. Положение П.С. Сумарокова было таково, что он мог направить своих сыновей — Александра и Василия — в Шляхетский кадетский корпус: обучение в корпусе давало солидные преференции в карьере, но стоило дорого. А.П. Сумароков, родившийся в 1717 году, принят был в корпус в 1732 году, т. е. оказался в первом его выпуске, а значит, его однокашниками были фельдмаршалы граф П.А. Румянцев-Задунайский и князь А.М. Голицын, а также будущий канцлер граф Н.И. Панин. Военному делу А.П. Сумароков в корпусе отдавался без особой ревностности, более увлекаясь созданием при

Рюмин был послом в Австрии и Франции — выдающийся дипломат, он почти постоянно находился за границей и в делах Двора практически не участвовал. Гофмаршальская часть полностью управлялась Дмитрием Андреевичем Шепелевым, бывшим камер-юнкером Екатерины I и Анны Иоанновны, человеком, пользовавшимся полным доверием Елизаветы Петровны (она даже подолгу жила в его доме на углу Невского проспекта и набережной Мойки) и ставшим обер-гофмаршалом в 1744 году.

корпусе театра — в чем, надо сказать, весьма преуспел, поскольку этот театр вызывал большой интерес в Санкт-Петербурге. По окончании корпуса, совпавшем с регентством Анны Леопольдовны, А.П. Сумароков был выпущен поручиком в Походную канцелярию фельдмаршала графа Х.А. Миниха, бывшего на тот момент фактически главой правительства империи. Но весной того же года случилось падение Х.А. Миниха, который после ареста был отправлен на поселение в Сибирь. На карьеру А.П. Сумарокова, в отличие от большинства людей, близких еще вчера всесильному временщику, а нынче арестанту, это никак не повлияло — он удачно нашел нового покровителя, и весьма влиятельного: им оказался вице-канцлер и кабинет-министр граф М.Г. Головкин. Трудно сказать, проявил ли сам Александр Петрович проницательность в политической ситуации, или его сориентировали товарищи по корпусу, но в это же время он благоразумно сближается с кругом людей, поддерживавших в претензии на верховную власть Елизавету Петровну. Это позволило ему в следующем году уже считаться лейб-компанцем, т. е. относиться к тем счастливым избранникам судьбы, кто участвовал в возведении дочери Петра I на престол. Благодаря статусу лейб-компанца он безболезненно пережил падение графа М.Г. Головкина, у которого числился адъютантом. В то время как граф Михаил Гаврилович отправлялся в Сибирь на вечное поселение, его бывший адъютант, совершив скачок в карьере, был зачислен уже капитаном в свиту очередного временщика, графа А.Г. Разумовского. Под покровительством этого ближайшего интимного друга императрицы (а возможно, и ее морганатического супруга) Александр Петрович займет в 1745 году весьма влиятельную и доходную должность управляющего делами лейб-компании, станет полковником в 34 года, а в 38 лет, не имея никакого военного опыта и не командуя в своей жизни даже взводом, — бригадным генералом. Директорское место он занял не столько благодаря своим сочинениям (к тому времени за ним числилось пять трагедий и три комедии) и увлечению театром, сколько благодаря протекции графа А.Г. Разумовского. Эта протекция была мощнейшим, самым надежным из возможных фундаментом для карьеры, поскольку родившийся в год Полтавской битвы (и, следовательно, одногодок императрицы) в семье украинских реестровых казаков Разумовский был единственным, кому Елизавета Петровна безоговорочно доверяла.

Перед А.П. Сумароковым как руководителем театра стояло несколько первоочередных задач. Прежде всего — проблема репертуара. Затем

— проблема финансирования. Наконец — проблема постоянного помещения, которое не нужно было бы делить с конкурирующими «подселенцами» типа труппы Ф. Арайи. Впрочем, измотанный четвертьвековой службой неаполитанец был достаточно умен, чтобы понять — его время ушло, да и не тягаться ему было со ставленником самого графа А.Г. Разумовского. На 1750-е годы у Ф. Арайи покровителей такого уровня уже не было. Порадовав Двор напоследок операми «Арсак», «Оставленная Дидона» и «Ифигения в Тавриде», он уезжает из России. Последние десять лет жизни он, вполне комфортно и продолжая сочинять музыку, проведет в Болонье.

Конечно, юридически Ф. Арайя не являлся директором Императорских театров — хотя бы потому, что таковой организации и, соответственно, должности не существовало. Только с указом Елизаветы Петровны от 30 августа 1756 года, учреждавшим Российский театр и Дирекцию, которой были подчинены все содержащиеся на бюджете труппы, появилось такое явление, как Императорский театр, поскольку вся эта пестрая институция никак не вмещалась в узкие придворные рамки и имела задачи общественно-просветительские. Но до 1756 года, на протяжении двух десятков лет, именно Ф. Арайя был крупнейшим театральным организатором. И хотя Анна Иоанновна приняла под свою руку немецкую труппу Фредерики Каролины Нейбер (с 1740), а Елизавета Петровна — французскую комическую труппу и балетную труппу Жана-Батиста Ланде (с 1742), они «вписывались» организационно в труппу Ф. Арайи, оставляя за ним лидерство в театральном деле середины XVIII века. В сложнейших условиях времени дворцовых переворотов, политических кризисов, войн, капризов монаршествующих женщин со сложными характерами и амбиций временщиков, Ф. Арайя смело вел возглавляемое им дело, сохраняя достоинство, неизменно высокий профессиональный уровень и умудряясь сочетать административную работу с творческой. Нельзя не обратить внимание и на то, что его имя не было унижено участием в каких-либо интригах или скандалах, в попытках погубить или дискредитировать потенциальных конкурентов, препятствовать чьей-либо творческой работе. Он неизменно держался пределов своей компетенции и по возможности дистанцировался от придворных страстей. К сожалению, для историков он незаслуженно остался в тени последующих, уже русских по происхождению, театральных деятелей. Между тем, значение личности Ф. Арайи огромно

— он не только сделал театр необходимым в культурном ландшафте России, но и привил обществу вкус к высокому качеству театра, к самому театру как явлению подлинно художественному, являющемуся синтезом искусств музыкального, хореографического, драматического и изобразительного.

В какой мере А.П. Сумароков соответствовал своей должности? Надо сказать, что этот невысокого роста, густо покрытый гримом для сокрытия следов оспы, модно и изысканно одевавшийся человек имел от природы тяжелый и конфликтный характер, который с годами становился всё более невыносимым. Он не сдерживал всплесков своего темперамента, легко раздражался и обижался, был злопамятен и щедр на оскорбления. Легко впадая в гнев, он долго и тяжело из него выходил, при этом оставаясь всегда в предвзятом отношении к своим собеседникам, подозревая их в том, что они недостаточно ценят его таланты. В короткое время он умудрился создать крайне нервную атмосферу в театре и перессорился едва ли не со всеми, от М.В. Ломоносова до нового временщика И.И. Шувалова. «Правды и справедливости в нем никогда не бывало, — таково свидетельство современника, — всю жизнь свою провел в бешенстве; беспрестанно клевещет и старается к повреждению чести своих недругов». К сожалению, «недругами» он считал практически всех. Отставка его в 1761 году была естественной. Спустя два года уйдет из жизни первый актер русского театра Ф.Г. Волков.

Перебравшись в 1769 году в Москву, Александр Петрович рассчитывал на возможность возглавить московскую труппу, оставшуюся за «казенным» бортом и оказавшуюся в руках итальянских антрепренеров Бельмонте и Чунти. Труппа ставила итальянские оперы и драматические спектакли на русском языке. У А.П. Сумарокова хватило ума осознать свою полную несостоятельность для частного театра, тем более что это не обеспечивало достойного статуса. Он развернул бурную деятельность, чтобы московская труппа взята была на «казенное содержание» и эта «московская половина Императорских театров» была бы ему вручена. Возможно, в иное время и при иных обстоятельствах Екатерина II и согласилась бы на реализацию такого проекта, но в ситуации затянувшейся войны, не иссякших заговоров и острой внешней политики в стране был острый дефицит средств. Хлопоты А.П. Сумарокова оказались напрасны. Разве что он окончательно испортил отношения с И. Дмитревским, которого по какой-то причине видел себе в Москве конкурентом.

До какой степени безалаберным хозяйственником он был, показывает последний период жизни. По разделу имуществ в 1766 году он имел три сотни крепостных и дополнительно ежегодный пенсион в две тысячи рублей. При этом сочинения его, приносившие некоторый доход, печатались за государственный счет. Положение, о котором подавляющее число современников Александра Петровича не могло и мечтать. Но он умудрился, проживая в Москве, совершенно расстроить свое состояние, войти в долги и умереть полным банкротом. На погребении его в Донском монастыре присутствовало лишь несколько московских актеров. Могила его очень скоро затерялась.

Петр III был к театру совершенно равнодушен, потому в короткое царствование «скоропостижного императора» театр существовал инерционно. А вот Екатерина II значение театра понимала очень хорошо. Правда, на должность директора она назначила неожиданно для всех совсем молодого человека, которому едва исполнилось двадцать два года, — Василия Ильича Бибикова. Должность его в указе называлась «заведующим русскими театрами». Лишь в 1765 году новым указом было определено, что В.И. Бибиков «имеет дирекцию над Российским театром и всему, что до оного принадлежит». Выпускник Шляхетского корпуса, где он более был известен как актер-любитель, мастерски игравший женские роли, он находился под большим впечатлением от творчества А.П. Сумарокова и Д.И. Фонвизина. Жизненного, да и никакого иного опыта он не имел. Но имел зато хорошие «тылы» и хороших «поводырей». Прежде всего, это его отец, весьма уважаемый и ценимый инженер-генерал-поручик И.А. Бибиков. Затем — И.П. Елагин, человек таинственный и умный, о котором благоволившая ему Екатерина II говорила, что он «хорош без пристрастия». Именно близости с И.П. Елагиным, влияние которого при Дворе было куда больше формально занимаемых им должностей, и обязан был капитан лейб-гвардии Семеновского полка и по случаю участник переворота 1762 года В.И. Бибиков своим назначением. Впрочем, «случай» всегда, а в XVIII веке особенно, имеет судьбоносное значение. Юный Вася Бибиков имел в гвардии приятельские отношения с братьями Орловыми, которые вовлекли его в заговор свержения Петра III. В самый день заговора В.И. Бибиков стоял на запятках кареты, что везла будущую императрицу из Петергофа в столицу, — этого Екатерина II не забыла и, хоть не не испытывала иллюзий относительно умственных и деловых качеств Василия Ивановича, оставалась к нему неизменно

благосклонной. Впрочем, с самого начала было понятно, что он — фигура временная и более декоративная. Пока молодой капитан общался с сочинителями и актерами, а также в меру сил участвовал в организации придворных развлечений, практическую сторону ежедневной рутины театральных будней тянул на себе актер Иван Дмитревский. Теоретиком в то же время выступал И.П. Елагин — он разрабатывал законодательную основу существования Императорских театров. В 1766 году такой документ был подан императрице. Назывался он «Стат всем к театрам и к камер и к бальной музыке принадлежащим людям, також и сколько в год, и на что именно для спектакелей полагается суммы». Документ регулировал актерские, технические и чиновные штаты театров, иерархию отношений, формы оплаты и выхода на пенсии, вопросы обучения, механизм финансирования театров. В создании этого документа И.П. Елагин руководствовался опытом европейских театров, прежде всего французских. Екатерина II труд И.П. Елагина оценила и в декабре 1766 года именно его назначила директором Императорских театров, причем в указе о назначении прямо говорилось, что новый директор обязан привести в «прямое действие» составленный им «Стат». Дело это было сложное, и на молодого В.И. Бибикова в нем положиться было нельзя. Впрочем, он всё равно при театре остался — в должности «заведующего русской труппой» и помощника директора. Ему легко было исполнять свои обязанности, поскольку в той же должности состоял — являясь фигурой отнюдь не формальной, а в высшей степени профессиональной и деятельной — актер И. Дмитревский. Кроме того, императрица оставалась к нему благосклонной — и как бы в память об участии в перевороте Василий Ильич в 1768 году был в 28 лет удостоен чина камергера[9].

Иван Перфильевич Елагин — фигура типичная именно для XVIII века, т. е. сочетающая в себе, казалось бы, несочетаемое.

---

[9] Год 1768 — самый щедрый на раздачу камергерского чина. Всего камергерами стало 13 человек. В основном это была молодежь — участники переворота 1762 года, когда все они стали камер-юнкерами: И.В. Обухов, граф В.П. Мусин-Пушкин (будущий генерал-фельдмаршал), П.И. Вырубов, В.А. Всеволожский, С.А. Бредихин, Е.А. Чертков, И.В. Ступишин, Г.Г. Протасов, князь Ф.С. Барятинский (он был самый молодой в этой компании, всего 26 лет) и Г.А. Потемкин (будущий светлейший князь и генерал-фельдмаршал). В.И. Бибиков — камергер с 22 сентября, и по номенклатуре 150-й камергер, и в этом (но только в этом!) он обошел Г.А. Потемкина (камергер с 30 ноября, по номенклатуре 153-й).

Он был философом и чиновником, драматургом-переводчиком и экономистом, поэтом и историком, масоном и славянофилом и, конечно, участником заговоров и различных тайных обществ. Везде и во всём дилетантом, но — блестящим. Несомненным у него был дар понимать людей, верно оценивать их возможности, используя их для дела. Выпускник Шляхетского корпуса 1743 года (тогда ему было всего лишь восемнадцать лет), он поменял много хозяев и дел, пока не прибился к канцлеру, графу А. Бестужеву-Рюмину, и был связным между канцлером, английским посольством и великой княгиней Екатериной Алексеевной. Речь шла о перевороте для передачи власти той, кому через четыре года было всё же суждено стать российской императрицей. Но тогда, в 1758 году, дело имело характер государственной измены: шла Семилетняя война, а Англия поддерживала Пруссию, к тому же заговорщики пытались определить будущую судьбу России помимо воли еще здравствующей Елизаветы Петровны. Именно Иван Перфильевич организовывал встречи великой княгини с английским дипломатом и польским князем С.А. Понятовским. Заговор был раскрыт. В самый последний момент И.П. Елагин успел уничтожить компрометирующие Екатерину Алексеевну бумаги и на допросах держался с удивительным самообладанием и стойкостью, мужественно спасая в отчаянной ситуации ее репутацию, ее будущее и, возможно, саму ее жизнь. У следствия доказательств не нашлось, но остались подозрения, за которые Иван Перфильевич и был сослан в Казанскую губернию.

Взойдя на престол, Екатерина II верности И.П. Елагина не забыла — она вообще была человеком памятливым и благодарным, и во все последующие годы ее к нему благосклонность и доверие были неизменны. И это при том, что И.П. Елагин не скрывал своей неприязни к казавшимся всесильными в 1760 — начале 1770-х годов братьям Орловым; при том, что он был масоном, основателем и главой Петербургской масонской ложи, хотя, как известно, императрица эту организацию не любила и даже запретила ее в России. Своего масонства Иван Перфильевич никогда не скрывал, однако же неизменно до самой своей кончины входил в круг самых близких Екатерине II людей, был ее литературным редактором, постоянным членом Малого Эрмитажа, т. е. избранного круга лиц, имеющих возможность неформально общаться с императрицей, быть ее доверенным собеседником и партнером в карточной игре. Всё это позволяло ему решать вопросы театрального ведомства оперативно и эффективно.

Пожалуй, И.П. Елагина можно считать одним из самых дельных и удачливых руководителей театрального дела в России. Прежде всего, он оказался чрезвычайно искусен в решении вопросов финансирования. В условиях той активной внешней политики, какую вела Россию в то время (война в Польше, затем война с Османской империей, на что накладывается внутренняя война, вызванная мятежом казаков под началом Е. Пугачева), было бы странно надеяться только на бюджетное обеспечение. Составление «Стата» (а на апробацию императрице этот документ был отдан уже в октябре 1766 года) должно было внести порядок и регламентацию в жизнь столь яркого и творчески-хаотичного организма, как театр.

Прежде всего оговаривалось, что Императорский театр, на который бюджет выделяет в год 138 410 рублей, состоит из трех трупп — музыкальной, французской и русской. Каждая из них имеет свой четко фиксированный бюджет. Музыкальная — в 46 610 рублей; причем она делится на две части — оперную и балетную («бальную»), из которых на первую выделяется 37 410 рублей, а на вторую — только 9 200 рублей. Французская труппа имеет содержание в год 24 000 рублей. Русская же труппа — в 10 500 рублей.

Причина столь разного финансирования проста. В оперном театре, учитывая хор и оркестр, задействовано гораздо больше людей. Сверх того, нельзя не учитывать, что оформление оперных спектаклей — декорации и костюмы — обходилось значительно дороже. Кроме того, конечно, оперные премьеры (прежде всего сопранисты и контральтисты) закономерно имели повышенные оклады. Приезжали, естественно, время от времени и гастролирующие «звезды», заключая контракты в несколько тысяч, но они оплачивались уже не из театрального бюджета. Балет долгое время был участником оперных спектаклей, а самостоятельно задействован был в основном в коротких дивертисментах. Французская труппа численно была больше, чем русская, хотя и оклады актеров были выше, по причине их квалификации и известности. Дело в том, что собранная в 1743 году при Елизавете Петровне французская труппа, обеспечение которой было умеренно, была в 1762 году упразднена указом Петра III. Екатерина II, повинуясь придворной моде и традициям, отправила И. Дмитревского в Париж с целью набрать новую труппу, причем оговорила — «лучшую»! Знающий дело Иван Афанасьевич труппу собрал, но требуемое качество, конечно, стоило денег. Кроме того, французам полагались «квартирные деньги», каковые рус-

ским не выплачивались — русские актеры жили на Миллионной улице в Лейб-кампанском доме в ведомственных и, надо сказать, довольно тесных квартирах.

Оперную труппу составляли исключительно итальянские музыканты. Она просуществовала до 1789 года. Впрочем, вскоре набрали новую. В балетной труппе были и французские, и итальянские, и русские танцовщики. Русских становилось всё больше, вскоре они стали доминировать. Французская труппа, видимо, включала в себя не только французов, но и итальянцев, и немцев, но поскольку спектакли давались только на французском языке, то все числились «французами». Русская труппа полностью состояла из подданных империи. Отдельно следует сказать об оркестрантах — среди них всё больше становилось русских. Что до хора и миманса, то он был полностью укомплектован коренным населением столицы. Для миманса чаще всего использовали солдат гвардии или петербургского гарнизона, а также учеников театрального училища.

Затем — «Стат» И.П. Елагина регламентировал состав труппы по амплуа и по табельной иерархии. На 1766 год в русской труппе числилось 19 актеров, из которых 12 мужчин и 7 женщин. Премьер труппы (на тот момент им заслуженно был И.А. Дмитревский) имел жалованье в 860 рублей в год. «Первый любовник» (А.Ф. Попов) — 600 рублей в год. «Первый комик» (гениальный лицедей Я.Д. Шумский) — 400 рублей в год. Прочие же, в зависимости от занятости и срока службы, — ниже, до 180 рублей в год. Аналогично выстраивалась ситуация и в женской части труппы: премьерша получала 700 рублей в год, «первая комическая актриса» — 600 рублей в год, прочие же — соответственно до 180 рублей в год.

Далее — вместо контрактов, сложных при заключении и предполагавших впоследствии неопределенность в труппе и репертуаре, вводились четко фиксированные оклады. Немедленно начались недовольства и жалобы со стороны актеров, поскольку в подавляющем своем числе оклады были ниже, нежели оплаты, предусматриваемые в контрактах.

Правда, актерам пришлось смириться: контракты, в отличие от окладов (и, соответственно, положений штатных актеров Императорского театра), не предусматривали пенсий. А в «Стате» оговаривались весьма подробно сроки выслуги лет для пенсий и соответствующие им суммы. Кстати, это касалось не только актеров, но и всех сотрудников театра.

И.П. Елагину принадлежит как идея казенных квартир для театрального ведомства, так и ее реализация. Учитывая дороговизну съемного жилья в столице, это было весьма существенным подспорьем.

Кроме этого оговаривалась стоимость производственно-монтировочных работ в театре — по каждой операции отдельно. Естественно, указывались и репрессивные меры, как то штрафы, аресты и увольнения. Вот так, шаг за шагом, И.П. Елагин выстраивал систему театрального бюджета, стараясь возможно жестче регламентировать работу театра, что призвано было повысить степень ответственности каждой из служб и позволило бы контролировать их работу.

Также в «Стате» предусматривалось и училище при театре, которое должно было готовить новые кадры: указывалось число преподавателей и перечень дисциплин, которым следовало обучать воспитанников. Определялось и число воспитанников, а равно и механизм комплектования учебных групп и сроки обучения. Естественно, всё расписывалось по графам бюджета. Воспитание новых поколений актеров Императорского театра оказывалось делом дорогим и хлопотным.

Екатерина II проект И.П. Елагина утвердила, велев ему привести составленный им «Стат» в «прямое действие». Иван Перфильевич, в свою очередь, получил у императрицы разрешение на то, чтобы со средствами, получаемыми из бюджета, а равно от спектаклей, «обращаться по… благоизобретению и, не следуя канцелярским обрядам, счеты вести купеческим порядком». Иначе говоря, И.П. Елагин, составив «Стат» как весьма жесткую систему, для себя испрашивал возможности свободного маневрирования с имеющимися средствами. Он понимал, что театр — явление живое, полное неожиданностей, требующее оперативного решения вопросов, и при всём желании всё предусмотреть невозможно.

И.П. Елагин стремился выстроить Императорский театр как систему нормированного бюджетного финансирования при четком перспективном планировании. И неизбежно эта система вошла в конфликт с идеей театра не столько как «придворного», сколько как «общедоступного» и, соответственно, в конфликт с театральным рынком. Для Екатерины II театр был менее всего забавой, а прежде всего — действенной силой воспитания подданных, т. е. «школой народной». Следовательно, Императорский театр в идеале был не столько собственно «придворным», сколько «образцово государственным». Идея была хорошая, но для того, чтобы «позиционировать идеи» и «нравоучать», нужно было, чтобы на-

род пошел в театр. Собственно, с желаниями народа проблем не было. Проблема, во-первых, была в том, куда публика могла прийти. А во-вторых, как всегда, возникала проблема репертуара.

Что касается репертуара, то именно И.П. Елагину пришлось столкнуться с результатом творческой активности Екатерины II как драматурга. Императрица была принципиальна и последовательна. Заявив о том, что «театр — школа народная», она — идеальное воплощение принципа просвещенного абсолютизма — считала, что эта школа «должна быть непременно под моим надзором», что она сама «старший учитель в этой школе» и что «за нравы народа мой первый ответ Богу!»[10] К своим обязанностям и ответственности перед Богом и историей (для нее это было, в сущности, одно и то же) она относилась в высшей степени серьезно и тут же начала свою масштабную сочинительскую деятельность, которая указала бы путь дальнейшего развития русской драматургии. В короткий срок были написаны для театра «Именины госпожи Ворчалкиной», «Госпожа Вестникова с семьею», «Передняя знатного боярина», «О, время!» и «Вопроситель». Сочиняя в жанре нравоучительной комедии (именно комедии, а не сатиры!), императрица включилась в драматургические споры. Театр не мыслил себя без высокой трагедии с пафосной декламацией, но строить репертуар, надеяться на постоянный приток публики только на риторике прямых деклараций было неразумно. На первое место выходили сочинения драматические и всё более — жанровые, на современные темы. Прежде всего «слезная драма» (например, «Так и должно» М.И. Веревкина, поставленная в театре Карла Книпера в 1780 году) и обличающая нравы «сатирическая комедия» (например, «Недоросль» Д.И. Фонвизина, поставленный в театре на Царицыном лугу в 1782 году). Екатерина II, при всей своей «просвещенности» и несомненной образованности, благосклонно относилась только к той политической сатире, что была адресована ее противникам, да и то лишь к той, что она сама сочиняла. Всякая иная сатира воспринималась ею как подрыв основ вверенного ей государства. Поэтому, скажем, сочинения того же Д.И. Фонвизина, несмотря на покровительство ему самого И.П. Елагина, на императорскую сцену допущены не были. Как бы то ни было, но репертуар обновлялся, становясь весьма разнообразным по жанрам и ориентированным на разные социальные группы. Театр стал

[10] *Всеволодский-Гернгросс В.Н.* История театрального образования в России. СПб., 1913. С. 211.

модным явлением, а сверх того — он почти не имел конкуренции в иных видах подвижных искусств. Театр с жанровым расширением репертуара становился всё более щедрым на предложения, предлагая одним духовную пищу и возвышенность идей, другим — материал для критических размышлений, третьим — чувственные переживания, четвертым же — развлечение.

Публика готова была идти в театр, но — куда ей было идти? Единственное достойное театральное помещение находилось в императорском дворце — огромный и роскошный театр, выстроенный В. Растрелли еще в третьем Зимнем дворце и встроенный в четвертый Зимний дворец, завершенный в 1762 году, т. е. как раз к воцарению Екатерины II. Понятно, что постоянное его функционирование с посещением спектаклей представителями «подлого сословия» было невозможно.

В Петербурге было одно время вполне достойное театральное здание — Оперный дом на Невском проспекте, против Казанской церкви. Был он деревянным, но выглядел весьма презентабельно, поскольку приспособленный под него манеж перестраивал и оформлял в 1742–1744 годах тот же изобретательный В. Растрелли. Покрытое изнутри и снаружи богатой барочной лепниной, с позолотой в интерьере, который также украшен был богатыми декоративными росписями и драпировками, здание театра было задумано и осуществлено с растреллиевским размахом. Презентабельное здание обманывало своим внешним видом публику, но, к сожалению, не природу. Дерево обеспечивало превосходную акустику, однако нуждалось в постоянном ремонте, на который так же постоянно недоставало средств. В театре работала первоклассная — и даже знаменитая! — французская труппа Ш. Сериньи, которая делила помещение с итальянской оперной труппой Ф. Арайи. Отличное качество спектаклей и идеальное местоположение обеспечивали стабильное посещение публикой. Аншлаги в этом театре были нормой. Спектакли часто посещали и Анна Иоанновна, и в особенности Елизавета Петровна. Но нещадно эксплуатируемое и неумолимо ветшающее здание сгорело в 1749 году.

Второе достойное театральное здание было одно время на Васильевском острове. В доме, который был выстроен еще при Петре I и в котором сначала проживали князья Долгорукие, а затем — вице-канцлер М.Г. Головкин, в 1752 году был оборудован двухъярусный театр с отличной акустикой, который был назван Российским комедиантским домом. Именно в нем работал А.П. Сумароков, здесь же начинали свои

выступления в столице актеры труппы Ф.Г. Волкова. Здание было весьма вместительным и имело даже квартиры. Но в 1764 году оно, в сильно обветшавшем состоянии, было передано Академии художеств, а со строительством монументального ее здания уничтожено.

Третье театральное здание было воздвигнуто в 1750 году у Летнего сада на Царицыном лугу, близ впадения Лебяжьей канавки в Неву. Огромная двухъярусная зала, оформленная малиновым бархатом и позолотой, расписанная А.П. Антроповым и И.Я. Вишняковым, была нарядной и вместительной. Оборудованием сцены занимались многоопытные Дж. Валериани и К. Жибелли. Но само здание было деревянным. Оно числилось по придворному ведомству. Здесь работала оперная труппа Ф. Арайи и дважды в неделю — французская труппа. Здесь в 1752 году приехавшая из Ярославля труппа Ф.Г. Волкова дебютировала «Хоревом». С 1757 года четыре сезона в театре доминировала итальянская труппа Дж. Локателли, скандально деля помещение с русской труппой А.П. Сумарокова и Ф.Г. Волкова. Здание быстро ветшало и уже в 1762 году отчаянно нуждалось в ремонте. Спустя год его закрыли «по ветхости». Простояв десять лет, оно в 1773 году — к тому времени сгнившее окончательно — было разобрано.

Стабильность и качество полноценной театральной жизни немыслимы без соответствующего всем требованиям здания. Но строительство его стоило огромных денег. И.П. Елагин мягко, но настойчиво доводил до Екатерины II мысль о необходимости финансирования большого каменного театра. Собственно, императрица всё отлично понимала, но крайне проблемно было найти свободные и немалые средства на очередное большое строительство в условиях затянувшейся войны с турками, интригами европейских держав и охватившей Урал и Поволжье внутренней войной, когда мятежники во главе с Е. Пугачевым угрожали даже Москве.

Между тем, в декабре 1770 года в столицу приехала английская труппа Фишера — и при отсутствии помещений она вынуждена была давать спектакли в доме купца Л. Вульфа на реке Мойке, против Малой Голландии. И.П. Елагин принял решение о передаче англичанам деревянного манежа на южной стороне Царицына луга (близ моста, который и поныне носит название Театрального), который наскоро приспособили под театр. Англичане работали там только один год, до 1772 года, и заметного следа в русской культуре не оставили. После их отъезда здание арендовал под маскарады и концерты итальянец Бертолотти,

а в 1774 году здесь открыл свою антрепризу купец К. Книпер, собравший отличную труппу в основном из немцев, как местных, так и специально приглашенных. Театр стал называться Немецким и был известен серьезностью организации дела и высоким качеством спектаклей. Даже в ближнем круге императрицы говорили о Немецком театре, и она, освободившись от бремени внутренней и внешней войн, соизволила посетить его. Весьма благосклонно оценив качество спектакля, Екатерина II отметила удручающее состояние самого театрального здания, и это послужило толчком для возвращения к вопросу о строительстве достойного столицы капитального общедоступного театра. В 1775 году решение было принято, деньги выделены, место под строительство отведено — И.П. Елагин своего добился.

Долгое время возведение первого каменного театра в Коломне связывалось с именами художника Л. Тишбейна и инженера Ф. Бауэра. Основывалось это мнение на статье из Русского биографического словаря, что издавался на средства Императорского Русского исторического общества в период с 1896 по 1918 год. Монументальный этот труд в 25 томах был детищем председателя общества, сенатора и дважды академика, тайного советника А.А. Половцова[11], который привлек к работе над словарем лучшие силы гуманитарных наук того времени. Автор короткой статьи ссылается на работы Мишле, П. Арапова, И. Пушкарева. Конечно, смущало, что театральному художнику, которому было всего-то тридцать лет, вдруг была доверена столь масштабная и сложная постройка. Смущало и то, что о каких-либо иных постройках Л. Тишбейна нет никакой информации. Но чего не бывает в эпоху абсолютизма, где каприз монарха решает всё! Тем более, что известна нам только легенда (она и перепечатывалась из издания в издание, пока не попала в словарь), согласно которой Л. Тишбейн был в 1779 году (когда работы по строительству театра шли уже четыре года!) приглашен в Петербург для написания декораций, которые так понравились Екатерине II, что она тут же поручила ему и строительство нового театра. Правда, в помощь был дан инженер Ф. Бауэр, что смущало ничуть не меньше. Фридрих Вильгельм, или Федор Виллимович, Бауэр, в отличие от Людвига Филиппа Тишбейна, человек известный — генерал-поручик, участник Семилетней и Первой русско-турецкой войн, сподвижник П.А. Румянцева-

[11] Александр Александрович Половцов (1832–1909) — меценат, государственный секретарь Александра II, один из основателей Императорского Русского исторического общества, второй председатель общества (1879–1909).

Задунайского, командующий русским авангардом в сражениях при Ларге и Кагуле, за отвагу в которых был награжден орденом Св. Георгия II степени. Уроженец графства Ханнау, перешедший на русскую службу в 1760 году, был щедро одарен талантами — был он не только отменным полевым командиром, но и штабистом (не случайно императрица именно ему поручила составить проект Генерального штаба всей армии и начать его формирование), инженером-гидротехником, фортификатором, картографом. Но зданий, даже самых простых, он никогда не строил. Он не только не мог оказать помощь при строительстве (разве что давать рекомендации при рытье фундамента в неблагоприятной петербургской земле), но и не мог по своему весьма высокому статусу (всё же третий чин по Табели о рангах) быть у безродного художника помощником. Тем более что работы у Федора Виллимовича было с избытком — кроме штабной работы он занимался организацией петербургских набережных, проведением Екатерининского канала и разными гидравлическими работами в царских резиденциях близ столицы. Вот надзирать за строительством театра генерал-поручик и генерал-квартирмейстер Ф.В. Бауэр мог — именно это ему и было поручено императрицей. А что же Л. Тишбейн? Очевидно, его встреча с Екатериной II, как и ее восторги от декораций, являются лишь преданием, основанным на рассказах самого художника, невольно, спустя столетие, запутавшего исследователей. Точно известно лишь то, что Л. Тишбейн расписал занавес театра, а также участвовал в живописных декоративных работах в зрительном зале и фойе.

Проект же театра был поручен неаполитанцу А. Ринальди, только что завершившему строительство павильона Катальной горки (1774) и перестройку Большого дворца (1775) в Ораниенбауме, а также возведение Князь-Владимирского собора (1772) в столице. Авторство А. Ринальди было установлено окончательно лишь к концу XX века стараниями Н.И. Никулиной, Т.И. Николаевой и В.К. Шуйского[12]. Непосредственно занимался строительством инженер-фортификатор, генерал-поручик и тайный советник М. Деденев. Сохранилось одно из его донесений, где сказано совершенно определенно: «Ваше Императорское величество всевысочайше соизволили поручить мне строение здесь публичного театра по сделанным планам и смете

[12] См.: *Шуйский В.К.* Тома де Томон, Л., 1981; *Николаева Т.И.* Театральная площадь, Л., 1984; *Кючарианц Д.А.* Антонио Ринальди, Л., 1984, Академический театр оперы и балета имени С.М. Кирова / сост. Т.С. Крунтяева. Л., 1983.

обер-архитектора Ринальдия». Архитектор, тем не менее, часто бывал на стройке, что в 1779 году едва не окончилось трагически — А. Ринальди оступился и упал с лесов, после чего тяжело болел и затем стал быстро отходить от дел. Вот тогда-то, на завершающем этапе, с 1781 года, общий надзор и был поручен генерал-поручику Ф.В. Бауэру, который довел весь комплекс работ до конца.

Театр, возводимый усилиями А. Ринальди, М. Деденева и Ф. Бауэра на Коломенской площади — месте традиционных народных гуляний, задуман был как один из самых больших в Европе. Зрительный зал рассчитывался на три тысячи зрителей. Хотя это здание обычно называют «величественным» и функционально в нем всё было хорошо продумано, шедевром архитектуры его вряд ли можно назвать[13]. Центральный ризалит с вертикалями пилястр и тяжелым антаблементом кажется искусственно приставленным к основному массивному прямоугольному объему. Боковые фасады однообразны и лишены даже малейшей выразительности. В целом же — огромное здание кажется тяжеловесным и приземистым, ничем не напоминая изысканный стиль А. Ринальди, словно бы зависший на переходе от барокко к классицизму. Но это не помешало М. Тарановской отметить, что «монументальность сооружения и главенствующее его значение в окружающей застройке выгодно отличало первый каменный театр Петербурга от современных ему театров Италии и Франции»[14]. Думается, что такой «архитектурный патриотизм» неуместен. «Современники» Каменного театра Петербурга, такие как театр Фавар (Ж.-Ф. Эртье, 1783), театр Искусств на площади Лавуа (В. Луи, 1792), театр в Безансоне (К.-Н. Леду, 1784), театр в Бордо (В. Луи, 1778), театр Одеон (Ш. де Вайи, М.-Ж. Пейр, 1782), театр Ла Скала (Д. Пьермарини, 1778) обладают более значительными художественными достоинствами. Впрочем, необходимо отметить, что возведение этого театра «явилось важным свидетельством огромных сдвигов, которыми ознаменовано развитие русской культуры в последней трети XVIII века. Создание общедоступного театра к тому времени стало насущной необходимостью… театральная жизнь России вышла за пределы придворного аристокра-

[13] Например, Д.А. Кючарианц ни в книге 1976 года, ни в книге 1984 года о работе А. Ринальди над Большим театром на Коломенской площади вообще не упоминает.

[14] *Тарановская М.З.* Архитектура театров Ленинграда. Историко-архитектурный очерк. Л., 1988. С. 70.

тического быта и приобрела широкий резонанс»[15]. В первозданном состоянии театр в Коломне простоит сравнительно недолго — менее двадцати лет: в 1802–1803 годах Ж.-Ф. Тома де Томон с помощью Д. Висконти и Д.-Б. Скотти капитально обновит здание[16].

Театр открылся 24 сентября 1783 года комической оперой Дж. Паизиелло «Мир луны», поставленной силами итальянских солистов и русского хора Придворной капеллы. Открытие театра почтила своим присутствием Екатерина II[17]. Среди окружающих ее многочисленных придворных был, конечно, и И.П. Елагин. Но уже только в качестве гофмейстера[18], сенатора, тайного советника и, конечно, главного масона в России — еще с 1772 года он стал провинциальным великим мастером Великой провинциальной ложи в Санкт-Петербурге и руководителем 14 масонских лож в империи. Он сам способствовал тому, чтобы театр не замыкался в рамках придворной забавы, а превратился в мощный институт просвещения и средство декларации государственной идеологии, что неизбежно сильно расширило и усложнило дело, от которого он сам в конечном счете утомился.

В 1779 году он подал в отставку, передав дела своему помощнику В.И. Бибикову. В известной мере толчком к этому послужили отдельные проявления театрального рынка — гастролеры и удержание в труппе актеров, которые почувствовали свою востребованность у публики и шантажировали дирекцию своей отставкой. Парадокс в том, что штатные актеры, ставшие популярными, и знаменитые гастролеры призваны были увеличить капитализацию театра, но на практике работа с ними приводила к незапланированным расходам. И.П. Елагин пытался выходить из этого временным перераспределением средств

[15] Театр оперы и балета имени С.М. Кирова. Л., 1983. С. 7.

[16] Спустя восемь лет, в новогодние праздники 1811 года, театр сгорит, после чего к 1818 году его вновь восстановят А. Модюи, И. Гольберг, Д. и А. Адамини в соответствии с проектом Ж.-Ф. Тома де Томона.

[17] Понимая нецелесообразность дальнейшего существования огромного театра В. Растрелли в Зимнем дворце в связи с появлением Большого театра в Коломне, Екатерина II указом от 23 сентября 1783 года, т. е. за день до открытия Большого театра, повелела на месте старого Зимнего дома построить новый театр. Эрмитажный театр был построен Дж. Кваренги в самый короткий срок — всего за два года, и был открыт официально 22 ноября 1785 года.

[18] Звание обер-гофмейстера И.П. Елагин получит в 1788 году; в связи с кончиной графа Н.И. Панина (в 1783 году; обер-гофмейстер с 1760 года) эта должность пять лет пустовала.

в статьях бюджета, что оборачивалось задержкой в жалованьях, умножением жалоб и скандалами. Жалобы некоторые актеры обращали своим великосветским почитателям и покровителям — многие ими старались обзавестись, видя в них свою защиту. Покровители были таковы, что игнорировать их заступничество И.П. Елагин не мог. Неразрешимые коллизии случались всё чаще. Созданная система трещала по швам. Любящий порядок, предсказуемость и комфорт И.П. Елагин не выходил из раздраженного состояния: он был вконец измотан и наконец счел, что театр — слишком беспокойное место службы, а здоровье дороже. Судьба отпустила Ивану Перфильевичу еще пятнадцать лет спокойной жизни в богатстве и сохранении авторитета. Очень умный, хотя подчас и до чрезвычайности путанный в своих идеях (надо суметь быть многолетним главой и организатором русского масонства, одновременно являясь одним из родоначальников «первобытного славянофильства»), он был наделен многими талантами. Таланты эти, впрочем, развивались так своеобразно, что не вышли из дилетантской пестроты. Использовались же они по большей части на пустяки — на скабрезные сатиры, на уснащение «словесными красотами» редактируемых им писем императрицы, на сочинение замысловатых и полных символизма обрядов тайных обществ, которые ни для кого тайнами не являлись. Между тем, его литературный слог В. Новиков считал «чистым и текучим, в изображении нежным, приятным, а где потребно — важным и сильным»[19]. Как политик и искусный мастер интриги XVIII века, он был вполне беспринципен, но при несомненной интуиции так же и верен. Не боялся окружать себя талантливыми людьми, хотя мало заботился об их судьбе. Д.И. Фонвизин так писал о И.П. Елагине: «Он меня любит, да вся любовь его состоит в том, чтобы со мной отобедать и проводить время. О счастье же моем не рачит…»[20] Внешне благожелательный, Иван Перфильевич был ко всем глубоко

---

[19] *Новиков Н.И.* Опыт исторического словаря о русских писателях из разных печатных и рукописных книг, сообщенных известий и словесных преданий. СПб., 1772. С. 78.

[20] *Фонвизин Д.И.* Чистосердечное признание в делах моих и помышлениях // Д.И. Фонвизин. Собрание сочинений. Т. 2. М. ; Л., 1959. С. 62. Впрочем, Д.И. Фонвизин был не совсем прав. Стараниями И.П. Елагина его комедии в 1780-х годах шли на сцене Эрмитажного, т. е. именно придворного театра. См.: Императрица Екатерина II на представлении «Недоросля» // Русский архив. 1901. № 4. С. 687–702.

равнодушен. Мастер коммуникативности, он, в сущности, не любил ни людей, ни общества. Проявлявший временами внешнюю активность, более всего ценил он безмятежное времяпрепровождение при максимальном, не без роскоши, комфорте. Вся жизнь его была игрой, и в контексте этого его руководство театром было более чем естественным. Его, мастера иллюзий, мир театра родственно манил иллюзорностью, искусственностью бытия. Впрочем, он и от этого устал.

Вновь возглавивший Императорский театр В.И. Бибиков был уже не самонадеянным юнцом, а камергером и сорокалетним человеком в расцвете сил. Впрочем, и в этом расцвете он оставался лишь человеком «приятным во всех отношениях» и в делах мало что понимавшим, поскольку не давал себе труда во что бы то ни было вникать. Он начал свое директорство сразу с просьбы об увеличении финансирования. И это при том, что назначая его на директорскую должность, Екатерина II в августе 1779 года приказывала немедленно погасить задолженности по оплате актерам (а задолженности эти — результат елагинских «рокировок») и упорядочить постановку спектаклей, что предполагало, во-первых, плановость (т. е. решение проблемы репертуара), во-вторых — реорганизацию постановочных служб с целью возвращения их к утраченному со времен Ф. Арайи профессионализму. Императрица недвусмысленно указала на безалаберность расходования казенных средств, что явилось следствием елагинского метода свободного перераспределения бюджетных денег внутри театрального ведомства. Метод при дефиците не только возможный, но и неизбежный, однако же предполагающий при этом введение жесткой отчетности и контроля. И.П. Елагину претило заниматься подобной рутиной, но его преемник к этому был приспособлен еще менее. В.И. Бибиков все дела предпочитал кому-либо перепоручать — и этим полагал свою миссию исчерпанной. К деньгам он вообще относился в высшей мере легкомысленно, при том что делал ставку на демонстративно роскошные представления именно при Дворе, усугублявшие и без того тяжелую финансовую ситуацию. Но для В.И. Бибикова главной заботой было «обслуживание» императрицы. И в этом он сильно перестарался. Однажды Екатерина II, потрясенная помпезностью дивертисментов, которыми ее развлекали во время одного из выездов из Санкт-Петербурга, заглянула в ведомости расходов Императорских театров и пришла в ужас от огромных трат. В ее голове возник замысел реформы. Но для начала она уволила Василия Ильича, вернув его на прежнее место заведующего только русской

труппой (держать при дворе — «по привычке» и «из благодарности» за случайное участие в событиях 1762 года — совершенно бесполезного и ни к чему не способного человека Екатерине II оставалось только пять лет: в 1788 году Василий Ильич неожиданно и как-то незаметно, в разгаре войны с Турцией, умер, и о нем все забыли). Одновременно был 12 июля 1783 года оглашен указ, значение которого для истории театра трудно переоценить.

Прежде всего, императрица, отправляя в отставку тайного советника Василия Ильича Бибикова, упразднила и Дирекцию, вместо которой формировался Комитет для управления зрелищами и музыкой. Определялся состав Комитета. В него входили лица, хорошо известные Екатерине II, деловые качества и личную преданность которых она имела возможность прежде испытать. Очевидно, не найдя в своем окружении одного человека, который бы, подобно И.П. Елагину, единолично тянул «театральное ярмо», императрица вспомнила о коллегиальном принципе Петра I.

Адам Васильевич Олсуфьев был наиболее значительной фигурой в Комитете — граф, действительный тайный советник, сенатор и статс-секретарь императрицы, гордившийся тем, что он родился в год окончания Северной войны и был крестником самого Петра Великого. Это был пятидесятилетний сангвиник-эстет, известный тем, что оставался неизменно «на плаву», при отличных со всеми враждующими партиями отношениях, при должностях и при полном доверии что Елизаветы Петровны, что Петра III, что Екатерины II. При всех троих он был кабинет-министром и управляющим Императорской канцелярией. Начинал он адъютантом фельдмаршала Х.А. Миниха, а затем чем только не занимался — и золотыми приисками, и дипломатией, и русско-британской торговлей, и рассмотрением челобитных, и солеваренными заводами, и положением уральских рабочих, и защитой дворянских интересов, и борьбой со злоупотреблениями в Сибири, что подвигло к его назначению на должность первого президента Вольного экономического общества. Одновременно он коллекционировал портреты, манускрипты, народный лубок и всякие занимательные древности, из-за чего считался ученым коллекционером и был избран почетным членом Петербургской академии наук. В созданном в 1783 году Екатериной II Комитете по зрелищам он станет фактически первоприсутствующим (в театре он понимал столько же, сколько и в экономике). Впрочем, это будет его последним назначением. Год спустя этот легко и внешне бесконфликтно

скользящий по жизни дилетант (сейчас бы сказали «эффективный менеджер») неожиданно для всех умер.

Помощником его был Адриан Иванович Дивов, на то время еще статский советник. Он был сыном сенатора и действительного тайного советника, президента Юстиц-коллегии И.И. Дивова. Никаких особых талантов за Адрианом Ивановичем не имелось — он был просто добротным и честным служакой, который ничего в театре не понимал, но хорошо знал военное дело и был отменным исполнителем. Его, ротмистра Конной гвардии, отправили в 1770 году в Средиземноморскую морскую экспедицию, что не помешало ему показать отвагу в Чесменском сражении. За время плавания он сблизился с графом А.Г. Орловым, следствием чего стало его определение ко двору камер-юнкером. В интригах Двора он ничего не понимал, но исполнительность его была вполне оценена. В Комитете он заседал уже как камергер. Инициатив от него ждать не приходилось, а исполнять (на это он был мастер) было нечего по причине отсутствия инициатив от умершего А.В. Олсуфьева. Прочие же члены Комитета — их, собственно, будет всего два — по разным причинам предпочитали никакой инициативы не проявлять.

Тридцатилетний Николай Алексеевич Голицын, князь, только что произведенный в камергеры, был в Комитете самым знатным по происхождению — и самым пустым местом. Своего мнения никогда не обнаруживал и, скорее всего, такового не имел вовсе. К театру имел отношение легкомысленное и только как зритель. Правда, князь всегда слушался опытного А.В. Олсуфьева, на дочери которого был женат с 1777 года. Николай Алексеевич долго жил за границей: два года учился в пансионе Мурье в Стокгольме, в Риме в течение года занимался живописью у Я. Гаккерта, но более всего отличился участием в версальских забавах Людовика XVI и Марии-Антуанетты. Принятый при дворе Екатерины II, он оказался очень милым собеседником, увлекательно рассказывающим о своих европейских впечатлениях. Князь много где был, многое повидал, но мало что понимал, а если и понимал, то лишь поверхностно. Его знатность, богатство и связи, прекрасные манеры и легкость в общении позволили ему закрепиться при дворе. «Князь Николай Алексеевич Голицын… новообращенный вольнодумец, воображающий себя государственным мужем»[21], — так определял эту персону граф Ф.Г. Головкин.

[21] Двор и царствование Павла I. Портреты, воспоминания и анекдоты. М., 1912. С. 164.

Назначение его в Комитет было попыткой найти место князю, являвшемуся, в сущности, сибаритом, сластолюбцем, дилетантом во всём, но никак не вольнодумцем. Впрочем, государственным мужем князь тоже не был, чем он, впрочем, никак не тяготился. Впереди его ждали место в Сенате и чин шталмейстера. В отличие от других многочисленных представителей своего аристократического клана обнаружить таланты и отличиться во славу Отечества в какой-либо сфере государственной или общественной деятельности князю Н.А. Голицыну не удалось. Впрочем, он и не усердствовал. Конец жизни он проведет вполне счастливо и роскошно в подмосковном имении Архангельское.

Петр Александрович Соймонов был включен в Комитет после получения звания бригадного генерала и избрания в Академию наук России. Это был чиновник отменной исполнительности, отлично разбиравшийся в финансовых вопросах и заводском производстве. Театрам от него, несомненно, была бы большая польза, но одновременно П.А. Соймонов возглавил Экспедицию Кабинета Е.И.В. по Колывано-Воскресенским заводам и Горному училищу и именно в этом направлении сосредоточил все свои усилия. А директором ему предстоит стать в 1789 году, когда он исправит то катастрофическое финансовое положение театров, в котором они окажутся после несогласованных действий Комитета в предыдущие шесть лет. Екатерина II весьма ценила П.А. Соймонова, который дослужится до генерал-поручика, действительного тайного советника, сенатора и статс-секретаря императрицы.

Петр Иванович Мелиссино, грек с Ионийского архипелага, имел яркую биографию. В войне с турками (1768–1774) он командовал артиллерией в армиях двух фельдмаршалов — князя А.М. Голицына и графа П.А. Румянцева-Задунайского. Его мужеством, быстротой реакции и распорядительностью в немалой степени обеспечена была грандиозная победа над турками при Кагуле. Его известность как одного из лучших артиллеристов своего времени вполне заслуженна. В 1783 году он, генерал-поручик артиллерии, получил назначение не только в Комитет, но и на должность начальника Санкт-Петербургского Инженерно-артиллерийского кадетского корпуса, которое, конечно, было для него основным. Здесь он за четырнадцать лет воспитает славную когорту героев будущих войн, в том числе Отечественной войны 1812 года. Его ученики, такие как генералы И. Дорохов, Е. Властов, С. Непейцын и иные, вспоминали Петра Ивановича только в превосходных степенях. В Комитете же он оказался по протекции И.П. Елагина — Петр Ива-

нович был одним из руководителей масонства в России (так, будучи в Яссах, создал там в 1778 году ложу «Марс» — ту самую, в которую будет впоследствии зачислен А.С. Пушкин) и создателем Филадельфийского общества. И.П. Елагин рассчитывал на деловые качества генерала, но тот в делах театров почти не будет участвовать из-за множества забот в корпусе.

Кроме собственно создания Комитета в указе 1783 года имелась и содержательная часть.

Прежде всего констатировалось, что на «содержание при Дворе нашем зрелищ и музык» отводится значительная сумма из бюджета, однако практика показывает, что она расходов не покрывает. По этой причине Кабинет Е.И.В. вынужден постоянно выделять значительные средства на покрытие задолженностей и перед актерами, и перед поставщиками. Екатерина II, понимая, что придворный театр является по определению убыточным атрибутом Двора, возможно, также понимала и то, что если перед театром ставятся художественно-просветительские задачи, то он вряд ли станет полностью окупаемым. Вместе с тем, как следствие, это предполагает возможно более частые и регулярные спектакли перед широкой публикой. Для Екатерины II это было принципиально. Но она видела в этом также и возможность решения — хотя бы частичного — финансовой проблемы. Ведь в отличие от придворных забав спектакли в пространстве города оплачиваются через организацию абонементов и продажу билетов — такова общеевропейская практика. И императрица требует регулярной и возможно более частой работы императорских трупп в городских театральных зданиях. Естественно, это содействует всё более устойчивому привыканию общества к театральному искусству, превращению привычки в укоренившуюся общественную потребность, в необходимость. И, конечно, просвещенная государыня сознает, что подобную задачу может выполнить только «качественный театральный продукт», т. е. спектакли не должны быть дешевым балаганом для народа — спектакли должны быть отлично отрепетированы, хорошо, эффектно оформлены и представлены (как тогда говорили, «разыграны») во всю силу актерских дарований. В конце концов — это не только авторитет фирмы (Императорский театр!), но это также и государственное дело. Однако возможности публики ограничены, и стоимость билетов должна сообразовываться как с этой возможностью, так и с желанием охватить как можно большее число подданных. Значит, придется давать спектакли как можно чаще, что очень быстро приведет к тому, что они станут

почти ежедневными. Такое увеличение спектаклей неизбежно выводит на два следствия. Первое — расширение репертуара и, соответственно, демократизация его хотя бы частично. Второе — как пишет Погожев, «разнообразие репертуара, в свою очередь, заставляет увеличить состав трупп, как для усиления театральных масс (в спектаклях того времени часты были массовые сцены — шествия, обряды, сражения и т. д.), так и для дифференцирования амплуа»[22]. Т. е. увеличивается не только массовка, но и штат актеров, также и из числа ведущих. Кстати, неизбежно и появление дублеров у премьеров трупп, поскольку обеспечить качество игры при выходе на сцену каждый день невозможно, тем более что актерская игра тогда была физически и эмоционально исключительно затратна[23]. Кстати, всё вышесказанное означало, что увеличивался и состав технического персонала, т. е. монтировщиков, бутафоров, костюмеров, декораторов и т. д. Итак, всякая попытка решить финансовые проблемы театра за счет самого театра при одновременном расширении его сферы деятельности оказывается фикцией. Но нельзя не видеть, как в июньском указе 1783 года меркантильные мысли императрицы подавляются политико-просветительской целесообразностью — театр, конечно, забава, но прежде всего он есть дело государственное!

Именно потому, что «государственное», в указе 1783 года подчеркивался особый статус русского актера, которого следовало «для приобретения особых успехов… на казенный кошт посылать в чужие края», и устанавливались жалованья, соотносимые с штаб-офицерскими. Отмечалось также, что «при назначении выслуженных пенсий природные

---

[22] *Погожев В.П.* Опыт краткого исторического обзора организации императорских театров с 1756 по 1881 год. С. 192. После премьеры оперы «Февей» (кстати, сочинения В.А. Пашкевича на текст Екатерины II) современник писал: «Все костюмы подготовлены с величайшей роскошью из турецких тканей… В нем представлены все различные народы, населяющие империю, каждый в своих одеяниях… На сцене было свыше пятисот человек». См.: Театр имени С.М. Кирова. Л., 1983. С. 9.

[23] Уже в августе 1783 года русская труппа Императорского театра была пополнена семью артистами из «вольной российской труппы». В 1785 году труппа вновь была пополнена шестью артистами из московских частных трупп. Среди принятых были очень быстро занявшие лидирующие позиции Я.Е. Шушерин и А.М. Крутицкий, А.Г. Крутицкая, К.И. Гамбуров, Я.А. Колмаков, Х.Ф. Рахманова, А.Е. Волков, М.Я. Волков, А.А. Милевская, С.Н. Сандунов. См.: *Петровская И., Сомина В.* Театральный Петербург начала XVIII века — октября 1917. СПб., 1994. С. 75.

российские долженствуют пользоваться в том преимуществами перед иностранцами»[24].

Казалось бы, самое время Екатерине II тем же указом избавить императорские труппы от конкуренции. Например, ввести государственную монополию на зрелищные мероприятия. Кстати, тогда всё было бы полностью под контролем государства. Но театральная монополия государства оформится только при внуках Екатерины II — при либеральном Александре I (введшем в 1803 году исключительное право Императорских театров на устройство публичных маскарадов) и консервативном Николае I (предоставившем в 1827 году администрации «казенных театров» регулировать распорядок театральной жизни в Санкт-Петербурге; в Москве монополия войдет в силу при Александре II с законами 1856 и 1862 годов). Екатерина II предпочла сохранить для императорских трупп конкурентов. Правда, лучших она вводила в систему, во главе которой и был поставлен Комитет. То, как Екатерина II решала проблему конкуренции, видно на примере театра К. Книпера и И.А. Дмитревского.

К. Книпер, державший популярный Немецкий театр на Царицыном лугу, в 1779 году при активном участии И.А. Дмитревского образовал и русскую труппу. Забавный получился театр! Немецкая труппа в основном состояла из русских и играла в большинстве своем на русском языке. Русская же труппа в своей основе состояла из актеров придворного театра и выпускников Московского Воспитательного дома. Всё вместе с 1779 года называлось Вольным Российским театром. Случилось это как раз тогда, когда И.П. Елагин подал в отставку. В декабре 1782 года в связи с отставкой К. Книпера театр возглавил И.А. Дмитревский, который неосторожно пригласил летом 1783 года на один из спектаклей Екатерину II. Оценив его весьма высоко, она приказала ввести Вольный Русский театр в юрисдикцию Императорских театров. Естественно, театр перестал быть «Вольным», а стал «Малым» — в сравнении с «Большим», который открылся тогда же на Коломенской (Театральной) площади. Оба театра были императорскими, но одновременно и «городскими». Сам деревянный театр основательно реставрировали. В русской труппе Малого театра числилось 26 актеров, число которых постепенно увеличивалось и вскоре дошло до 36. Одновременно с русской труппой на той же сцене выступали французская и немецкая, также входящие в состав

[24] *Петровская И., Сомина В.* Театральный Петербург начала XVIII века — октября 1917. С. 12.

Императорских театров, что позволяло давать спектакли ежедневно и круглогодично. Кстати, актеры русской труппы Малого театра очень часто участвовали в спектаклях театра в Коломне, как и те — в спектаклях на Царицыном лугу. Вообще, с 1783 года начинается история публичной театральной жизни Санкт-Петербурга. Петербуржцы очень быстро приучились ходить в театры и, как того и хотела Екатерина II, театр вскоре стал для них необходимостью.

А конкуренцию императрица сохраняла потому, что состязательность способствовала росту качества спектаклей. И, кстати, это как раз способствовало охвату практически всех социальных групп населения. Это видно даже на примере того же Малого театра. П.А. Плавильщиков замечал, что если на спектаклях русской труппы «одни пешеходы по большей части» спешат к театру, то на спектаклях французской труппы театр окружен многочисленными каретами, в том числе и запряженными шестерней»[25]. Ему вторит И.А. Крылов, замечавший, что среди зрителей русских спектаклей во множестве можно видеть людей самого «подлого» сословия — и сапожников, и каменщиков, и плотников, и разносчиков[26].

Конкуренции внутритеатральной Екатерина II не опасалась. Правда, была введена жесткая цензура, предусмотренная указом 1783 года. Впрочем, чему же здесь удивляться, если «театр — государственное дело». Если чего и опасалась Екатерина II, так не частных трупп вообще (уж тем более — иностранных), а театров русской аристократии и влияния на театр дворянской оппозиции.

Русская аристократия — явление пестрое, яркое и мощное. Оно внешне представляется монолитной стеной, окружающей трон, — опора и основа монархии. Однако же с аристократической оппозицией приходилось сталкиваться и Ивану III, и его внуку Ивану IV, который для сокрушения удельной знати и боярства создал опричнину, после своих санкционированных погромов оставлявшую лишь пепелище. Но оказалось, что даже такого страшного эксперимента оказалось недостаточно, чтобы искоренить угрозу, исходящую от высшего сословия. Знаменитая театральная трилогия А.К. Толстого как раз рассказывает об отчаянной борьбе самодержавия и аристократии на исходе XVI века. Аристократи-

---

[25] *Плавильщиков П.А.* Театр // П.А. Плавильщиков. Собрание сочинений. Ч. 4. СПб., 1816. С. 36.

[26] *Крылов И.А.* Похвальная речь Ермалафиду // И.А. Крылов. Полное собрание сочинений. Т. 1. М., 1945. С. 395.

ческая оппозиция способствовала исчезновению династии Рюриковичей и в желании не допустить создания новой династии нанесла удар, который мог оказаться смертельным не только для монархического типа власти, но и для России вообще — об этом трагедия «Борис Годунов» А.С. Пушкина. Из Смутного времени Россия вышла, потеряв время и темп развития, но с прежними амбициями знати. След аристократической оппозиции можно разглядеть за всеми драматическими сюжетами «Бунташного века». Только на продолжение жизни Петра I придется две попытки боярства подняться над самодержавием[27]. Кризис династии, обнаружившийся с кончиной первого императора[28], возбудит у аристократии новые надежды и умножит усилия — уже Анне Иоанновне придется столкнуться с оппозицией в сюжете так называемого «заговора верховников», и в дальнейшем весь XVIII век может с полным основанием именоваться эпохой дворцовых переворотов. Оппозиционного запала аристократии хватит и на следующий, XIX век. Екатерина II утвердилась на троне именно благодаря одному из заговоров и на себе испытала мощь энергии и хватку русской аристократии. В ее окружении — и императрица это знала — было достаточно сановников, которые мечтали об ограничении самодержавия и о «конституции». Среди русской аристократии были семьи, располагавшие личным состоянием большим, чем у многих суверенных европейских государей, — это Шереметевы, Строгановы, Голицыны, Долгоруковы, Юсуповы и иные. В их образе жизни сочетались патриархальные обычаи и европейская культура, укоренившееся за века осознание своей значительности, понимание себя как основополагающих персон страны. Они привыкли быть на первых ролях, хотели иметь влияние и располагали огромными средствами для этого. Значение театра как одного из самых действенных инструментов влияния (и следовательно — борьбы за власть!) ими

---

[27] Первый — Стрелецкий бунт 1682 года, приведший к формированию двоевластия и регентству царевны Софьи. Второй — 1689 год: падение регентства стало возможно в результате недовольства московской аристократии политикой царевны Софьи и, как следствие, предательства и коллективного перехода на сторону Петра I.

[28] Развитие династии Романовых по мужской линии окончательно пресеклось с кончиной Петра II в 1730 году. В династии — что по линии Петра I, что по линии Ивана V — оставались только женщины. Монархии мира знают разные формы передачи власти, но ситуация, сложившаяся в 1730 году, противоречила устоявшимся отечественным традициям преемства.

вполне осознавалось. Произошло это не сразу — вызрело лишь к последней трети XVIII века. А собственные (и, естественно, крепостные) театры они уже имели — обзавелись и ими, и оркестрами, и хорами как атрибутами своего богатства, знатности и европейскости. Что мешало аристократии совершить последний шаг и вывести эти театры за пределы своих усадеб, сделать эти театры не статусной забавой скучающих эстетов, а «общедоступными»? И этого шага Екатерина II закономерно опасалась — тут дело было не в художественно-эстетической конкуренции, а в конкуренции политической.

Екатерина II в 1783 году — это совсем не то же, что двумя десятилетиями ранее. Ее власть выдержала испытание временем, укрепилась победами в войнах — внешних и внутренней. Она окружена верными ей людьми, обязанными именно ей благополучием и карьерой. В то же время по-прежнему она сочетает в своих действиях демонстративную решительность и осторожность, зная по умножившемуся опыту, как незначительный пустяк может спровоцировать неостановимую череду разрушительных событий, ввергающих страну в хаос. Екатерина II в указе 1783 года ничего не запрещает. Более того, в указе говорится, что «воспрещается кому-либо присваивать себе исключительное право на зрелища и позволяется всякому заводить благопристойные для публики забавы…»[29] Императрица словно бы провоцирует своих потенциальных оппонентов. Но тут же в указе есть оговорка о том, что этот «всякий», которому «позволяется», должен «держаться только государственных узаконений и предписаний в уставе полицейском». В «узаконениях и предписаниях» содержится то, чего делать не следует. И ведает этим «институт цензуры», который по необходимости вносит изменения в «устав полицейский». Причем Екатерина II показала себя отменным, хотя и циничным психологом — «институт цензуры» находился не при службе генерал-прокурора Сената, а при Императорских театрах, подчиняясь созданному Комитету по зрелищам. Понятно, что цензоры в борьбе за зрителя и, соответственно, кассу ни в каких новых конкурентах не заинтересованы и на театральный рынок никого лишнего не допустят. Так императрица-просветительница не допустила выхода за пределы усадеб, на городские просторы аристократических театров. Но и там, в усадьбах, она их без надзора не оставила. Устав 1783 года предписы-

[29] См.: *Конаев С.* Дирекция Императорских театров: от А. Сумарокова до В. Теляковского // Театр. 2017. № 31.

вал о всяком «домашнем спектакле» сообщать в Комитет по зрелищам, «дабы цензорный пристав имел [на нем] присутствие в освидетельствование нравственности намерений». Выходило так, что аристократия вынуждена была заранее согласовывать репертуар своих театров и следить за его благонадежностью. Скрыть «диссидентство» никаких шансов не было — дворня была многочисленной, а плата за донос значительной.

Но институт цензуры не менее бдительно следил и за императорскими труппами, ревностно вымарывая всякие двусмысленности и намеки. Предметом внимания цензоров был не только текст, но и декорации, грим, костюмы, сама актерская игра. Намеки на «диссидентство» карались немедленно штрафами, арестами, увольнениями. Благонадежность же щедро вознаграждалась подарками и разного рода преференциями. Цензура не допустила в театрах влияния дворянской оппозиции, которая организовывалась в радикальных масонских кружках. В известной мере Екатерина II с масонством И.П. Елагина мирилась именно потому, что он отслеживал имевшихся в ложах сторонников радикализма, имел всю информацию об их идеях и планах, одновременно организуя их изоляцию.

Бросать в Екатерину II упреки за введение цензуры бессмысленно — введение это было закономерным и целесообразным, ибо цензура является одним из атрибутов государственности и мерой по сохранению ее суверенности. Поскольку в указе постоянно проводится мысль о театре как важнейшем элементе государственной организации, об особой роли театра в идейно-просветительской сфере, то театр становится одним из существенных институтов государства. Причем институтом, функционирующим в идеологическом направлении. Если есть государство, то у него есть (не может не быть, ибо это противоестественно природе и смыслу государства как социально-политической системы) идеология, которую государство стремится укоренить в сознании своих граждан. От успеха этих усилий зависит прочность и стабильность государства, его уязвимость или неуязвимость для внешней агрессии. Оставить театр (и, соответственно, всю сферу культуры и образования) вне цензорного надзора значит ставить благополучие страны уже в ближней перспективе под угрозу. Пока существует государство, будет существовать и цензура — с большей или меньшей мерой формализованности. Вопрос может стоять не о самом факте наличия цензуры, а об ее формах и о мере ее активности. Собственно, оформление института цензуры говорит о том, сколь серьезно и ответственно относится империя к театру.

В целом указ 1783 года свидетельствует о том, что процесс формирования театра и театрального рынка в России завершился, что профессиональный театр в России состоялся как явление национальное и общественно востребованное, как атрибут государственности, как социально-политическая и художественно-просветительская система, являющаяся и «зеркалом времени», и «рупором эпохи». Профессиональный — и именно национальный — театр вышел за дворцовые пределы, став «общедоступным».

Литература

Асеев Б. Русский драматический театр XVII–XVIII веков. М., 1958.

Берков П. Александр Петрович Сумароков. Л. ; М., 1949.

Берков П. История русской комедии XVIII века. Л., 1977.

Всеволодский-Гернгросс В. История театрального образования в России. М., 1913.

Всеволодский-Гернгросс В. Театр в России при императрице Анне Иоанновне и императоре Иоанне Антоновиче. СПб., 1914.

Всеволодский-Гернгросс В. Театральные здания в Петербурге в XVIII веке // Старые годы. 1910. № 2.

Горбунов И. Первые русские придворные комедианты // И. Горбунов. Собрание сочинений. Т. 2. СПб., 1904.

Гозенпуд А. Музыкальный театр в России до М.И. Глинки. Л., 1959.

Гордин А. Крылов в Петербурге. Л., 1969.

Гордин М., Гордин Я. Театр Ивана Крылова. Л., 1983.

Данилов С. Очерки по истории русского драматического театра. М. ; Л., 1948.

Дризен Н. Материалы к истории русского театра. М., 1913.

История русского драматического театра. В 7 т. М., 1977–1987.

Куликова К. Российского театра первые актеры. Л., 1991.

Лучанский М. Федор Волков. М., 1937.

Макогоненко Г. От Фонвизина до Пушкина. М., 1969.

Николаева Т. Театральная площадь. Л., 1984.

Рассадин С. Фонвизин. М., 1980.

Тарановская М.З. Архитектура театров Ленинграда. Л., 1988.

Тонкова Р. К истории петербургских театров // XVIII век. Сб. 4. М. ; Л., 1959.

Ф.Г. Волков и русский театр его времени. М., 1953.

ПЕТЕРБУРГСКИЕ КОМЕДИАНТЫ

«Любите ли вы театр?» — вопрошал В. Белинский в своем страстном эссе, и вопрос этот был риторическим тогда, в середине XIX века, для современников «неистового Виссариона», и остается таковым во все последующие поколения россиян, имеющих хоть какое-то отношение к культуре.

Русский театр формировался в период мощного крещендо русской государственности, в синтезе расцвета национального самосознания и активного, но творчески осмысливаемого западноевропейского опыта, в том числе и в сфере художественной культуры различных направлений и форм. Театр оказался необходим и для непосредственной декларации государственной идеологии, и для развлечения, и для просвещения, и для нравственного воспитания. Театр оказался востребован и государством, и динамично развивающимися социальными группами, не только внешне отражая, но и во всей полноте выражая само существо социальной психологии сменяющихся эпох. Таковым театр был уже в XVIII веке, не умещаясь в придворные рамки. С появлением, благодаря стараниям А. Сумарокова, Ф. Волкова, И. Дмитревского, Я. Шумского и К. Книпера, «Русского для представления трагедий и комедий театра» (1757)[1] и Вольного Российского театра (1779)[2] начался стремительный расцвет русского национального театрального искусства и, соответственно, отечественной актерской школы. Правда, русские труппы в Петербурге долгое время не имели собственного здания и до появления такового, выстроенного К. Росси, в 1832 году, пережили период

---

[1] Театр учрежден указом от 30 августа 1756 года. Открытие состоялось 27 декабря 1757 года в помещении Оперного дома при деревянном Зимнем дворце, воздвигнутом в 1755 году В. Растрелли. Собственно, изначально театр был устроен в январе 1756 года в дворцовом здании в так называемой аудиенц-камере. Но в октябре 1757 года по приказу императрицы Елизаветы Петровны был сооружен отдельно стоящий и соединенный с дворцом крытым переходом Оперный дом — деревянный, на каменном фундаменте. Находился он на месте современного Кирпичного переулка, фасадом к Мойке. После роспуска французской труппы, делившей театр с русской труппой (указ Петра III от 7 января 1762 года), Оперный дом стал именоваться Российским театром.

[2] Сформирован К. Книпером в здании Театра на Царицыном лугу в декабре 1779 года. Художественными лидерами театра были И. Дмитревский и А. Крутицкий.

многочисленных организационных эволюций и трансформации эстетических принципов. Вряд ли возможно говорить о наличии в Петербурге русского театра как единого художественного учреждения, но справедливо будет утверждать, что была преемственность театральных традиций. В актерском искусстве они были заложены еще «отцами-основателями» отечественного театра.

Федор Волков, гениальный самородок, полагался на свою исключительно богатую натуру, мощный природный темперамент и творческую интуицию. Создаваемые им сценические образы рождались стихийно, «из нутра», на предельной концентрации эмоций. В них, конечно, недоставало оттенков, они создавались обобщенными, контрастными «мазками». Игре Ф. Волкова не свойственны были внешнее изящество пластики жеста и певучие модуляции голоса французских актеров, как не свойственна была и педантичная точность затверженных раз и навсегда интонаций их немецких коллег. Ф. Волков завораживал публику открытостью чувств, эмоциональной страстностью и искренностью. Трудно сказать, в какой мере первый русский актер был лицедеем — всегда проявлялась его собственная натура, неизменной была обжигающая страсть монологов, обращенных непосредственно к зрителю, одинаковой из роли в роль была порывистая, резкая жестикуляция. Вряд ли можно говорить в данном случае о привычном в нынешнем понимании этого слова преображении. Но погружение было абсолютное. А. Лосенко на портрете Ф. Волкова изобразил актера с маской в руке, что, скорее всего, неуместно — маской актер скрывает себя настоящего за вымышленным образом, в то время как основатель русского национального театра обладал рискованной смелостью распахивать перед публикой глубины своего внутреннего мира, исповедуясь в своих страданиях через роль, в пространстве художественного образа, являя впервые пример типического русского трагика. При исповедальности, конечно, волковские Гамлет и Аскольд, Трувор и Ярополк, образы, выписанные В. Шекспиром и А. Сумароковым, выходили схожими друг с другом. Когда Н. Новиков указывает на «природность» игры Ф. Волкова, когда Я. Штелин говорит о его «бешеном темпераменте», то мы понимаем, что актер был слишком личностен и слишком открыт эмоционально для того, чтобы полностью укладываться в прокрустово ложе эстетики классицизма. (И этим закладывается традиция: русский актер крайне редко умещается в рамки какого-либо одного амплуа!) Такой принцип сценической жизни менее всего похож на игру: он исключительно эмо-

ционально и физически затратен — актер буквально сгорает на сцене. Но и воздействие на публику — огромно. Именно от Ф. Волкова идет в русском театре убежденность в том, что актер-трагик имеет высший статус в актерском амплуа. Героический стиль Ф. Волкова с характерной для него импровизационностью, пульсирующей страстью и в интонации, и в жесте, с мощным энергетическим нравственным посылом, с взрывной динамикой переходов от концентрированной самоуглубленности к декларации-манифесту будет продолжен с разной мерой одаренности в XIX веке — в творчестве А. Яковлева, П. Мочалова, Ф. Горева, в XX веке — в творчестве Л. Леонидова, П. Орленева, А. Остужева, Н. Симонова. Быть может, нет ничего более сложного в театре, чем следовать традиции Ф. Волкова, предполагающей консонанс нравственно-возвышенного героического художественного образа и личности исполнителя. Художественная правда именно здесь требует максимальной приближенности, практически тождественности личностных качеств актера и персонажа.

Сцену же, театр, актерство Ф.Волков предпочитал всем иным делам — видел в этом и свое призвание, и единственное подлинное счастье. Ведь судьба его могла сложиться иначе, поскольку он был близок к братьям Орловым и во время переворота 27 июня 1761 года принял в нем весьма деятельное участие. В указе Екатерины II от 3 августа 1761 года Ф. Волков был, наряду с братьями Орловыми и Г. Потемкиным, отмечен среди сорока наиболее отличившихся в воздвижении новой императрицы на престол. А. Тургенев рассказывал, что будто бы Екатерина II предлагала Ф. Волкову должность своего кабинет-министра, однако получила неожиданный отказ. Ф. Волков просил только о том, чтобы ему остаться актером, хотя и с тем, чтобы иметь содержание, позволяющее ему не растрачивать себя на заботу о материальной стороне жизни. Императрица, видимо, в самом деле считала, что многим обязана Федору Григорьевичу, и просьбу его в полном объеме исполнила. При том, что Екатерина II была политиком всей полнотой своей натуры, она была человеком благодарным, и если Ф. Волков в самом деле сыграл одну из ключевых ролей в перевороте, то оказавшись в театре он имел бы такую меру исключительности, такую свободу, такой статус, о каком не могли мечтать даже самые удачливые и обласканные властью актеры во всей истории русского театра. Правда, в творчестве столь чрезвычайная исключительность легко могла привести к довольно быстрой деградации.

Впрочем, пользоваться благами первому русскому актеру довелось менее года — 4 апреля 1763 года он скончался в Москве, простудив-

шись во время приготовления большого маскарада. Н. Новиков вспоминал, что «тело его с великолепною и богатою церемониею погребено в присутствии знатнейших придворных кавалеров и великого множества людей различного состояния в Андроньеве монастыре». Федор Григорьевич Волков прожил лишь тридцать четыре года, став первой легендой отечественного театра. Неожиданная его кончина в самом начале творческого расцвета для многих стала событием едва ли не катастрофическим — история русского театра только-только начиналась и, казалось, судьба его, лишившись своего зачинателя, теперь может легко оборваться. А. Сумароков, много и шумно враждовавший с Ф. Волковым при его жизни, разразился скорбными виршами: «Пролей со мной поток, о Мельпомена, слезный: восплачь, и возрыдай, и растрепли власы!..» Сравнивая театр с храмом, он опасается, что «в небытие теперь сей храм перенесется, и основание его уже трясется…» Вирши были вряд ли случайно обращены к второму «отцу-основателю» русского театра И. Дмитревскому.

Иван Афанасьевич Дмитревский был младше Ф. Волкова на пять лет, сподобился пережить пять монархов, успел насладиться триумфом своего Отечества в 1812 году и оценить гений А. Пушкина. Актерский талант органично сочетался у Ивана Афанасьевича с тонким, проницательным и практическим умом, а равно и с незаурядными организаторскими способностями. «Дмитревский претерпел значительную эволюцию, отразившую общий путь отечественного сценического искусства»[3], — писал А. Альтшуллер. И это неудивительно — слишком долгий век был ему дан, а активность его мировоззрения и высокий уровень культуры подвигали его к тому, чтобы неизменно во всякое время оставаться деятельным современником. На раннем этапе своего творчества, когда господствовал классицизм, И. Дмитревский подчинял свой темперамент нормативной эстетике, свойственной этому стилю. В отличие от своего старшего товарища, Иван Афанасьевич перенимал приемы западноевропейских коллег, овладевая искусством декламации и выразительной пластики. Творческий почерк его скоро стали отличать надежность, благородство, художественная завершенность логически выстроенного и развернутого во времени, от эпизода к эпизоду, образа. Как никто из современников, И. Дмитревский владел в совер-

[3] *Альтшуллер А.* Театр прославленных мастеров. Очерки истории Александринской сцены. Л., 1968. С. 14.

шенстве всем арсеналом технических средств актерского мастерства. Уступая Ф. Волкову в мощи темперамента и в свободе импровизации, он превосходил его в профессионализме и в общей культуре, т. е. обладал большим вкусом, ощущением меры и чувством стиля. Со временем И. Дмитревский расширил свой диапазон, охватывая едва ли не все возможные амплуа: патетики становилось всё меньше, пребывание в образе становилось всё более органичным, а интонации — естественными и сердечными. В равной мере он имел успех в пьесах Шекспира, Мольера, Сумарокова, Фонвизина. В известной мере «в сценическом искусстве он предупредил свой век». И именно он создал школу актерского искусства в России, поскольку научить может лишь тот, кто сам много и плодотворно учился. Основные принципы Ивана Афанасьевича — последовательность и умеренность. Поэтому он уступал в трагическом репертуаре Ф. Волкову, а в ролях комических, особенно требующих гротеска, — Я. Шумскому. Но он же превосходил их в стабильности и широте творческого диапазона. Быть может, он был менее ярок, но — более подробен в разработке образов, более точен в замысле и более последователен в его реализации. Никогда не теряя самообладания на сцене и контроля как над собой, так и над сценическим действием, он был для партнеров удобен своей предсказуемостью, поскольку неизменно придерживался намеченной на репетициях линии поведения. Вместе с тем он всегда был готов подхватить по какой-либо причине «зависающую» ситуацию разумным экспромтом; готов был подсказать текст, внести изменения в мизансцену. Его невозможно было застать врасплох — участвуя в спектакле, он всегда ощущал себя во всей полноте ответственным за происходящее на сцене.

Во всяком случае, Екатерина II неизменно и с особой благосклонностью отмечала именно его среди прочих актеров. И. Дмитревский участвовал во всех спектаклях, поставленных по «феатральным опытам» императрицы. С постройкой в 1785 году Эрмитажного театра Екатерина II получила новый стимул к сочинительству для театра и написала за полтора года, как раз накануне своей поездки в Новороссию и Крым, т. е. накануне Второй Русско-турецкой войны, сразу три комедии — «Обманщик», «Обольщенный» и «Шаман Сибирский», где главные роли предназначались именно И. Дмитревскому. Он их и исполнил, с блеском явив дар актерского перевоплощения в образах негодяя Калифаркжестона, недалекого простака Родотова и жуликоватого шамана, в котором высмеивался посетивший столицу империи авантюрист Калиостро.

Кстати, Иван Афанасьевич с самим Калиостро был хорошо знаком по «Ложе муз» (она же с 1783 года «Великая провинциальная ложа») — корпорации петербургских масонов, возглавляемых Елагиным. Масоном И. Дмитревский числился с конца 1770-х годов и был среди актеров в этом собрании единственным. С одной стороны, Екатерина II относилась к масонам с подозрением, а после 1789 года — с открытым презрением и ненавистью. С другой стороны, масоны представляли собою «клуб избранных», куда входило большинство сановников империи. Вхождение И. Дмитревского в такую корпорацию означало его принадлежность к петербургской элите, придавало ему особый вес в обществе и некоторую таинственность. Нет сомнения, что императрица об этом знала, но на благосклонности ее к Ивану Афанасьевичу это не отражалось. Наоборот, она одобрила решение нового директора Императорских театров князя Н. Юсупова назначить в октябре 1791 года уже числившегося на пенсии И. Дмитревского своим заместителем и «главноуправляющим над всеми российскими зрелищами». В распоряжении князем было указано, что И. Дмитревский также определяется к функции контрольной («к главному надзиранию над всеми российскими зрелищами») и функции педагогической («к обучению всех тех, кои достаточно еще искусства в представлениях не имеют»). Ему же предписано было заняться «порядочным учреждением школы» (впоследствии это станет Санкт-Петербургским Императорским театральным училищем). И в заключение добавлялось: «Ежели он станет в конторе именем моим что объявлять, то оному верить»[4]. Фактически И. Дмитревский получал огромные полномочия: поскольку князь Н. Юсупов, обремененный множеством придворных обязанностей и заботой о множестве же собственных имений, оставлял за собой лишь общее идейное руководство, то подлинным руководителем театров становился его заместитель.

Положение театра было в это время отнюдь не простое — незадолго до этого сцену покинули Я. Шушерин, С. Сандунов, Е. Сандунова-Уранова, П. Плавильщиков. Собственно, именно П. Плавильщиков и сменил Ивана Афанасьевича на посту инспектора театральной труппы, ускорив его уход на пенсию (с января 1787 года). Петру Алексеевичу, интеллектуалу, даровитому актеру и не менее даровитому драматургу, человеку сложному и властному, в утверждении творческого лидерства авторитет И. Дмитревского, единственного оставшегося в живых из

[4] *Куликова К.* Российского театра первые актеры. Л., 1991. С. 127.

«отцов-основателей» театра, мешал. За давностью лет уже невозможно точно сказать, какова роль П. Плавильщикова в уходе И. Дмитревского со сцены, но очевидно, что какая-то интрига была, и в результате этой интриги появился приказ за подписью тогдашнего директора С. Стрекалова. Приказ был подан на утверждение императрице, которая наложила резолюцию «Быть по сему».

Почему же Екатерина II утвердила отставку Ивана Афанасьевича? Возможно, сказалась дружба с постоянно фрондировавшими А. Сумароковым, Я. Княжниным и Д. Фонвизиным. Возможно, до императрицы доведены были мечты актера о «Вольном театре», где он был бы полноправным хозяином, свободным от опеки и цензуры, — в этом, конечно, проявлялось не только то, что он тяготился государственной службой, но и явное его вольнодумство. Но, думается, действеннее всего было доведение до императрицы того факта, что И. Дмитревский относился к радикальному крылу петербургских масонов, т. е. таких членов «Великой провинциальной ложи», которые были идеалистами и рассматривали ложу не как «клуб избранных», а как организацию, призванную усовершенствовать нравы и провести в стране реформы. Екатерина II к масонам относилась всегда с подозрением — она готова была их терпеть не иначе как досужее собрание скучающей аристократии. И. Дмитревский был человеком осторожным, но в среде масонов позволял себе ту откровенность, которая для иных могла бы обернуться катастрофой — опалой, следствием, ссылкой в Сибирь… Недостатка в доброхотах, способных к доносительству, в среде масонов не было. Впрочем, И. Дмитревский был ценим и даже любим за талант, за ум, за обаяние, за радость, которую он доставлял своим искусством. Так что отставка после 35 лет службы на императорской сцене, пенсия в две тысячи рублей — это было вовсе не так уж и плохо. Правда это — с формальной точки зрения, а по существу же талант был отозван от призвания. Иван Афанасьевич отнесся к этому так же, как если бы находился на сцене — сохранил полное хладнокровие, не позволил возобладать эмоциям и внешне сохранил не лишенное величественности достоинство. Однако четыре года пребывания на пенсионе вовсе не означали отставление Ивана Афанасьевича от сцены, поскольку императрица постоянно приглашала И. Дмитревского принять участие в спектаклях Эрмитажного театра, неизменно и искренне выказывая ему свое благорасположение. Она была хорошим психологом и отменно разбиралась в людях. Об И. Дмитревском она знала, что все его слова, сколь бы искренними

и страстными они ни были, никогда не обернутся реальными делами, если не имеют отношения к искусству вообще, а в частности и прежде всего — к театру, поскольку только это единственное и есть, что в самом деле его интересует.

Возглавлял Иван Афанасьевич театр восемь лет: почти шесть лет, завершавших царствование Екатерины II, и около трех первых лет царствования Павла I. Труппа была не в лучшем состоянии, и И. Дмитревскому пришлось заниматься как воспитанием нового поколения русских актеров, так и, вспомнив прошлое, самому выходить на сцену, в том числе и в ролях, которые ему уже не подходили по возрасту. Примечательно, что выступая изредка даже в ролях первых любовников, он не рисковал играть комедии, понимая, что подлинного природного дарования он в этом жанре всё же не имеет. С годами же ушли юношеский азарт, самонадеянность и живость темперамента, позволявшие имитировать дар комического. В спектаклях 1790-х годов участвовали почти всегда театральные «новобранцы», ученики Ивана Афанасьевича, так что каждый его выход на сцену становился как бы мастер-классом. Он, как и прежде, восхищал изяществом пластического рисунка роли, богатством интонационной палитры, естественной аристократичностью манер, безупречностью вкуса. Он удивительно органично ощущал себя в стихотворном ритме: вряд ли кто из современников мог сравняться с ним в мастерстве декламации. Но уже не хватало энергии. Скромность темперамента компенсировалась мастерством, которое всё же не могло скрыть некоторой архаичности стиля.

Последнее десятилетие XVIII века — время глубокого системного кризиса старой феодальной Европы, время революционных войн, время, когда рациональная упорядоченность классицизма сменялась энергией романтизма. Выведя на сцену своих учеников, среди которых были и такие замечательные мастера, как А. Перлова-Полыгалова, Е. Семенова, П. Вагнер, Е. Завадина, А. Каратыгин и А. Яковлев, обеспечив преемственность театральных поколений и будущее русского театра, Иван Афанасьевич вслед за князем Н. Юсуповым подал в отставку — ушел и с поста «главного режиссера», и с поста «главного надзирающего», а вместе с тем и вообще со сцены. И. Дмитревскому было уже 65 лет — по тем временам весьма почтенный возраст: старый артист понимал, что не за счет творческого горения, а лишь благодаря отточенной технике он выдерживает изматывающую тяжесть многочасовых спектаклей; сознавал, что силы его на исходе. Но главное — трезво оценивая си-

туацию, Иван Афанасьевич чувствовал свое несовпадение с новой эстетикой, ощущал себя всё более и более хоть и почтенным, но всё же — реликтом. Как никто иной, И. Дмитревский воплощал классицизм с его строгой стилистикой, сочетающей естественность пафоса с рациональностью художественных приемов, подчиненных мелодике декламации. Хотя дидактика и риторика благодаря энергии художественного темперамента обретали эмоциональную насыщенность и полноту образного звучания, но сохранялась дистанция между исполнением и личностью актера. И. Дмитревский в отличие от Ф. Волкова не допускал полного растворения в образе, не утрачивал контроля над системой приемов, над тщательно выстроенной «партитурой» роли. На сцене всегда совокупно с образом как бы присутствовал и сам И. Дмитревский, этот образ, представляющий публике функции оценивающего резонера и непременно их сохраняющий. Это принципиально важно: наделенный несомненным талантом и работоспособностью, отлично овладевший актерской техникой, имеющий в своем арсенале художника огромное количество приемов и приспособлений, И. Дмитревский не был ни «адвокатом», ни «прокурором» своих созданий, — он всегда был именно резонером. Он как бы выводил на суд публики своих персонажей и чуть отступал в сторону, ассоциируя себя отнюдь не с театральными образами, а со зрителями. Иначе говоря, И. Дмитревский был всегда прежде всего в роли самого себя — умудренного, благородного «арбитра прекрасного» и «арбитра правды». Благодаря свойственной актеру ироничности ему удавалось так же «представлять» и комических персонажей, хотя стихийного, природного дара к комедии и азарта к перевоплощению он не имел. Правда, знавшие его в последнее десятилетие XVIII века считали, что как раз слабее всего у И. Дмитревского выходили трагико-героические роли — в них ему недоставало живости и темперамента. И вообще «это был актер скорее умный, но игравший без увлечения, и владевший собой даже в наиболее патетических местах… он всё время имел в виду эффект»[5]. Наступающий романтизм, ускорившийся с событиями 1789 года во Франции, требовал всё настойчивее непосредственного чувства — не декламации, а эмоций, жаждал не представления, а переживания.

И. Дмитревский решил не переступать как художник порога XIX века. Ему еще суждено было прожить 22 года из отпущенных ему 87 лет долгой, плодотворной и завидно красивой жизни, увенчанной

[5] *Жихарев С.* Записки современника. Т. 2. Л. ; М., 1934. С. 307.

званием академика Российской академии. С. Жихарев, знавший его в те годы, вспоминал так: «Старец замечательной наружности, с правильными чертами лица и с умною, выразительною физиономиею. Голова его, несмотря на то, что беспрерывно тряслась, имела в себе много живописного… Все его движения были изучены и рассчитаны, а речь была тихая, плавная и выражения… употреблялись большей частью изысканные»[6]. Правда, не только внешней благообразностью поражал он современников: «Не говорю о его глубоких сведениях в классико-драматической литературе — это было необходимой принадлежностью его знания — но какими обширными познаниями в области других наук обладал этот человек, право, непостижимо!»[7] На склоне лет он был окружен почитанием и любовью. Ему еще довелось вывести на сцену новых учеников. Но среди них так и не найдется того, кто смог бы хоть отчасти заменить третьего из «отцов-основателей» русского театра — блистательного комика Я. Шумского.

О сподвижнике Ф. Волкова и И. Дмитревского — Якове Шумском С. Аксаков написал, что «его талант был чистый инстинкт или, пожалуй, вдохновение»[8]. Творческий путь этого самородка начался еще в 1740-х годах в Ярославле, где он был деятельным соратником Ф. Волкова в создании театра. Нужно полагать великой удачей то, что судьба совершенно случайно привела начинающего украинского цирюльника в Ярославль, где он, опять же случайно, зашел на спектакль самодеятельной труппы Ф. Волкова. Чудо театра поразило его мгновенно и сокрушительно, пленив на всю последующую жизнь. Правда, он не мог рассчитывать на ведущие роли, тем более — в классическом театре. Слишком уж невыразительны, даже заурядны для героических ролей были его внешние данные — небольшой рост, щуплая, чуть угловатая фигура с узкими плечами, над которыми возвышалась большая голова с неправильными чертами лица[9]. Правда, Я. Шумский имел отличный

---

[6] *Жихарев С.* Записки современника. Т. 2. С. 320.

[7] Там же.

[8] *Аксаков С.* Я.Е. Шушерин и современные ему театральные знаменитости // С.Т. Аксаков. Собрание сочинений. Т. 2. М., 1955. С. 388.

[9] Сохранилось несколько графических портретов Я. Шумского, в частности — гравюра И. Лапина, который по окончании Санкт-Петербургской Академии художеств в 1768 году решил посвятить себя сцене и был принят в труппу Ф. Волкова на амплуа героя-любовника, а вскоре выдвинулся в ведущие актеры и играл до 1783 года.

баритон, что позволило ему впоследствии участвовать также и в некоторых оперных спектаклях. Но главное качество голоса Якова Даниловича было в богатстве тембров и интонаций, в его звуковой пластичности, позволяющей создавать голоса как «мужские», так и «женские», как «старческие», так и «детские»; имитировать различные диалекты и акценты. Я. Шумский стал первым комиком в истории отечественного театра. Как комик он дебютировал в ярославской труппе Ф. Волкова. Как комик был в 1751 году переведен вместе с ярославской труппой в Петербург. Как комик он неизменно оставался любимцем петербургской публики до своего ухода со сцены в 1785 году. В столице империи комедии переводились и сочинялись в расчете на участие в них Якова Даниловича, человека без какого-либо образования и не слишком начитанного, равнодушного, в отличие от И. Дмитревского, к наукам, совершенно не способного к теоретизированию, совершенно равнодушного к стилистическому различию драматургий Шекспира и Мольера. Собственно, и к текстам Я. Шумский относился без особого почтения — особенно к переводным, переиначивая их, снабжая собственными мгновенными импровизациями, порой весьма острыми и на злобу дня. В его игре поражала азартность и удивительная органика нахождения в образе. Об эстетических принципах Яков Данилович, конечно, какие-то — пусть и смутные — представления всё же имел, поскольку о них часто говорили Ф. Волков и И. Дмитревский. Но вряд ли им следовал: в отличие от старших коллег, для которых выход на сцену был высокой просветительской миссией, Я. Шумский выходил на сцену потому, что это доставляло ему невыразимую радость и ощущение полноты бытия, которых он не имел в обычной, не слишком обустроенной жизни. Эта радость умножалась, если ему удавалось заразить своим состоянием публику. Публика же чувствовала искренность и открытость артиста и отвечала ему взаимностью.

Конечно, Яков Данилович был не слишком удобным партнером. Репетиции для него были, в отличие от спектаклей, процессом сугубо техническим — из какой кулисы выходить и как «прокладывать маршрут» по сцене, чтобы встретиться с партнерами. Что до спектакля, то он был почти всегда чередой искрометных экспромтов, когда порой и сам-то актер, увлекаемый вдохновением и интуицией, не в состоянии был предугадать своих действий, жестов, интонаций, чем ставил своих партнеров, более склонных к педантизму, в сложные положения, вынуждая и их к импровизации. При том, что Я. Шумский имел склонность к гротеску, его образы обладали убедительной жизненностью,

узнаваемостью и при этом праздничной театральной яркостью, безжалостно обнаруживая соседствующее с ними ремесленничество. Конечно, в силу своего таланта и азарта Я. Шумский выбивался из общего строя спектакля, «тянул одеяло на себя», но… Но победителей трудно судить! Часто благодаря именно игре Якова Даниловича спектакль имел успех. Да, даже для своих знаменитых и обласканных властью коллег он был нередко «головной болью». Они, сами истинные художники сцены, мирились с чинимыми им сложностями, понимая значение его таланта, замены которому не предвиделось. Как-то вознамерились перевести из Москвы в расширяющийся Русский театр местного комедианта. «Нет нужды, — категорически заявил управляющий театром драматург А. Сумароков. — В Петербурге довольно и Шумского»[10]. Актер работал на износ, выходя на сцену в течение четверти века почти каждый день — в высоких комедиях В. Шекспира, в комедиях Д. Фонвизина и А. Сумарокова, Ж.-Б. Мольера и Ж. Кампистрона, Х. Геллерта и М. Веревкина, в дивертисментах, даваемых перед трагедиями и после них, в водевилях, большинство которых было написано в расчете на участие в них Якова Даниловича.

Время шло, и пока комик так и оставался комиком, лидеры серьезных амплуа становились личностями значительными. Скажем, И. Дмитревский, ставший одним из образованнейших людей своего времени, не только игравший в театре, но и руководивший им, не только знавший иностранные языки, но и сам переводивший пьесы, был вхож в аристократические салоны и даже бывал принимаем князем Г. Потемкиным, а также самой Екатериной II. «Знатные и богатые, — писал П. Сумароков, — искали его знакомства, ученые общества почитали его украшением своих бесед, и в присутствии его забывались чины и классы»[11]. В известной мере здесь проявилось свойственное всем временам совмещение личности актера с исполняемыми им ролями. И. Дмитревский играл роли и трагические, и комические, но более всего стяжал успех в ролях «резонеров» и «благородных отцов», к которым он — высокий, благообразный, величественный, — имел все данные. Его Стародум («Недоросль»), воплощавший мудрость и просвещение, словно бы переступал рампу и в лице своего исполнителя входил в дворцы знати. А с кем мог ассоциироваться Я. Шумский, если в том же «Недоросле» он играл ста-

[10] Письма русских писателей XVIII века. Л., 1980. С. 125.

[11] *Сумароков П.* О российском театре, от начала онаго до конца царствования Екатерины II // Отечественные записки. 1823. Ч. 12. № 32. С. 295.

руху Еремеевну? Да, он играл — и с неподражаемым блеском! — также и женские роли. Комические, конечно, как комическими были и его многочисленные шуты, простаки, веселые повесы, слуги — всегда забавные, неунывающие, изворотливые, готовые к переодеваниям, куплетам и танцам. Если Ф. Волков с И. Дмитревским и следовавшие за ними А. Красовский, П. Плавильщиков, К. Гамбуров и иные соответственно своим дарованиям выражали свое героическое время, эпоху славных нескончаемых побед «екатерининских орлов», слиянностью с которым и объясняется их известность или даже популярность, то в чем же причина неизменной любви к автору простонародных и отнюдь не героических, а как раз откровенно комических образов Якову Шумскому?

Стиль есть множественность художественных приемов, призванных воплотить основополагающую идею, выражающую мировоззрение. Таковым на вторую половину XVIII века был классицизм, суть которого — польза и упорядоченность. В философии классицизма жизнь понимается как служение — искреннее, возвышенное и жертвенное. Героическое есть высшее проявление философии классицизма, когда осуществляется самоотречение во имя общего — торжество идеи через экстремальное поведение субъекта в экстремальной ситуации. Ф. Блондель, один из основоположников классицизма, в качестве идеального образа этой мировоззренческой системы приводил в пример войска, выстроенные перед боем: «Нет более неприятного зрелища, чем беспорядочная толпа людей, в которой каждый занят своим делом и все вместе создают невыносимый хаос, и нет ничего более красивого, чем армия, выстроенная к сражению». И отсюда: «Красота порождается пропорциями, в основе которых — гармония единого ритма, подчинения частного общему вне допущения каких-либо случайностей. Упорядоченность частностей в систему не менее натуральна, чем порядок и аранжировка, проведенные в армии перед боем»[12]. Идеальное сражение в мировоззрении классицизма такое, когда в продолжение его не нарушается система (т. е. строй), а личный подвиг имеет смысл только в соответствии с общим замыслом. Переведя это на спектакль, нельзя не увидеть, что он в идеале мыслится как заранее и последовательно выстроенное действие, в котором важнее соблюдение целостности замысла, где вдохновение опасно своей непредсказуемостью, а импровизация совершенно

[12] *Blondel F.* Cours d`Architecture enseigné dans l`Academie royale d`Architecture. Paris, 1698. P. 183.

недопустима. С позиции классицизма тот яростный темперамент, который демонстрировал на сцене Ф. Волков, был проявлением дилетантизма и дурного вкуса, поскольку он нарушал пропорции. В отличие от него, И. Дмитревскому, хоть и не без труда, удавалось вместить свой талант в прокрустово ложе классицизма, согласовывая свой темперамент с партитурой спектакля. То же, что делал на сцене Я. Шумский, вовсе не вмещалось в систему классицистического спектакля, поскольку игра его была непредсказуема и разрушала как систему мизансцен, так и темпоритмическую систему. Импровизация, экспромт, азартная шутка, гротеск — это из эпохи барокко. Формально первое десятилетие творчества Я. Шумского приходилось на завершение в России барокко — это было царствование Елизаветы Петровны. Усложненно-декоративная театрализация жизни, карнавалы, переодевания — вот что характерно для времени дочери Петра Великого. Барокко — это философия жизни как праздника, где важно не столько самореализоваться, сколько самовыразиться. Чрезмерность чувств, открытый темперамент, экспрессия патетических модуляций, демонстрируемые Ф. Волковым, равно как и импровизации Я. Шумского, были вполне «ко двору» при Елизавете Петровне, атрибутом времени которой была праздничная архитектура Ф.-Б. Растрелли.

Но барокко и классицизм — две стороны одной медали. Оба этих стиля имеют один источник. Оба стиля, отражающих две ипостаси бытия, — имперские. На протяжении двух веков они существовали одновременно, периодически меняясь местами. Их смена мгновенна, поскольку подчинена целесообразностям времени. Семилетняя война, активизация внешней политики и внутренних реформ предопределили переход от барокко к классицизму — он осуществился с воцарением «просвещенного абсолютизма» в лице Екатерины II. В то время, когда Растрелли подал в отставку, а внучатый племянник Ф. Блонделя — Ж.Б.М. Валлен-Деламот — выбрасывал на набережную Невы из окон Зимнего дворца архитектурные декорации интерьеров лейб-архитектора ушедшего царствования, умер Ф. Волков — умер в зените славы, не оскорбленный упреками и придирками. Вряд ли ему удалось бы сковать классическими нормативами свой стихийный дар, накинуть узду системы на свой «темперамент льва». Но Я. Шумский был жив, полон творческих сил и вовсе не был готов — да и вряд ли был способен — «прогнуться» под новые правила. Мы уже никогда не узнаем, понимал ли он драматизм ситуации, в которой оказался. Во всяком случае, на характер

его игры, на интенсивность творчества классицизм не оказал заметного воздействия. Быть может, потому, что в силу амплуа он был отодвинут на периферию театральной иерархии — он не обязан был декларировать «идеи» и свидетельствовать в творчестве о «новых триумфах империи». Он, как шут, должен был развлекать общество: отдохнуть от дел, позабавиться водевилем, посмеяться над попадающими в нелепые ситуации чудаками любили все — и аристократия, и плебс. Классицизм с его героическим пафосом — эпоха затратная, держащая в напряжении. Тем дороже были те мгновения, когда удавалось выйти из-под пресса времени и налагаемой временем ответственности, ощутить беззаботность и легкость бытия вне привычного образа. Театр в меру своих сил усиливал ощущение свободы и радости. Пафос классицизма неизбежно от перенапряжения взорвется изнутри, оборачиваясь чудовищным хаосом саморазрушения, если его горделивая личина не будет прорываться время от времен карнавальными фейерверками погребенного под броней, но живого как сама жизнь барокко. Эту миссию радости и выполнял светлый и искрометный талант Я. Шумского.

Правда, принято говорить о том, что в творчестве Якова Даниловича находили выражение «демократические тенденции» в театре, предполагая под этим некое социальное обличение, некую скрытую фронду монархической эпохе. (В случае с Я. Шумским принято цитировать Н. Новикова, указывая, что прогрессисты-просветители весьма ценили его актерство, хотя ничуть не меньше ценили его и две императрицы, и вся русская аристократия, как, впрочем, и «подлые сословия», причем независимо от меры своей «просвещенности».) В этом «демократизме» содержалось как бы прогрессивное новаторство, которое впоследствии расцветет торжеством реализма. Думается, в этих рассуждениях есть лукавство. Театр, отражая полифонию человеческой природы, социума и культуры, всегда существовал в нескольких ипостасях, одна из которых была «официозной», а другая — «народной», площадной. И каждая имела функции как воспитательную, так и гедонистическую. Менялись времена и стили, но это двуединство ипостасей и функций оставалось неизменным. Переживал ли Яков Данилович то, что его амплуа всегда шло вслед «героям», «любовникам» и «благородным отцам» — кто знает? Но публика с нетерпением ждала его появления на сцене — и провожала овациями. Его ждали как глоток свежего воздуха, как лекарство, возвращающее к жизни. Его появление гарантировало удовольствие и радость. А может ли быть большая награда для актера? Может — стать

прекрасной легендой после своего ухода. Так Яков Данилович получил и ее! Правда, он не играл на сцене до последнего дня своей жизни — подвело здоровье, и в 1785 году он понял, что более не в состоянии соответствовать тому уровню, который сам же и определил. Без малого два десятка лет он жил как бы возле театра — обучал новых актеров, давал советы, ассистировал. Пришли новые комики — В. Рыкалов, Я. Воробьев[13], но ни один не смог затмить Я. Шумского.

* * *

Так продолжалось до тех пор, пока на сцене не появился Николай Дюр. В отличие от Якова Даниловича, появившегося откуда-то из недр Малороссии и обладавшего каким-то неопределенным происхождением, словно бы не имевшего до появления в ярославском театре биографии, прожившего всю свою жизнь самородком и хоть на виду у всех, но как-то отдельно и закрыто, Николай Осипович Дюр и своим происхождением, и всей своей родословной имел к искусству самое непосредственное отношение. И жизнь он прожил открыто, даже в известной степени демонстративно открыто. Я. Шумский был женат и, кажется, счастливо, уйдя из жизни стариком[14]. Н. Дюр же прожил жизнь короткую; даже не прожил, а словно бы промчался пританцовывая вдоль рампы от одной кулисы к другой. Что роднило этих столь непохожих людей, так это огромная и на протяжении всей их творческой жизни неослабевающая любовь к ним публики, которая не скупилась на оглушительные овации в их адрес.

По отцовской линии Н. Дюр — француз. Изящество, внешний блеск и изысканность пластики, свойственные французской культуре, были неотъемлемой частью творческой натуры Н. Дюра. Его дед, Жан-Батист Дюр, относился к поколению тех художников, которые, искусно льстя

---

[13] Василий Федотович Рыкалов (1773–1813) на императорской сцене с 1793 года, начинал как трагик, но успех имел в ролях комических. Яков Степанович Воробьев (1766–1809) — выдающийся бас-буффо и комик, на императорской сцене с 1787 года, инспектор оперы с 1803 года.

[14] Я. Шумский был женат на актрисе (с 1757) русской труппы Ольге Ананьиной, сестра которой, Мария, была женой актера Григория Волкова, родного брата Ф.Г. Волкова. Точный год кончины Я. Шумского не известен; еще в 1811 году его встречал К. Аксаков у актера театров Петербурга и Москвы, выдающегося трагика Я. Шушерина (1753–1813).

своим искусством, запечатлевали лики последних монархов Европы эпохи абсолютизма в окружении богатых аксессуаров и аллегорий. Так случилось, что он оказался придворным живописцем последнего короля Речи Посполитой, стареющего красавца Станислава Понятовского. При погроме королевского дворца во время восстания 1794 года, возглавленного Т. Костюшко, разгромлена была и мастерская придворного художника — погибло множество картин и пытавшийся спасти их автор, оказавшийся одной из многочисленных и бессмысленных жертв жестокой политической провокации правительств Англии, Австрии и Пруссии. Жозеф, сын Жана-Батиста, бежал в Россию и в царствование Павла I открыл в Санкт-Петербурге парикмахерскую. Был близок к императорскому театру — возможно, обслуживал актеров. Впрочем, отношения с театром были больше, чем служебные, — Жозеф (т. е. Осип) Дюр был театралом и из актерской среды выбрал себе жену. Она была ученицей в Театральном училище — могла бы стать танцовщицей, как ее родная сестра, но посвятила свою жизнь семье, а еще подвизалась костюмером в театре. Поразительно, что имя ее по сию пору остается неизвестным. Родила в 1802 году дочку Любовь, а спустя пять лет сына Николая. Оба посвятили жизнь русскому театру и стали актерами.

В этом сказалась роль их родной тетки — Евгении Ивановны Колосовой. А это была фигура в истории русского театра — прежде всего, конечно, балета — выдающаяся. В четырнадцать лет она дебютировала в балете Ж.-Ф. Рамо «Пигмалион» и далее на протяжении трех десятков лет была ведущей трагической пантомимной балериной. Возможно, карьере ее способствовала пусть короткая, но яркая любовь с князем и действительным тайным советником Николаем Борисовичем Юсуповым[15]. Этот почти пятидесятилетний вельможа был, кстати, директором Императорских театров. В самом ли деле была любовь? Отчего бы и нет — князь был моложав, красив и опытен, а близость к сильным мира сего кружит головы неопытным девицам. Но о браке, конечно, не могло быть и речи. Впрочем, судя по всему, уйдя из Дирекции и став членом Государственного совета, князь не оставлял Е.И. Колосову своим покровительством. В то же время ее характер и талант были таковы, что карьеру она сделала бы и самостоятельно. «Ни в ком не видел

[15] Николай Борисович Юсупов (1750–1833) — князь, меценат, коллекционер, сенатор (1788), член Государственного Совета (1823), действительный тайный советник (1796), директор Императорских театров (1791–1796) и Эрмитажа (1797), министр уделов (1800–1816).

подобного таланта, каким обладала Евгения Ивановна Колосова, — писал, вспоминая ее, балетмейстер А. Глушковский. — Каждое движение, каждый жест так были натуральны и понятны, что решительно заменяли для зрителя речи»[16]. Она была первой, заменившей условный весьма громоздкий и сковывающий пластику театральный костюм на античный хитон, совершив тем самым подлинную революцию в развитии танца. Она же была первой, кто на балетной сцене создала образ современницы («Новый Вертер», роль Девушки). С ней любили работать лучшие балетмейстеры того времени, в частности, Ш. Дидло, П. Шевалье и Ш. Ле Пик[17] (кстати, отчим архитектора К. Росси). Натура деятельная и энергичная, после ухода со сцены она была одной из ведущих педагогов Театрального училища — среди ее многочисленных учениц, составивших славу русского балета XIX века, нельзя не выделить воспетую А.С. Пушкиным великую А. Истомину. Кстати, с самим Пушкиным Евгения Ивановна была очень хорошо знакома. Поэт часто посещал ее дом в петербургской Коломне, особенно в послелицейский период. Е.И. Колосова была из тех, кто в меру своих сил опекали в это время поэта, старались минимизировать в обществе «след» его экстравагантных поступков и в особенности — речей и острых эпиграмм. Образ А. Пушкина Евгения Ивановна пронесет через всю свою очень долгую, счастливую творческую жизнь. Вот она-то, женщина решительная и деятельная, по существу и определила судьбу детей Жозефа-Осипа Дюра, устроив их воспитание в Петербургском Театральном училище в 1816 году. И не ошиблась. Кстати, ее решительность проявилась очень своевременно. Дети Ж. Дюра какое-то — очень короткое — время воспитывались в пансионе. К сожалению, длительное ухудшение отношений с Францией плохо сказывалось на бизнесе французского парикмахера — он почти полностью разорился, и детей пришлось забрать из ставшего слишком дорогим для них пансиона. Вот тут, в момент отчаянный и будто бы безвыходный, и вмешалась в судьбу Любови и Николая их тетка, пробившая со свойственной ей энергией места в Театральном училище.

---

[16] *Глушковский А.* Воспоминания балетмейстера. Л. ; М., 1940. С. 248.

[17] Пьер Пекен де Бриссоль Шевалье (?) работал в России в 1797–1801 годах. Шарль Луи Дидло (1767–1837) пришел ему на смену: в России в 1801–1811, 1816–1837 годах, возглавлял балет Санкт-Петербурга (1801–1811) и Санкт-Петербургскую театральную школу (1804–1811), с ним связано торжество классицизма в балете. Шарль Ле Пик (1744–1806) — танцовщик и балетмейстер, в России с 1787 года.

Любовь Осиповна недолго занималась танцами, очень быстро перейдя в драматический класс князя А. Шаховского[18] и П. Катенина[19]. В 1821 году она с блеском дебютировала в здании Малого театра[20] в комедии Ж.-Б. Мольера «Школа женщин», после чего заняла первое положение в труппе. Талант ее для всех был очевиден и абсолютно всеми принимаем с восторгом: «Она сразу стала любимицей публики». Равно хороша она была и в комедиях (Розина в «Севильском цирюльнике» П. Бомарше), и в трагедиях (Антигона в «Эдипе в Афинах» В. Озерова). В комедиях она восхищала грациозностью, способностью к стремительному диалогу, естественностью интонаций, точностью психологических характеристик и, конечно, великолепным чувством юмора. В трагедиях же глубина чувств органично сочеталась с пластической завершенностью внешнего рисунка. Л. Дюр (по сцене Дюрова) безупречно ощущала стилистику произведения. Она очень быстро и прочно заняла ведущее место в русской труппе, а это было совсем непросто; директор Императорских театров князь А. Гедеонов писал в одном из своих отчетов того времени, что «главные драматические сюжеты русской труппы принадлежат к разряду редких истинных талантов… от которых казалось невозможным ожидать еще большего совершенства»[21]. К сожалению, век Людмилы Осиповны оказался короток — вспыхнув мгновенно и ярко, она спустя семь лет умерла от быстротечной чахотки. Менее чем за год до этого (1828) она вступила в брак с Петром Каратыгиным, остроумцем, человеком тонкого вкуса, очень хорошим актером широкого диапазона и весьма, как окажется впоследствии, плодовитым автором, сочинившим полсотни водевилей и два десятка пьес. Кстати, он был младшим братом знаменитого и обласканного высшей властью первого трагика

[18] Александр Александрович Шаховской (1777–1846) — князь, писатель, драматург, режиссер, театральный педагог, автор более 100 драматических сочинений. До 1826 года руководил русской драматической труппой Санкт-Петербурга и Театральным училищем. Член Российской академии наук (1810) и литературного общества «Беседы любителей русского слова».

[19] Павел Александрович Катенин (1792–1853) — полковник, участник Отечественной войны 1812 года, поэт, писатель, драматург, театральный деятель.

[20] Малый театр — здание, выстроенное В. Бренной в Аничковом саду, в котором с 1802 года играла русская драматическая труппа. Вмещал 1 200 зрителей и отличался хорошей акустикой. Снесен в 1832 году в связи с постройкой Александринского театра.

[21] *Петровская И., Сомина В.* Театральный Петербург XVIII века — октября 1917 года. СПб., 1994. С. 191.

императорских театров Василия Каратыгина, «артиста с громадным талантом, которым гордилась бы всякая европейская сцена… истинным трагиком, которым восхищались с первого слова до последнего, ибо… всегда он был прекрасен, страстен и велик»[22]. Любимец Николая I и кумир петербургской публики был женат на двоюродной сестре Л. Дюр, т. е. на дочери Е.И. Колосовой — Александре Колосовой-Каратыгиной, выдающейся драматической актрисе, чей талант высоко ценил А. Пушкин. Она оказалась последней из простившихся с поэтом после панихиды в Конюшенной церкви, где «оплакивала его, как родного»[23]. П. Каратыгин был очарован Людмилой Осиповной как женщиной, но и, конечно, как актрисой. И он, и В. Каратыгин строили планы, которым не суждено было осуществиться. Смерть Л. Дюр разрушила планы очень многих людей и уничтожила возможность невероятно красивых сюжетов, которыми могла обогатиться история русского театра. Лишь спустя семь лет театр получит замену Любови Осиповне — Варвара Асенкова[24], так же, как и ее предшественница, завоюет сцену (уже Александринского театра) мгновенно и абсолютно и станет лучшей партнершей Николая Дюра. А спустя семь лет так же, как и Л. Дюр, сгорит от чахотки. Спустя еще семь лет (роковое число!) уйдет со сцены и Н. Дюр — тоже из-за чахотки и тоже в зените своей славы и таланта, и спустя всего три месяца, до последнего не веря в неизбежность катастрофы, умрет.

Глядя на этого идеально сложенного, высокого, невероятно пластичного и выносливого, отмеченного победительным обаянием и позитивным мировоззрением юношу, невозможно представить, что творческой жизни ему будет отпущено всего только десять лет. Вообще-то он довольно долго оставался в танцевальном классе Ш. Дидло — и лишь первые успехи сестры сподвигли его к тому, чтобы начать занятия у князя А. Шаховского. Возможно, он учитывал и открывающиеся в связи с намечающимся родством хорошие перспективы в драматической труппе. Впрочем, хотя Н. Дюр был честолюбив и тщеславен, расчетливость в его биографии не просматривается. Да в ней и не было нужды при том азарте и избытке сил, профессиональной выучке и огромной популярности, со-

---

[22] *Григорьев А.* Театральная критика (1846, 1851, 1862–1864). Л., 1985. С. 290.

[23] *Каратыгин П.* Записки. Т. 2. Л., 1939. С. 285.

[24] Варвара Николаевна Асенкова (1817–1841) по протекции И. Сосницкого в 1835 году дебютировала в Александринском театре; с успехом играла как трагические, так и комические роли.

путствовавших артисту все годы его творчества, — карьера сама собой развивалась, и в непременно стремительном темпе! А класс Ш. Дидло будущий театральный премьер оставил, скорее всего, потому что ему, имевшему талант живой и радостный, стало скучно заниматься бесконечными балетными экзерсисами с дальнейшей перспективой изображать однообразных условных и безгласных персонажей. Кстати, еще занимаясь в танцевальном классе, Н. Дюр вместе с несколькими товарищами в одном из дортуаров училища создал театр, в котором с увлечением ставил в основном французские комедии. Надо сказать, руководство училища, известное своей строгостью, в этом случае проявило понимание и благосклонность к самодеятельности, даже назначив актера А. Мезьера наблюдать за учениками (мало ли что!) и, при необходимости, помогать. Мезьер отметил азартность и даровитость Н. Дюра, который с готовностью брался за любые роли, в том числе и женские, причем исполнял их с большим искусством. Руководству училища показывали готовые работы, и по результатам этих просмотров Н. Дюр и был переведен в драматический класс. Еще учеником он дебютировал на сцене Малого театра в «Фениксе» князя А. Шаховского. Дебютанта приняли хорошо и в следующем году уже зачислили в труппу. Года два он промаялся на вторых ролях, без особого удовольствия и успеха играя в драмах и трагедиях текущего репертуара. Роли в комедиях — тем более, первые роли — были для него закрыты популярным тогда В. Рязанцевым. Впрочем, Н. Дюр это время употребил на занятие музыкой с Антонио Сапиенцей — имея от природы звучный баритон, готовил себя одновременно и к певческой карьере, тем более, что русская труппа тогда не разделялась отдельно на драматическую и оперную. Имея хорошо разработанный голос, Н. Дюр превосходно исполнил на сцене Каменного театра (что на Театральной площади, где давались в основном музыкальные спектакли) весьма сложные партии в операх В. Моцарта (Лепорелло в «Дон Жуане» и Папагено в «Волшебной флейте»), Дж. Россини (Бартоло в «Севильском цирюльнике», Подеста в «Сороке-воровке» и дона Маньифико в «Золушке»), Г. Доницетти (лорд Кокберн в «Фра Дьяволо», Белькоре в «Любовном напитке» и Малатесту в «Доне Паскуале»). Все партии были комическими. Конечно, голос и вокальная техника Н. Дюра были не таковы, чтобы соревноваться с постоянными итальянскими гастролерами, такими как А. Тамбурини, Дж. Ронкони, Л. Лаблаш, создававшими вокальные шедевры. У Н. Дюра собственно пение было если не вторичным, то, вероятно, равным актерству. Особую роль приобретали интонационные акценты и гротескные

приемы в игре. Он безупречно чувствовал ритм, ему очень удавалась скороговорка. Впрочем, как вспоминал П. Каратыгин, «музыка была его страстью, и он прилежно ею занимался»[25].

Василий Иванович Рязанцев был всего лишь семью годами старше Н. Дюра, а на петербургской сцене появился вообще только годом раньше — благодаря протекции Е. Сандуновой[26] его перевели из Москвы. Хотя формально он учился в Московском театральном училище, однако оставался человеком довольно дремучим и мало профессиональным, относившимся к делам небрежно и словно бы без интереса. Текстов он почти не помнил и импровизировал по ходу действия. В этом флегматичном, низеньком и рано расплывшемся человеке имелся несомненный и весьма своеобразный талант. Правда, талант, совершенно не обработанный культурой, лишенный изящества и блеска, проявляющийся отдельными яркими всполохами. В нем, к сожалению, вовсе не было того яростного азарта, той стихийной энергии и способности к постоянному самосовершенствованию, к самообразованию, что отличало творческую натуру Я. Шумского. А ведь повернись жизнь чуть иначе, и на сцене Александринского театра в первое же его десятилетие мог бы появиться и блистать дуэт двух первоклассных комиков, простака и фата — В. Рязанцева и Н. Дюра. К сожалению, театральное руководство, поглощенное бюрократическим производством, инициативы не проявляло, а сам В. Рязанцев вне контроля и конкуренции словно застыл в своих привычных типажах, начав слишком рано обрастать штампами. Что до Н. Дюра, то он, как свидетельствует хорошо его знавший П. Каратыгин, «был человек вспыльчивого и раздражительного характера»; словно предчувствуя свою недолгую жизнь, он постоянно торопился, подозревая (когда с основанием, а когда и без него) и дирекцию, и коллег по театру в интригах против себя. Сам он «не мог терпеть закулисного актерства и лицемерия»[27], а потому был в театре опасно для себя откровенен, часто обижался и скандалил,

---

[25] *Каратыгин П.* Записки. Л., 1970. С. 234.

[26] Елизавета Семеновна Сандунова (1772–1826) — ученица Дж. Паизиелло, Дж. Сарти и И. Дмитревского, выдающаяся певица (меццо-сопрано) и актриса драматического театра. До замужества за С.Н. Сандуновым в 1791 года выступала на сцене под именем Ураловой. С 1794 года жила в Москве, играла в театрах обеих столиц и в провинции. Известна была сильным характером, решительностью и доброжелательностью.

[27] *Каратыгин П.* Записки. С. 233.

что, естественно, друзей ему не прибавляло. То, что Н. Дюр, являвшийся «одной из честных и правдивых натур», «никогда не пропускал случая громко, при всех высказать свое мнение»[28], делало его человеком неудобным и убеждало и коллег, и чиновников в том, что лучше иметь дело с В. Рязанцевым.

Впрочем, всё могло бы и состояться, если бы не обрушившееся на Петербург несчастье: в январе 1831 года на премьере «Горя от ума» А. Грибоедова В. Рязанцев вполне удовлетворительно (но не более) исполнил роль Фамусова, а спустя полгода стал одной из первых жертв эпидемии холеры в Санкт-Петербурге. В образовавшуюся брешь Дирекция театров бросила Н. Дюра, который буквально взорвал публику, привыкшую к флегматичному В. Рязанцеву, своей бешеной энергией. Н. Дюр со всей страстью и свойственной ему амбициозностью ринулся завоевывать публику, заполняя собою весь репертуар: он играл классические и современные комедии, водевили и дивертисменты, исполнял партии в операх-буффо — и всегда имел успех. Энергия, сконцентрированная на театре, била в Николае Осиповиче мощным ключом — за десять лет он исполнил 250 ролей, при этом выходя на сцену почти каждый вечер!

В каждом спектакле Н. Дюр выходил на сцену и демонстрировал себя и свои исключительные возможности. Он великолепно исполнял все известные на сцене танцы и столь же великолепно пел как куплеты, так и целые оперные арии, он с подчеркнутым изяществом и шиком носил любые исторические костюмы, как мужские, так и женские, он отлично имитировал диалекты и мастерски вел в стремительном темпе диалоги, но… Он изображал, однако — не преображался! Не создавал образ, а показывал, как, из каких элементов его можно было бы создать. Если и создавался какой образ, то всегда только один — образ самого артиста как человека невероятно искусного, заразительно жизнерадостного и наделенного мощным темпераментом; образ талантливого любимца публики, счастливца и баловня судьбы. Н. Дюр подавал себя, как долгожданный подарок публике. «Появляясь в различных костюмах, в разном гриме, он легко двигался на сцене, увлеченно пел куплеты, грациозно пританцовывал в такт незатейливой музыке, которую нередко сочинял и подбирал сам»[29].

---

[28] *Каратыгин П.* Записки. С. 234.

[29] *Альтшуллер А.* Театр прославленных мастеров. Очерки истории Александринской сцены. С. 39.

В самом ли деле талант Н. Дюра имел столь неглубокий, «эстрадный» характер? Николай Осипович был участником премьер двух знаковых произведений русской драматургии, двух комедий, которые и сегодня возглавляют русскую драматургию — «Горе от ума» А. Грибоедова (1831) и «Ревизор» Н. Гоголя (1836). В 1831 году А. Грибоедова уже не было в живых, поэтому нет и его мнения о премьере. Комедия имела успех, но Н. Дюр словно бы растворился со своим Молчалиным — в памяти современников и потомков остался даже флегматичный и нетвердый в знании текста В. Рязанцев (Фамусов), не говоря уже о таких мастерах, как П. Каратыгин (Чацкий) и И. Сосницкий (Репетилов), своим исполнением заложивших традиции сценического решения своих художественных образов. Легковесный повеса, изящный и совершенно бессмысленный в своей одномерности, представленный Н. Дюром, вполне устраивал Дирекцию, опасающуюся каких-либо «аллюзий», но совершенно не соответствовал образу Молчалина. Николай Осипович привычно флиртовал и быстро проговаривал свой текст, но играть ему (именно ему!) было нечего — ни танцев, ни куплетов, ни переодеваний. Молчалина либо упоминают бегло в перечне ролей Н. Дюра, либо вовсе не упоминают — даже при большом желании роль эту нельзя считать удачной, она полностью закрывается десятками привычных персонажей в репертуаре артиста. Премьера «Ревизора», состоявшаяся пятью годами спустя, имела в Александринском театре огромный успех. Инспектор сцены А. Храповицкий на афише, сдаваемой в архив Дирекции, написал: «Актеры все, в особенности Сосницкий, играли превосходно»[30]. На премьере присутствовал Николай I — и остался весьма доволен и самой комедией, и исполнением. А вот автор комедии спектаклем был решительно недоволен. Более же всего Н. Гоголь был раздражен исполнителем роли Хлестакова: «Дюр ни на волос не понял, что такое Хлестаков. Хлестаков сделался чем-то вроде… (героев) целой шеренги водевильных шалунов». Каких только Хлестаковых за последние полтора века не знала сцена — от простаков и вдохновенных фантазеров до инфернальных мейерхольдовских типов. Думается, образ Хлестакова напрасно в последнее время усложняется — эффект, острота, нравоучительность комедии именно в том,

[30] *Храповицкий А.* Дневник // Русская старина. 1879. Ч. XXIV. С. 114. Александр Иванович Храповицкий (1787–1855) — полковник (1818), участник Отечественной войны 1812 года, инспектор драматической труппы Императорского театра с 1827 года.

что чиновничий страх превращает ничто в нечто. Проблема не в том, как интереснее или «концептуальнее» сыграть Хлестакова, сколько в том, чтобы сыграть его точнее, ближе к авторскому замыслу. «Сосулька», «тряпка», «вертопрах» — так в последнем монологе Городничего характеризуется Хлестаков. Казалось бы, такой образ вполне в диапазоне возможностей Н. Дюра. Возможно, Н. Гоголь оказался слишком требователен, и в его воображении вызрел некий идеальный образ сценического воплощения своей комедии, из-за чего любая постановка оказалась бы автором отвергнута. «Представление… произвело на меня тягостное впечатление, — писал после премьеры Н. Гоголь. — Я был сердит на зрителей, меня не понявших, и на себя самого, бывшего виной тому, что меня не поняли». И итог: «Мне хотелось убежать от всего… и на душе так смутно, так странно… мое же создание мне показалось противно, дико и как будто не мое»[31].

Отнесем это в известной мере к особенностям специфической, тяжелой натуры писателя. Всё же публика спектакль приняла: «На сцене комедия имела огромный успех; общее внимание зрителей, рукоплескания, единогласный хохот — ни в чем не было недостатка». Между прочим, «рукоплескали» и «хохотали» не только император и наследник престола, но и такие зрители, как А. Пушкин, В. Жуковский, И. Крылов — куда же больше?! Конечно, нельзя не признать — сочинение Н. Гоголя создавало очень большие трудности для исполнителей: «Ревизор» написан как бы с расчетом на будущее, «на вырост» русского театра — актерская школа первой трети XIX века не располагала еще опытом и средствами для достойного воплощения гоголевских образов. Пожалуй, Н. Дюр из общего исполнительского стиля не выбивался. Выбивался как раз И. Сосницкий, чью осмысленную работу (роль Городничего) всё же впоследствии оценил и сам Н. Гоголь. (Внешние данные И. Сосницкого вовсе не соответствовали авторской ремарке для исполнителя роли Сквозник-Дмухановского; александринский премьер и не стремился к гротеску. Спустя полтора века эта традиция будет продолжена в спектакле товстоноговского БДТ К. Лавровым.) Что же до Н. Дюра, то он в привычном для себя динамичном водевильном стиле сыграл очередного самоуверенного простака, излучающего жизнерадостность и энергию во всё продолжение пьесы. Психологическая мотивация смены

[31] *Гоголь Н.В.* Петербургские записки. 1839 // Н.В. Гоголь. Полное собрание сочинений. В 14 т. Т. 8. М., 1952. С. 185.

состояний актером совершенно игнорировалась. Николай Осипович за свою творческую жизнь не то чтобы вовсе не сталкивался с подобным, но сознательно всякой подлинной психологии и сложности, уклоняющей течение роли от мажорного настроя, избегал. Он вообще не относился к актерам-лицедеям, а выходил к публике всегда в одном образе и одном состоянии и оставался в нем неизменно до конца представления. Образ — он сам. Состояние — искрящаяся радость бытия. Очевидно, при желании Н. Дюр мог развить, углубить свой талант, обогатить творческую палитру иными красками и оттенками, но откровенно не видел в этом необходимости. Публика принимала его именно таким и именно таким из представления к представлению хотела его видеть. И Н. Дюр, отлично понимая желание публики, не мог, не хотел да при желании и не посмел бы обмануть требовательные ожидания всесильного зрительного зала — он слишком дорожил своим положением в театре, которое основывалось на благосклонности Дирекции, которая, в свою очередь, исходила из факта востребованности актера, из успеха, в том числе и кассового. Н. Дюр — это аншлаг и переаншлаг; это праздник в зрительном зале; это полные сборы. Никто из его коллег этого добиться не в состоянии. И это кажется странным — в театре комические роли играют актеры куда более одаренные, чем Н. Дюр, такие, скажем, как И. Сосницкий или А. Мартынов.

И. Сосницкий был старше Н. Дюра на одиннадцать лет. Сын капельдинера, он окончил Санкт-Петербургское театральное училище, став последним учеником И. Дмитревского и подлинным наследником стиля этого великого мастера, в котором сочетались благородство общего тона, выверенность и выразительность внешней формы, осмысленность интонационной партитуры и эмоциональная наполненность образа. К И. Дмитревскому он попал далеко не сразу и, пожалуй, даже вопреки своему желанию. Первое время он занимался в классе Ш. Дидло, который готовил его к карьере танцора. Имея к танцам несомненное дарование, он за два года до окончания училища заинтересовался театральной машинерией и решил полностью посвятить себя этой сфере деятельности. Его неожиданно «увидел» князь А. Шаховской, определив ему быть не за сценой, а на сцене. Впрочем, до конца жизни И. Сосницкий до тонкостей понимал организацию спектакля и блистательно, совершенно неподражаемо танцевал; более того — долгое время даже давал уроки танцев. П. Каратыгин вспоминал, что «гвардейская молодежь Александровского века наперерыв домогалась брать у Сосницкого

уроки танцевания мазурки, в которой он не знал соперников»[32]. Иван Иванович был одним из немногих подлинных профессионалов на русской сцене, при этом человеком не только большого ума и знаний, но и в высшей степени доброжелательным и сердечным. На протяжении более чем шестидесяти лет творческой жизни он сохранял свое положение первого артиста и художественного лидера в театре. В 1820-е годы И. Сосницкий, как и Н. Дюр спустя десятилетие, блистал в водевилях и легких переводных комедиях. Его фаты и обольстители, не будучи столь энергичными и блистательными, как у Н. Дюра, обладали большей породистостью, изысканностью и, при необходимости, лиризмом. Успех И. Сосницкого нарастал от спектакля к спектаклю, но актер не стал почивать на лаврах и, испытывая творческую неудовлетворенность, стал расширять свой репертуар, тяготея к образам сложным, противоречивым. Он, обнаруживая ясность ума, ответственность за свой талант и решительность характера, рискнул, в отличие от Н. Дюра, выйти из-под тирании публики — и творчески выиграл. В. Белинский отметил удивительную способность актера к перевоплощению: «Сосницкий был превосходен… невозможно требовать большего и лучшего отречения от своей личности… Сосницкий перерождается, подобно Протею»[33]. При этом следует отметить — перевоплощения, т. е. создания полноценного художественного образа, актер достигал не привычной «нутряной игрой», свойственной многим русским актерам (не только современникам И. Сосницкого, но и тем, кто будет играть десятилетия спустя, особенно на провинциальной сцене), а благодаря тщательно разработанной технике актерской игры. Благодаря этому никогда И. Сосницкий не переходил в шарж, не выходил за рамки хорошего стиля. На всех работах актера имелся отпечаток его ума, легкой иронии и личностного обаяния. Ему никогда не изменяло чувство меры; он был разборчив в изобразительных средствах и точен в выстраивании архитектоники образа, в выявлении смысловых доминант. Сделав огромный шаг вперед в своем творчестве, Иван Иванович опередил свое время, явив едва ли не первым пример русского психологического реализма.

Реализм определил и творческую натуру другого современника Н. Дюра — Александра Евстафьевича Мартынова. Он был на одиннадцать лет младше Н. Дюра и дебютировал в Александринском театре в

---

[32] *Каратыгин П.* Сосницкий, Щепкин, Рязанцев, Асенкова // Русская старина. 1880. Т. 29. С. 293.

[33] См.: *Белинский В.Г.* Александринский театр.

1836 году. Именно ему после неожиданной для всех смерти Николая Осиповича перешли все его роли. В нем был «интерес к повседневному быту», и «он смело шагнул за рамки водевиля, навстречу насыщенной социально-психологической образности»[34]. Того типичного для Н. Дюра внешнего блеска, той акцентированной праздничности общего тона исполнения, той артикулированно-скандирующей дикции при стремительном темпе действия А. Мартынов не имел. Он был актер ярко выраженного характерного плана и мастер в создании психологических портретов, способный вызывать не только смех, но и самую широкую гамму эмоций. Как актер А. Мартынов был на порядок выше Н. Дюра. Публика его ценила и, пожалуй, даже любила. Многие — и с каждым годом таких становилось всё больше — понимали превосходные достоинства А. Мартынова. Понимали и — ностальгировали по Н. Дюру.

В суровой «николаевской России» с ее страхами, регламентацией, обязательствами, бюрократией, цензурой и многими иными обременяющими жизнь явлениями Николай Осипович Дюр давал забвение в иллюзии легкости радостного, ничем не отягощенного, беспроблемного бытия. Он был гарантией праздника без обязательств, который каждый мог получить вечером. Решает ли театр проблемы общества или только ставит их, просвещает ли он публику или еще и воспитывает ее — всё это к тому, что делал Н. Дюр, не имело никакого отношения. Он не обременял ни себя, ни зрителя — просто развлекал, мгновенно погружая весь зрительный зал в праздник. Так ли уж это плохо и лишено смысла? И существенно ли, делал это Н. Дюр преследуя какие-то карьерные и материальные цели или всё же был совершенно искренен? Важно то, что искренен он был на сцене — ведь зрители чувствуют малейшую фальшь, но за десять лет блистательных триумфов Николая Осиповича никто ее не заподозрил.

Актер, воплощавший собой беззаботную радость, последний раз вышел на сцену в канун новогодних праздников и Рождества — 30 декабря 1838 года. Этому предшествовала долгая, тянувшаяся всю осень, болезнь, начавшаяся полученной на исходе лета простудой. На нее артист долгое время не обращал внимания. Между тем простуда активизировала дремавшую в организме чахотку. Отсутствие же лечения и перегрузки слабеющего организма на идущих почти каждый день спек-

---

[34] *Альтшуллер А.* Театр прославленных мастеров. Очерки истории Александринской сцены. С. 42.

таклях определили скоротечность болезни. Н. Дюр стал задыхаться, терять сознание, и последний спектакль потребовал от него мобилизации всех сил — он понимал, что прощается с театром, и «вполне сознавал свое безнадежное положение»[35]. Менее чем через пять месяцев, 16 мая 1839 года, Николай Дюр умер от скоротечной чахотки. После последней исповеди он произнес: «Как нынче рано распустились цветы и как рано отцвела моя жизнь»[36]. Он завещал похоронить себя на Смоленском кладбище скромно, без лишних людей, без венков и торжественных речей, «по-семейному».

Через год, 19 апреля, и точно так же, от чахотки, уйдет из жизни и постоянная партнерша Н. Дюра по сцене, с которой они составляли уникальный актерский дуэт, — Варвара Николаевна Асенкова.

Тот, кого публика примет с таким же единодушным восторгом и кто станет столь же всеобщим любимцем и безоговорочным кумиром, появится в Петербурге только спустя тридцать шесть лет.

* * *

Литература о нем обширна. И это не только рецензии и театральные обзоры эпохи расцвета этого жанра в средствах массовой информации, но и огромные очерки в мемуарной литературе, и, наконец, первая в отечественной истории книга, посвященная целиком актеру, — книга с красноречивым названием «Царь русского смеха». Он совсем не был похож внешне ни на живого как ртуть Я. Шумского, ни на стройного, по-балетному пластичного, изящного Н. Дюра, ни на субтильного А. Мартынова, ни даже на благообразно-величественных, словно античные статуи, И. Дмитревского и И. Сосницкого — огромный, каких-то необъятных размеров, в конце жизни из-за многих болезней малоподвижный, он умудрился все минусы своей исключительно колоритной натуры превратить в неоспоримые плюсы. Впрочем, «умудрился» — это не о нем: образования этот многолетний премьер Александринского театра, которого на сцене или на улице встречали со счастливой улыбкой, не имел вовсе и пробелы особо восполнять не старался. К чему? Ведь он был всеобщим любимцем — его любили даже коллеги по такому «серпентарию единомышленников», каким был Александринский

[35] *Каратыгин П.* Записки. С. 236.

[36] Там же. С. 238.

театр на рубеже XIX–XX веков; его любили москвичи, которые не признавали прочих петербуржцев; его любили члены императорской семьи и несчастные обитатели «вороньих слободок», куда не заглядывала даже полиция; его любили лидеры всех политических партий, которые во всём остальном не в состоянии были о чем-то договориться; его любили террористы и их жертвы; его любили критики конкурирующих газет и журналов; его любили либералы и черносотенцы, атеисты и ортодоксы православия, университетские профессора и будочники… Его любили все. Конечно, любили как артиста, чей талант признавался всеми, и даже присвоение именно ему первому звания заслуженного артиста Императорских театров воспринималось коллегами как должное, как нечто само собой разумеющееся. Но ведь любили и как человека. «Его доброта, общительность, жизнерадостность, внимание к людям, человеческое и сценическое обаяние придавали всему его облику удивительную симпатичность и всеобщую популярность»[37]. Его любили просто потому, что это был Константин Александрович Варламов. Впрочем, его редко так называли. Для всей России он был просто «Дядя Костя».

Глядя на фотографии, сделанные по случаю одного из последних юбилеев артиста, — где его огромная, округлая фигура облачена в парадный фрак, украшенный тремя орденами империи, а весь облик излучает довольство, уверенность и благодушие, — почти невозможно представить, что начало жизни К. Варламова было безрадостно и тревожно. Отец его, автор популярных и очень хороших романсов, а также музыки к спектаклям и балетам А. Варламов, был человеком талантливым, но безалаберным и неудачливым — он умер спустя лишь два месяца после рождения сына, оставив его и вдову фактически без средств к существованию. Тяготы детства никак не сказались на характере будущего любимца огромной империи, но отразились на образовании, которого он был по существу лишен. Он быстро рос вверх и вширь, но оставался невероятно наивным, безынициативным, неловким и совершенно не приспособленным к жизни. Единственное, что его увлекало, — любительские спектакли, в которых он, благодаря протекции друга семьи, актрисы Е. Струйской, принимал участие с отрочества. Никаких иных талантов, кроме как к театру, в нем так и не обнаружилось, а перспектив поступления в какое-либо высшее учебное заведение по причи-

[37] *Альтшуллер А.* Театр прославленных мастеров. Очерки истории Александринской сцены. С. 192.

не невежественности юноши и отсутствия средств не было никаких. В семнадцать лет либо сердобольные друзья его покойного отца устроили его в частный театр в Кронштадте, либо сам К. Варламов написал письмо державшей там антрепризу актрисе А. Читау[38]. Случилось так, что антреприза ставила «Недоросля», и А. Читау решилась выпустить неловкого юношу в роли Митрофанушки. Дебютант имел огромный успех, обнаружив при всей своей уже тогда громоздкости невероятную органику, пластичность, музыкальность и свободу в импровизации. То, что другими достигается с трудом и в течение долгих лет обучения, К. Варламов имел от рождения и обширным арсеналом своих средств распоряжался столь же легко и свободно, как и дышал. Ничего не знавший о своеобразии жанров и драматургических стилях, он интуитивно и безошибочно ощущал характер и стилистику произведений. Его стали приглашать провинциальные театры — и очень скоро он стал знаменит, наработав весьма обширный репертуар.

Спустя девять лет его пригласили на императорскую сцену. «Какой поразительный тон во всех интонациях голоса, какая правда и умение жить на сцене настоящей жизнью, — писал рецензент. — Мы глубоко убеждены, что этого молодого артиста ожидает блестящая будущность»[39]. В Александринском театре К. Варламов прослужит ровно сорок лет, идя от одной творческой победы к другой, а любовь к нему публики будет постоянным спутником его жизни — ни разу не изменяя ему и только умножаясь. Поразительно, но он не имел врагов и среди актеров. Им восхищались даже такие европейские знаменитости, как Т. Сальвини, Э. Росси, Э. Дузе. «Костенька точно у Христа за пазухой, все-то его любят, — обратилась Жулева к находившимся поблизости. — Душа добрая, потому и любят, — громко отчеканила низким голосом… Варвара Стрельская»[40]. Подтверждает это и младшая коллега

---

[38] Александра Михайловна Читау (1832–1912) — актриса Александринского театра (1840–1854, 1868–1882), руководила театральными антрепризами, способствовала формированию таланта многих ставших выдающимися актеров (К. Варламов. А. Ленский, Ф. Козловская и другие).

[39] Петербургская газета. 1875. № 170 (10 мая). С. 10.

[40] *Юрьев Ю.* Записки. Т. 1. Л. ; М., 1963. С. 319. Екатерина Николаевна Жулева (1830–1905) — актриса Александринского театра (1847–1905), одна из ведущих драматических актрис своего времени. Варвара Васильевна Стрельская (1838–1915) — ведущая комическая актриса Александринского театра (1857–1915), постоянная партнерша К. Варламова по сцене.

Е. Жулевой, впоследствии народная артистка СССР В. Мичурина-Самойлова. «Варламова любил весь театр, — вспоминает она, — За тридцать лет совместной работы я не слышала, чтобы кто-нибудь из актеров хоть раз сказал о нем недоброе слово»[41].

Между тем, пребывание К. Варламова в Александринском театре полностью укладывается в эпоху «савинской диктатуры», т. е. времени, когда в театре всем заправляла даровитая, энергичная и властная М.Г. Савина. Константин Александрович пришел на императорскую сцену спустя менее года после Марьи Гавриловны, а покинули они эту сцену почти одновременно — их смерти в 1915 году разделяет чуть более месяца. Актриса редкого таланта, М. Савина обладала редкой способностью к интриге и саморекламе, а главное — характером, перед которым пасовали не только ее коллеги по сцене, но и директора Императорских театров — их было в жизни М. Савиной, как и в жизни К. Варламова, четыре. Но и образцовый универсальный чиновник-службист К. Кистер, и эстет-аристократ И. Всеволожский, и либерал С. Волконский, и успешный, пробивной, непотопляемый менеджер В. Теляковский в конечном счете предпочитали с М. Савиной не связываться и удовлетворять все ее прихоти. Марья Гавриловна была ревнива к успехам своих потенциальных конкурентов, а потому сильно осложнила жизнь Н. Васильевой, Е. Рощиной-Инсаровой, М. Потоцкой, В. Мичуриной-Самойловой, да и всей женской части театральной труппы. Великие П. Стрепетова и В. Комиссаржевская просто были вынуждены уйти с императорской сцены. Но с К. Варламовым всесильной М. Савиной делить было нечего. И потом, интриговать против «Дяди Кости» было себе дороже — уникальный талант и обаяние делали его любимцем и публики, и журналистов, и могущественных государственных мужей, и высочайших особ: случись гипотетическому конфликту стать достоянием общественности и прессы, они единодушно и не сговариваясь поддержали бы К. Варламова, который, скорее всего, по своей недалекости и толстокожести легко мог и не заметить происходящего. Именно что просто не заметил бы — по свойствам своей простодушной натуры, по недалекому уму, по характеру, совершенно не приспособленному к интригам. Он в интригах и не участвовал — привлекать его было бесполезно. Правда, он любил посплетничать, но, во-первых — очень умеренно и добродушно,

[41] *Мичурина-Самойлова В.А.* Полвека на сцене Александринского театра. Л., 1935. С. 59.

а во-вторых — почти тотчас забывал, что ему говорили и что он сам говорил. Его собственный актерский статус позволял ему — не входя ни в какие «коалиции» и не ища посредничества — при необходимости напрямую обращаться к директору Императорских театров, что он и делал, но крайне редко — в основном, чтобы получить разрешение на участие в благотворительных выездных спектаклях, да чтобы в репертуар включили еще одну пьесу бесконечно любимого им А. Островского. Что до конкуренции, то ее «Дядя Костя» не боялся, поскольку подобной ему индивидуальности было не сыскать, а переиграть его было невозможно. Он и в самом деле «жил, как у Христа за пазухой» и был похож положением на гигантского слона, не слишком интересующегося происходящим окрест и своими природными размерами и силой защищенного от суетливых хищников.

А с М. Савиной у «Дяди Кости» были особо сердечные отношения. Ведь еще до Александринки они хорошо знали друг друга, поскольку, во-первых, оба учились у А.И. Шуберт-Яновской, а во-вторых — играли в одних и тех же театрах в Орле, Саратове и Казани в антрепризе П.М. Медведева. М. Савина была, конечно, мастеровитее, формально профессиональнее К. Варламова, который, превосходя премьершу Александринки стихийной талантливостью, яркостью игры и исключительной колоритностью своей фактуры, во всём на свою уникальную природу и полагался. Хотя К. Варламов буквально благоговел перед А.И. Шуберт-Яновской и регулярно до последних ее дней писал ей письма, но из уроков ее мало что воспринял. Чему-либо его учить было, надо полагать, делом заведомо безнадежным. Если для М. Савиной в спектакле не было мелочей и все они продумывались заранее, от прически и костюма до того, как падает свет и под каким ракурсом выдается та или иная реплика, если она дома тратила часы на обдумывание мизансцен, на отработку пластики, на поиски ритма и интонации, то К. Варламов — типичное «театральное животное» с органикой кота — полагался на суфлера и на то, что при выходе на сцену «накатит», т. е. произойдет мгновенное вхождение в образ. И что удивительно — почти всегда так и было: непременно «накатывало». Талант его вспыхивал при встрече со зрителем также неизбежно и мощно, как появлялся в лампочке свет от совмещения контактов в электропроводах. Потому и спектакль для него был не труд, а радость и праздник.

Кто умел учиться, кто был профессионалом во всей исчерпывающей полноте, так это В. Давыдов, являвший собою антитезу творческой

натуре К. Варламова. Вот для кого не пропали даром и уроки в Москве у И. Самарина, одного из корифеев Малого театра, и общение с П. Медведевым в Орле, Саратове и Казани в 1867–1880 годах. Это был талант выдающийся — и талант именно лицедея, с полным погружением в пресловутые «предлагаемые обстоятельства», в правду художественного образа. Талант, который В. Давыдов всю жизнь неустанно тренировал и шлифовал, отрабатывая перед зеркалами свои роли, добиваясь естественности и легкости при максимальной выразительности. Сделать это было сложно, учитывая специфические внешние данные артиста — очень полную, словно бы круглую фигуру, одышку и от природы маловыразительный голос. Но умом, работоспособностью и упорством В. Давыдов достигал того, что во время его выступлений в спектаклях или на концертах никаких вопросов не возникало: артист полностью владел своим телом, был пластически свободен и убедителен. Его речь имела удивительный колорит и выразительность, исключительное интонационное богатство. Безупречную сценическую форму Владимир Николаевич сохранит до последнего дня. В.И. Немирович-Данченко писал в 1924 году О.С. Бокшанской: «Хороших актеров нет нигде. Всё, что есть, — старик Давыдов… отлично, просто и реально играющий… Давыдов имеет настоящий успех, несмотря на свои 72 года»[42]. Казалось, иного решения сценического образа, кроме предлагаемого В. Давыдовым, просто не могло быть. Его Городничий, Фамусов, Кузовкин, Хлынов, Подколесин, Расплюев были эталонными для его времени — да и в продолжение всего XX века в этих ролях все будут «расшивать узоры по канве», созданной В. Давыдовым. Ничего приблизительного не было в его исполнении, ничто не отдавалось на волю случая — художественный почерк В. Давыдова в полной мере воплощал в себе русскую актерскую школу. В этом Владимир Николаевич был продолжателем И. Дмитревского. Но по художественным принципам он, относясь, как и К. Варламов, к русскому психологическому реализму, продолжал традицию Я. Шумского и А. Мартынова.

В. Давыдов — не М. Савина, с которой К. Варламову нечего было делить. В. Давыдов и К. Варламов относились к числу актеров характерных — и могли претендовать на одни и те же роли, а значит, оснований

[42] *Немирович-Данченко В.* Избранные письма. В 2 т. Т. 2 (1910–1943). М., 1979. С. 291–292. О.С. Бокшанская (1891–1948) — сотрудница МХАТ с 1919 года, секретарь дирекции МХАТ, личный секретарь и доверенное лицо В.И. Немировича-Данченко.

для конфликтов было достаточно. Тем более, что Владимир Николаевич был человеком очень сложным, в противоречивой личности которого намешано было всякое. Властолюбия и способностей к интригам у него было, пожалуй, не меньше, чем у М. Савиной. При этом в достижении желаемого он был достаточно беспринципен — в зависимости от обстоятельств он то находился в жестокой фронде с М. Савиной, то дружил с ней, лично украшая ее уборную в Александринке цветами. Искусно пользовался прессой и не менее искусно шантажировал Дирекцию. Впрочем, не он один так поступал, отчего в дневнике В. Теляковского можно встретить такие, близкие к отчаянности, реплики: «Недобросовестность и наглость наших премьеров прямо удивительны» и «Как все эти комедии комедиантов мне надоели»[43]. Впрочем, когда дело касалось спектаклей, то записи В. Теляковского почти всегда таковы: «Варламов и Давыдов бесподобны»[44]. То, что оба премьера, как правило, упоминаются одновременно, — принципиально. То, что В. Давыдов завидовал таланту своего коллеги, — известно хорошо, поскольку это и не скрывалось. Не раз Владимир Николаевич открыто признавался: «Если бы мне такой талант, как у Кости!» Не менее известно, что К. Варламов, не скрывая, говорил: «Если бы мне такой ум, как у Володи!» Преимущества, имевшиеся у каждого, оба александринских премьера отлично сознавали, как сознавали и уникальность своих художественных индивидуальностей, следовательно, отдавали друг другу должное, выделяя друг друга из общей массы своих коллег, среди которых были и актеры больших талантов и незаурядных индивидуальностей.

В. Давыдов и К. Варламов встречались еще во время работы в провинции. Уже тогда сложился их неповторимый и счастливый для зрителей дуэт. В. Давыдов очень рано — отдадим должное его незаурядному уму — понял, как важно иметь такого незлобивого и доверчивого гения, как К. Варламов, у себя в партнерах. Можно сказать, что эти великие артисты творчески благотворно мотивировали друг друга на сцене. Именно в таком содружестве они достигали той высоты в искусстве, память о которой становится легендарной. Если даже непритязательные поделки Н. Крылова или И. Шпажинского в их исполнении становились шедеврами, то что говорить, когда они встречались в драматургии А. Островского, И. Тургенева или А. Сухово-Кобылина.

---

[43] *Теляковский В.* Дневник директора Императорских театров. 1913–1917. М., 2017. С. 215.

[44] Там же. С. 233.

В блестящем созвездии мастеров, каковым могла тогда похвастаться столичная императорская сцена, «Дядя Костя» занимал совершенно особое, только ему присущее место. Натура его была в той же мере богата, сколь и своеобразна, — это была натура стихийно-интуитивная, столь парадоксальная, что совершенно не давала возможности что-либо перенять. Н. Ходотов, долгое время игравший на одной сцене с «Дядей Костей» и даже друживший с ним, писал: «Варламов подчинял театр одной натурой, одной глубокой непосредственностью»[45]. И вспоминал, как режиссеры (А. Санин, В. Мейерхольд), ценя варламовскую непосредственность и интуицию, пугались, когда он начинал задумываться и пытался рассуждать (что было, впрочем, крайне редко). Он настолько полно и безупречно чувствовал стиль произведения, что «один имел право от себя говорить в пьесах»[46]. Дело в том, что память «Дяди Кости» была не слишком хорошо тренирована, да и часто ленился он учить текст, полагаясь на суфлера, но более на свою самобытность. С этим все смирились и даже ожидали варламовских «отсебятин» — импровизации «счастливца Варламова» были удивительно точны и часто по образной выразительности и сочности языка превосходили то, что было написано авторами. «Варламов особенно ярко отличался самобытностью, — вспоминал другой его сослуживец Ю. Юрьев. — Он положительно стоял особняком, у него всё иначе, чем у других. Надо было слышать, как говорил он на сцене, — у него была особая манера речи, полнозвучная, вся насквозь пропитанная соком, как сдобой, сочная, округлая, зернистая. Фраза, полная содержания, широкого масштаба, смачная. Он произносил ее не только длительно, но и певуче, со свойственной ему волнообразной напевностью… Одна музыкальная волна порождала другую музыкальную волну… Его голос, жест, манера говорить — всё в полном соответствии с его внешностью: он весь точно через увеличительное стекло»[47]. В существовании К. Варламова на сцене поражала абсолютная органика и отсутствие какого-либо усилия, всё происходило как бы

---

[45] *Ходотов Н.* Близкое — далекое. Л. ; М., 1962. С. 83. Николай Николаевич Ходотов (1878–1932) — ученик В. Давыдова, актер Александринского театра (1898–1829), актер лирико-романтического плана.

[46] *Ходотов Н.* Близкое — далекое. С. 80.

[47] *Юрьев Ю.* Записки. Т. 1. Л. ; М., 1963. С. 443–444. Юрий Михайлович Юрьев (1872–1948) — актер Александринского театра (1893–1948), выдающийся романтический и трагический артист, последний заслуженный артист Императорских театров, народный артист СССР (с 1939).

само собой — и всё происходившее было глубоко индивидуально, «по-варламовски» неподражаемо, искренне по состоянию и ярко по форме. С той же естественностью и легкостью, когда даже самый придирчивый взгляд не в состоянии был заметить какой-либо фальши и какой-либо работы, К. Варламов переходил мотивированно из одного психологического состояния в другое, переходил «от комического к драматическому элементу роли». И при этом «все его движения были так гармоничны, что даже став очень полным… он казался легким, подвижным и даже изящным»[48]. Как артист достигал этого? Это было невозможно понять: известно было, что дома К. Варламов над ролью не работает, разве что с трудом учит текст, который он всегда знал нетвердо, а на репетициях он лишь заучивал маршруты перемещения и остановок на сцене. И критики, и коллеги-артисты в попытках разгадать искусство К. Варламова пристально приглядывались к нему на репетициях — но всё тщетно! «Дядя Костя» на репетициях спорил порой с режиссерами, но не от различия в понимании драматургии и концепции режиссерского прочтения будущего спектакля, а стараясь свести к минимуму свои движения на сцене и стремясь как можно быстрее куда-либо усесться; что до текста роли, то его на репетициях без особого выражения читал по бумажке. Правда, он очень любил наблюдать за работой своих партнеров по сцене и любил ободрять молодежь, робеющую репетировать с маститыми ветеранами театра. «Варламов вообще замечательно относился к молодежи, — вспоминала В. Мичурина-Самойлова. — И не на словах, а на деле»[49]. Нельзя сказать, что всеми обожаемый «Дядя Костя» учился у молодых артистов или «подворовывал» у них приемы — все приемы у него были очень индивидуальные, сугубо «варламовские», только для его уникальной фактуры и возможные. Быть может, заряжался энергией и, что несомненно, получал огромное удовольствие. Он обладал редким качеством в своей профессиональной среде — был лишен зависти и умел наслаждаться искусством своих коллег, т. е. являлся своеобразным, быть может, единственным в своем роде, театральным гедонистом. Нет, положительно невозможно было понять, как рождается у К. Варламо-

---

[48] *Скоробогатов К.* Жизнь и сцена. Л., 1970. С. 84. Константин Васильевич Скоробогатов (1887–1968) до 1926 года работал в петербургских частных театрах, в провинции, затем — в БДТ и Александринском театре (с 1936), народный артист СССР (1953).

[49] *Мичурина-Самойлова В.* Полвека на сцене Александринского театра. С. 58.

ва художественный образ. И менее всего об этом мог что-либо сказать сам актер, никогда нигде не учившийся, по характеру инертный и не склонный к серьезной и тем более к аналитической работе. Тем не менее, преображение в образ на спектакле осуществлялось безусловное! Что это? Очевидно — гений, который не нуждается ни в каких правилах и системах, который реализуется благодаря детской непосредственности, что вопреки всем законам природы каким-то чудом и без малейшего ущерба сохранилась в натуре взрослого человека. От детства сохранялся азарт игры «в предлагаемых обстоятельствах». От детства — полная, безоговорочная (без каких-либо внешних приспособлений) вера в эти «обстоятельства». «Он как бы играл самого себя в разных жизненных положениях и в различном душевном состоянии», — сказав это, К. Скоробогатов тут же поймет, что это «так и не так», что это как-то сложнее. И добавит: «Меня пленяла способность Варламова создавать достоверный реалистический образ, никогда в нем не растворяясь. И происходило чудо!»[50] Чудо в том, что на сцене и в самом деле был К. Варламов (никакой костюм и грим не могли скрыть его огромной и столь знакомой всем фигуры), но не «добродушный и веселый Дядя Костя», а кто-то иной, т. е. индивидуальность-то была его, а вот личность совершенно изменялась. К. Варламов не был тем лицедеем, который, подобно Я. Шумскому, изменялся внешне до полной неузнаваемости; не был он и похож на Н. Дюра с характерным для него внешним блеском и имитациями. К. Варламов словно бы проживал на сцене — искренне, с полным погружением в обстоятельства! — одну из своих возможных жизней. И таких жизней оказалось почти пять сотен!

Находиться на одной сцене с «Дядей Костей» при всём его добродушии было очень непросто: его жадная до игры и стихийно-интуитивная натура стремилась к тотальному заполнению собой всего пространства сцены и концентрации внимания публики только на себе. Не всегда помня тексты, он с легкостью импровизировал, чем ставил слишком педантичных или молодых актеров в сложное положение — ведь импровизируя, К. Варламов часто с легкостью включал части их ролей в свои растянувшиеся монологи. Бывало и так, что такие партнеры уходили со сцены, не сказав и двух слов. Органика же актера была такова, что публика подмены не замечала вовсе. Но если К. Варламов сталкивался на сцене с выдающимися мастерами, такими как его давние товарищи

[50] *Скоробогатов К.* Жизнь и сцена. С. 85.

по Александринскому театру В. Давыдов, М. Савина, В. Стрельская, В. Далматов, как москвич А. Ленский или как провинциальные звезды М. Иванов-Козельский или В. Андреев-Бурлак[51], то возникало мгновенно на подсознательном уровне взаимопонимание, рождающее чудо творческого единомыслия и художественно совершенного ансамбля. Тогда на сцене появлялись такие спектакли-шедевры, как «Свадьба Кречинского» и «Дело» А. Сухово-Кобылина, как «Месяц в деревне» И. Тургенева, «Не в свои сани не садись» или «Лес» А. Островского. Надо заметить, что в этих случаях и проблем с текстом почти не возникало. Всё же достойный партнер даже такому, казалось бы, самодостаточному самородку, как К. Варламов, в театре очень нужен. Именно в таком содружестве рождались лучшие его роли. Нужен ли был такому самобытному, уникальному «театральному животному», как К. Варламов, режиссер? «Подмять под себя», навязать свои правила игры «Дяде Косте» не удалось даже В. Мейерхольду: актер не учил текст и совершенно игнорировал четко размеченные режиссером мизансцены при постановке «Дон Жуана» Ж.-Б. Мольера. Отчаявшись справиться с К. Варламовым, на которого не действовали даже распоряжения Дирекции театров, В. Мейерхольд стал выстраивать весь спектакль вокруг строптивого артиста, обнаруживая при этом изрядную изворотливость и фантазию. Деятельная мысль режиссера была столь заразительна, что К. Варламов невольно втянулся в творчество постановочного процесса. Результат же всех усилий — необыкновенно стильный, изысканно-красивый спектакль, ставший одной из легенд Александринского театра. Роль Сганареля — подлинный шедевр актерского искусства — стала последней в жизни К. Варламова. Очевидно, хороший режиссер полезен и «царю русского смеха».

---

[51] Владимир Николаевич Давыдов (1849–1925) — один из крупнейший русских драматических актеров своего времени, в 1880–1924 годах — в Александринском театре, постоянный партнер К. Варламова по сцене. Мария Гавриловна Савина (1854–1915) начинала в провинциальных труппах М. Лентовского и П. Медведева; с 1874 года ведущая актриса Александринского театра, заслуженная артистка Императорских театров (1899), выдающийся деятель ВТО. Василий Пантелеймонович Далматов (1852–1912) — актер Александринского театра с 1884 года. Василий Николаевич Андреев-Бурлак (1843–1888) — актер-самородок, игравший как комические, так и драматические роли в провинции и изредка в столицах. Митрофан Трофимович Иванов-Козельский (1850–1898) — актер русской провинции, трагик; периодически играл в столицах.

Впрочем, правда и то, что без всякой сторонней помощи, исключительно силой воображения и интуиции Константин Александрович создал великое множество актерских шедевров.

Мудрый и бесконечно добрый, словно светящийся изнутри царь Берендей («Снегурочка» А. Островского), который так поразил самого Т. Сальвини.

Недалекий умом и отзывчивый сердцем, несчастный несчастьем друга, по-собачьи верный Мошкин («Холостяк» И. Тургенева).

Монументально невежественный и спесивый хам Яичница в «Женитьбе» Н. Гоголя.

Несокрушимый в своей лени, не лишенный лукавства растленный гедонист Осип в «Ревизоре» того же Н. Гоголя.

Меркантильный и озорной, азартный и изобретательный, компанейский и внутренне живой как ртуть Сганарель в «Дон Жуане».

Внешне благообразный и внутренне пустой, заражающийся от собственных фантазий и красноречия Столбцов в «Новом деле» В. Немировича-Данченко.

Насквозь провинциальный, наивный, доверчивый и бесконечно обаятельный Муромский в «Свадьбе Кречинского» А. Сухово-Кобылина.

В другой пьесе этого автора («Дело») он являл образ «дракона в образе чиновника», страшного в своем безжалостном стяжательстве и презрении к людям Варравина.

А сколько было сыграно в пьесах А. Островского! «Силой какого-то таинственного внутреннего излучения ему удавалось по-своему высветить каждый… образ. Благодаря этому многочисленные роли купцов, сыгранных им в пьесах А. Островского… звучали у него совершенно по-разному! Ахов не был похож на Курослепова, Курослепов на Большова»[52]. А. Островский был бесконечно почитаем К. Варламовым. И хоть играл он его очень много и часто, но жажда к творчеству А. Островского оставалась не утоленной до конца жизни.

А ведь были и выступления в опере, например — уморительно самовлюбленный, непередаваемо глупый и трусливый доктор Бартоло в «Севильском цирюльнике»: К. Варламов блестяще справлялся и с речитативами, и с ансамблями, и с арией, обнаруживая свою природную музыкальность. Впрочем, она «Дяде Косте» была кстати и в азартно переигранных им что в провинции, что в столице многочисленных водевилях,

---

[52] *Малютин Я.* Актеры моего поколения. Л. ; М., 1959. С. 135.

непременной составляющей которых были куплеты. Стремительно развивающиеся сюжеты водевилей предполагали не только темпераментные диалоги и куплеты, но и танцы, в которых внешне неповоротливый в своих необъятных габаритах «Дядя Костя» демонстрировал редкую пластичность и мастерство.

Кстати, ему приходилось участвовать и в балете, например — в «Тщетной предосторожности» Гертеля К. Варламов с присущим ему блеском и органикой исполнил роль суетливой Бабушки.

За свою жизнь Константин Александрович на разных сценах исполнил сотни ролей. Естественно, сам он не вел им счет, но исследователи говорят о том, что их было никак не менее пятисот. Если же учесть многочисленные репризы, то счет выйдет за тысячу. Но актер оставался ненасытен. Мечтал о новых ролях. Например, о шекспировском Фальстафе, для которого и в самом деле был словно создан. К сожалению, отношение к талантам — не только в России, но в ней особенно — было всегда легкомысленным. Большая часть того, что играл К. Варламов, являлась ремесленными поделками, которые он «оживлял» силой своего могучего таланта.

М. Савина, его многолетняя сослуживица по Александринскому театру (она и умерла в один год с ним), все свои фотографии подписывала одинаково: «Сцена — моя жизнь!» С не меньшим основанием это мог сказать о себе и Константин Александрович — собственно, иной жизни, кроме театра, у него по существу и не было!

В огромной, роскошно, хотя и несколько нелепо меблированной квартире на Загородном проспекте, в окружении бесчисленных бенефисных венков, лент и подарков жил одинокий, тяжело больной и стареющий человек. Находить смысл в одиночестве, величественно уединяться в нем посреди хаотичного движения огромного города или мучиться собственным несовершенством, предвидя неизбежный конец, — для этого нужно обладать определенным складом ума, склонного к философствованию и абстракциям. К. Варламов подобного ума не имел, образованием обладал самым начальным, книг не читал, разговоров на общие темы пугался — он был вообще человеком натуры, а не ума. А натура эта была детской — непосредственной и при всём инфантилизме жаждущей праздника. Праздник был гарантирован в театре, и потому «Дядя Костя» заполнял все дни спектаклями — если их не было в Александринке, то он играл в частных антрепризах, в театрах при Народных домах, уезжал на гастроли в провинцию (всегда —

на пасхальных и летних каникулах). Играл за деньги, но с радостью и не меньшей отдачей играл в спектаклях благотворительных. Играл не только с недомоганиями, но и очень больным — вставал с постели и уезжал играть спектакль, только чтобы не оставаться одному. Играл своих любимых А. Островского и Н. Гоголя (кажется, в их драматургии он переиграл все возможные роли), но играл и такой «литературный мусор», играл в таких бездарных и дурных по вкусу поделках, о каких и вспоминать стыдно. А ведь он играл всё только с полной отдачей, уходя со сцены под нарастающий грохот оваций, которые так никогда ему и не наскучили и которых он всегда ждал, как ребенок ждет похвалы взрослых. Существовать вне этого праздника Константин Александрович не мог. И потому даже собственный дом превратил в своеобразный театр. Его огромная квартира была открыта поистине для всех. «Гостеприимство Варламова было притчей во языцех: он всех приглашал к себе без разбора, — вспоминал Ю. Юрьев. — К нему можно прийти просто, как говорится, на огонек, без всякого приглашения. И приходили знакомые, а часто и незнакомые — установилась такая уж слава за домом Варламова. Каждый мог прийти к нему, зная наперед, что встретит радушный прием». Всем гостям К. Варламов был рад, и редко когда за его столом было меньше двух десятков гостей. Особым многолюдством отличались дни праздников — гостей набиралось до сотни: были и корифеи столичных театров, и совсем молодые актеры, и художники, и музыканты, и чиновники Дирекции театров (включая самого директора). Всем находилось место. Всем предоставлялось слово. И, конечно, растянувшееся на часы застолье сопровождалось столь же длительным концертом, полным скетчей, экспромтов, монологов и целых сцен из спектаклей. В доме К. Варламова постоянно звучала музыка — от скрипичных вариаций в исполнении Л. Ауэра до романсов в исполнении Ф. Шаляпина, Л. Собинова и Н. Давыдова; от цыганских песен в исполнении В. Паниной до фортепианных сюит А. Глазунова в исполнении автора; от оперных арий, звучавших в исполнении звезд Мариинского театра, до опереточных дуэтов в исполнении Н. Монахова и Н. Тамары.

К каждому вечеру Константин Александрович готовился, не жалея на это времени, — продумывал рассадку гостей, меню, сюрпризы, сам писал поздравительные карточки. Боялся ли он одиночества? Да! Он был совершенно не приспособлен к нему. И он, приговоренный к одиночеству, боролся с ним единственно для себя доступным образом — он свою жизнь придумывал, подобно тому, как драматург придумывает сю-

жет пьесы. И он же свою жизнь режиссировал по придуманному сценарию. «Сцена — моя жизнь», но и сама жизнь — театр! И этот театр — не трагедия, а счастливый карнавал, под сверкающей мишурой которого плотно спрятано всякое страдание.

Не в том ли причина особой, какой-то маниакальной любви публики к К. Варламову, что он воплотил собой идеал Серебряного века? Улыбающееся лицо артиста было не только на тысячах афиш, но и на коробках конфет, чая, кофе, сигарет. Это сияющее здоровьем круглое лицо рекламировало… Что рекламировал артист К. Варламов? Прежде всего — беззаботный образ жизни человека «без дурной памяти» и «со счастливым будущим», человека «без проблем» в настоящем и будущем. Он и сам хотел быть именно таким и именно так «сочинил» свою судьбу в мире, о страшных сторонах которого он знал (не мог не знать хотя бы по детству, по работе в провинции), но о которых запретил себе помнить. Его жизнь растворена в театре, как сахар растворен в стакане воды — благотворно и без остатка!

В этом растворении его современники не могли не видеть желанного идеала. Россия перегорела в героических десятилетиях XVIII — начала XIX века; она разочаровалась в реформах и контрреформах XIX века; она разочаровалась как в выродившемся в мертвечину николаевской бюрократии классицизме, так и в выродившемся в террор народничестве. Россия устала. Новая эпоха породила идею создания некоего идеального мира в пространстве внутренней рефлексии. Идеалом стало искусство, которое пластично подчинялось фантазиям и создавало желанные фантомы. Среди искусств лидирующее место занял театр с его синтетическими возможностями и иллюзиями. К. Варламов стал воплощением не только сказочно удачливой жизни (типичный Митрофанушка, ставший «счастливцем» и «всеобщим любимцем»), но и жизни, в которой реальное поглощается искусством, когда «неживое становится живым», когда границы между вымыслом и реальностью совершенно не различимы.

Разве это не театр, ставший жизнью? И разве это же — не жизнь, превращенная в театр?

Конец марта 1915 года. В разгаре Первая мировая война, начавшаяся восемь месяцев назад. Мобилизованы миллионы людей, уже погибли сотни тысяч. В Царскосельском вокзале на полу «спят беженцы из прифронтовых районов, солдаты, отправляющиеся в действующую армию, целые семьи с крохотными детьми и стариками». А на перроне — «целое

море дамских шляп с широкими полями, котелков, студенческих фуражек, а вперемежку с ними без конца цветы, огромные весенние букеты». Эта толпа стоит перед открытым окном купе в вагоне первого класса. В окне — К. Варламов, которому «гитарист де Лазари… исполнял заздравную дорожную»[53]. Кончилось исполнение. Публика аплодирует. К. Варламов кланяется. Публика забрасывает окно варламовского купе цветами. Так петербуржцы провожали артиста в его, как оказалось, последние гастроли.

Немецкий крейсер «Гебен» обстрелял Одессу — и в тот же день начались гастроли К. Варламова: газеты писали о первом спектакле заслуженного артиста Императорских театров раза в три больше, чем о немцах. Публика брала театр штурмом. Гастроли открывались спектаклем по пьесе А. Островского «Не в свои сани не садись», где К. Варламов играл одну из лучших своих ролей, купца Максима Русакова. Одесситы приветствовали вышедшего на сцену заслуженного артиста долгой и шумной овацией. Молодой, тогда еще только-только начинающий свой путь в искусстве Я. Малютин, участвовавший в гастролях и наблюдавший происходящее из кулисы, вспоминал, что именно в это время «в какой-то почти неуловимый момент он действительно стал другим человеком, другим — не по облику, даже не по характеру, другим — по душевному своему складу, по прожитой жизни, по воспоминаниям»[54]. Погружение в роль осуществлялось естественно, без каких-либо внешних приспособлений, мгновенно и органично. Между тем, каждый выход на сцену артисту давался с трудом. Весь год Константин Александрович тяжело болел. «Варламов всю зиму отказывался играть, ссылаясь на болезнь», — запишет в своем дневнике В. Теляковский[55]. Не вылечиваясь, при первом же — кажущемся — улучшении самочувствия актер спешил на сцену. И в дневниках своих В. Теляковский добавляет: «Меня всегда брал страх, когда я видел, в каком болезненном состоянии Варламов играет»[56].

Спустя пять месяцев Константин Александрович умрет. И в этом тоже было нечто театральное. Он ушел из жизни на исходе августа 1915 года, после триумфальных гастролей по провинции и в Москве, на

---

[53] *Малютин Я.* Актеры моего поколения. С. 121.

[54] Там же. С. 126.

[55] *Теляковский В.* Дневники директора Императорских театров. 1913–1917. С. 365.

[56] Там же. С. 372.

даче в Павловске. Накануне, уже почти без сил, он сыграл свой последний спектакль — благотворительный — «Ревизор». Вернулся в Павловск. Сел в кресла на террасе, с которой открывался роскошный вид на парк, тянущийся до самого горизонта. И утром, с восходом солнца испустил последний вздох. Рядом, на столике, лежал томик В. Шекспира с пьесой «Король Лир», которую «Дядя Костя» всю жизнь мечтал сыграть.

О чем мечтает русский комик? О большой трагической роли! Казалось бы — само по себе комично. Но непревзойденный исполнитель короля Лира, великий итальянский трагик Т. Сальвини считал, что К. Варламов был создан, чтобы сыграть (прожить!) именно эту роль.

Когда его гроб привезли на тот же Царскосельский вокзал, начался проливной дождь. Он шел во всё время долгих похорон на кладбище Новодевичьего монастыря. В речах все клялись сохранить память о великом артисте; слова и слезы были искренними. А потом выяснилось, что все венки и подарки, весь архив артиста — всё было выкинуто за ненадобностью. Прочее же имущество разобрано старьевщиками.

«Счастливец Варламов» оставил этот мир в один год с М. Савиной и В. Стрельской — видимо, тоже «счастливицами»[57]. Чуть более года спустя Серебряный век сменят совсем иные времена.

Останется сотрясенный временем изменившийся город, останется и театр — в него придут новые люди, которые не смогут быть свободны от своих предшественников. Какое-то время живая память о них будет смущать новое поколение и мешать ему неизбежными сравнениями. Но по прошествии лет память неизбежно начнет мифологизироваться и станет, пожалуй, вдохновлять корифеев новых эпох. Появятся новые спектакли, которые сквозь относительную правду своего времени будут продолжать разговор о вечном. Появятся и те, кто будут воплощать эту правду в художественных образах старой и новой драматургии. Будут ли они лучше или хуже ушедших в театральные легенды персоналий? У мифов всегда есть преимущество. Впрочем, есть свое преимущество

[57] В. Стрельская умерла 11 января 1915 года: к тому времени она уже вышла на пенсию, но продолжала играть в Александринском театре по разовым приглашениям. М. Савина до последнего дня не обнаруживала увядания: 22 августа 1915 года она жаловалась, что ей нечего играть (хотя за предыдущий сезон у нее было две премьеры), 24 августа Дирекция приняла решение специально для нее поставить в репертуар пьесу «Мать», а 21 сентября она неожиданно скончалась в собственном особняке на набережной Карповки.

и у тех, кто на сцене, «здесь и сейчас», — они современны. Будут ли они материалами для мифов и легенд — кто знает? Это покажет лишь время и жизнь. А жизнь продолжается.

«Любите ли вы театр?» Можно не любить тех или иных актеров, спектакли, художественное направление. Но — театр как явление? Впрочем, как показывает жизнь, — можно! И, всё же, сколько бы ни «хоронили» театр за последние лет сто, он остается востребован — и теми, кто его любит, и теми, кто не любит. Почему? Ответ прост — во всякое время человечеству очень важно (и интересно!) посмотреть на себя со стороны. А театр и есть правда времени: независимо от того, нравится нам театр или нет, радует он или оскорбляет своей нынешней эстетикой, он всегда предельно правдив, раскрывая нам самим наше подсознание. И если мы не любим театр, не значит ли это, что мы боимся той правды о себе, которая раскрывается в пространстве сцены? Свою миссию театр осуществляет через актера — посредника между нами и автором, между нами и временем, между мечтой и реальностью, между тем, как «должно быть», и тем, «как получилось». Актер — наш современник и посланник в пространство смыслов и истин. И он же — вестник той правды, которой мы боимся, которая нам неприятна и, возможно, для нас даже оскорбительна, но без осмысления которой невозможно истинное понимание мира и себя в этом мире, невозможно возрастание душевное. Значение правды, передаваемое нам через актера, который нас развлекает и нравоучает, смешит и тревожит, восхищает и возмущает, — вот что привлекает нас и к личности самого актера, и к его творчеству. Но что нам до актеров, давно ушедших от нас, от которых мы отделены десятилетиями, а то и веками? Благодарность, праздное любопытство… Но прежде всего — нас привлекает всё та же правда времени (их времени!) и человеческой природы (общей для всех времен!), заключенная в их непростых биографиях, в их творчестве. Время в театре говорит о себе человеческим голосом — и это голос актера.

Литература

Аксаков С.Т. Яков Михайлович Шушерин и современные ему театральные знаменитости // С.Т. Аксаков. Собрание сочинений. Т. 2. М., 1955.

Академический театр драмы имени А.С. Пушкина — 225 лет / сост. Э.К. Норкуте. Л., 1983.

Альтшуллер А.Я. Театр прославленных мастеров. Очерки истории Александринской сцены. Л., 1968.

Альтшуллер А.Я. А.Е. Мартынов. 1916–1860. Л. ; М., 1959.
Алперс Б.В. Актерское искусство в России. Л. ; М., 1945.
Асеев Б.Н. Русский драматический театр XVII–XVIII веков. М., 1958.
Берков П.Н. История русской комедии XVIII века. Л., 1977.
Белинский В.Г. Александринский театр. 1839 // В.Г. Белинский. Полное собрание сочинений. Т. 3. М., 1953.
Всеволодский-Гернгросс В.Н. Иван Афанасьевич Дмитревской. М. ; Л., 1945.
Ф.Г. Волков и русский театр его времени. М., 1953.
Гоголь Н.В. Петербургские записки 1836 года // Н.В. Гоголь. Полное собрание сочинений. Т. 8, М., 1952.
Григорьев А.А. Театральная критика (1846, 1851, 1862–1864). Л., 1985.
Гозенпуд А.Н. Музыкальный театр в России. Л., 1959.
Давыдов В.Н. Рассказы о прошлом. Л. ; М., 1962.
Державин К.Н. Эпохи александринской сцены. М., 1932.
Жихарев С.П. Записки современника / под ред. Б.В. Эйхенбаума. Л. ; М., 1955.
Кугель А. Театральные портреты. Л., 1967.
Крыжицкий Г.К. Константин Александрович Варламов. М. ; Л., 1946.
Куликов К.Ф. Российского театра первые актеры. Л., 1991.
Кузьмин А.И. У истоков русского театра. М., 1984.
Малютин Я.О. Актеры моего поколения. Л. ; М., 1959.
Мичурина-Самойлова В.А. Самойловы. Полвека на сцене Александринского театра, Л., 1935.
Некрасова Е.В. И.А. Дмитревский. М., 1896.
Медведев А.М. Воспоминания. Л., 1929.
Скоробогатов К.В. Жизнь и сцена. Л., 1970.
Старк Э.А. Царь русского смеха. Пг., 1916.
Суворин А.С. Театральные хроники. 1866–1876. СПб., 1914.
Теляковский В.А. Воспоминания. Л. ; М., 1965.
Тиме Е.И. Дороги искусства. М., 1967.
Ходотов Н.Н. Близкое — далекое. М. ; Л., 1932.
Юрьев Ю.М. Записки. Т. 1. Л. ; М., 1963.

ПЕТЕРБУРГСКИЕ ДЕБЮТЫ Ф.И. ШАЛЯПИНА

Федор Иванович Шаляпин в русском искусстве явление столь же феноменальное, как в литературе А.С. Пушкин, — вершина в своей сфере по сию пору недосягаемая (и в обозримой перспективе, очевидно, останется таковой). Рождение его как артиста произошло где-то в декабре 1881 года — когда он увидел в Казани ярмарочный балаган Якова Мамонова и, почти в это же время, начал заниматься хоровым пением в церкви Св. Варлаама. Следующие полтора десятка лет были заполнены скитаниями — и пробуждением стихийного актерского и певческого дара, определившего его судьбу. На исходе этого тяжелого пути он оказался в Петербурге. И именно здесь произошел качественный рывок, превративший сказочно одаренного дилетанта в профессионала. Петербургские дебюты Ф.И. Шаляпина — в антрепризе сада «Аркадия», в Панаевском театре, наконец, в императорском Мариинском театре — словно ступени на лестнице, стремительно возносящие его к вершинам исполнительского Олимпа. У короткого, но исключительно важного и счастливого первого петербургского периода в жизни великого певца было свое «интермеццо», разворачивавшееся в Тифлисе. Не случись его — не состоялась бы и поездка в Петербург. Начавшаяся как авантюра, она спустя всего лишь год вывела только что перешагнувшего двадцатилетний рубеж, но успевшего с избытком познать лишения певца на императорскую сцену. Впрочем, нельзя не заметить, что судьба словно бы вела сына казанского ремесленника пусть и замысловатым, но целенаправленным и, как оказалось, не столь уж долгим путем к осуществлению его предназначения; вела, словно бы по эстафете передавая его заботам то одного, то другого человека. Жизнь Ф.И. Шаляпина удивительно и счастливо богата на встречи с людьми, которые приняли в его судьбе самое деятельное участие.

Отчаянно нищее проживание Ф.И. Шаляпина в Тифлисе, городе весьма экзотическом, сочетавшем в себе элементы европейской и азиатской культуры, скрашивалось выступлениями на сцене местного оперного театра и параллельным обучением у Дмитрия Андреевича Усатова. Преувеличивать значение успехов, которые — если верить воспоминаниям самого Ф.И. Шаляпина — сопровождали его службу в местном театре, не стоит: театр в России любили, видя в нем не только забаву, но и дело общественно важное для нравственного воспитания и просвещения. Вместе с тем публика оставалась не слишком искушенной в сфере

собственно художественной. Она ценила яркость раскованной натуры, индивидуальность, азарт. Открытый и даже нарочито демонстрируемый темперамент, аффектированность подменяли глубину интерпретации, точность стиля и взыскательность вкуса. Природное дарование Ф.И. Шаляпина было очевидно, и, хотя оно пока еще не было огранено культурой, его стихийно-интуитивное проявление имело для тифлисской публики несомненную привлекательность благодаря заразительности и искренности. Кроме того, как писал сам Ф.И. Шаляпин: «Уроки Усатова даром для меня не прошли»[1]. О Д.А. Усатове певец будет всегда вспоминать только с признательностью. «Этот превосходный человек и учитель сыграл в моей артистической судьбе огромную роль. С… встречи с Усатовым начинается моя сознательная художественная жизнь»[2]. Собственно, два года, что Ф.И. Шаляпин общался с Д.А. Усатовым, и есть, как точно заметил М.О. Янковский, «вся консерватория, которую он прошел»[3].

Каким был Д.А. Усатов как учитель пения, сказать трудно: учеников у него было много, но никто, кроме Ф.И. Шаляпина, не заслуживает внимания. Д.А. Усатов начал преподавать в 1890 году, когда, едва перевалив через сорокалетие, оставил сцену. Музыкант, оставивший публичное творчество в возрасте отнюдь не старом, при нерастраченных силах, с избытком энергии и с ощущением своей не полной реализации занимается преподаванием — ситуация довольно распространенная и в прошлом, и в настоящем. Тем не менее, в этой довольно обычной истории есть и нечто примечательное. Ведь Дмитрий Андреевич учился пять лет в Петербургской консерватории (окончив ее в 1873 году) у самого Камилло Эверарди, человека яркой и не без эксцентризма индивидуальности, страстного фанатика вокального искусства, энтузиаста, прославленного певца и еще более знаменитого педагога. Однако, надо полагать, в славной педагогической биографии великого маэстро[4]

---

[1] *Шаляпин Ф.И.* Маска и душа. М., 1979. С. 35.

[2] Там же. С. 35

[3] *Янковский М.О.* Шаляпин и русская оперная культура. Л. ; М., 1947. С. 46.

[4] Камилло-Франсуа Эверарди (1825–1899) преподавал последовательно в Петербургской консерватории (1870–1888), Киевском музыкальном училище (1888–1897) и Московской консерватории (1897–1899); среди его учеников такие выдающиеся певцы, как М. Бочаров, М. Будкевич, К. Брагин, А. Давыдов, С. Габель, Е. Девос-Соболева, М. Дейша-Сионицкая, Г. Морской, О. Куза, О. Камионский, П. Лодий, Э. Павловская, Н. Сперанский, Ф. Стравинский,

Д.А. Усатов оказался «неудачным опусом». С.Н. Кругликов[5] вспоминал, что по выходе из Консерватории (хотя и с малой серебряной медалью) Д.А. Усатов имел «жидкий, дряблый и как бы разбитый тенорок»[6]. Однако же он — в известной мере предваряя путь Н.Н. Фигнера, которого К. Эверарди вообще отказался учить «за полным отсутствием голоса и таланта»[7], — мириться с судьбой неудачника не захотел и, занимаясь с редким упорством самостоятельно, развился в добротного меццохарактерного тенора, способного прилично петь какое-то время не только партии Ленского («Евгений Онегин»[8]) или Вакулы («Черевички»), но и партии, требующие изначально исключительных голосовых данных, такие как Иоанн Лейденский («Пророк»), Элеазар («Маккавеи») или Фауст («Мефистофель»). В 1883 году, когда Д.А. Усатов уже третий се-

---

И. Тартаков, М. Славина, С. Трезвинский, Н. Салина, Е. Серно-Соловьевич, Ю. Модестов и многие иные, составившие славу русского оперного театра. Как правило, ученики К. Эверарди имели прочные, сильные, яркие голоса полного диапазона при безупречной вышколенности, с виртуозной техникой и не боящиеся никакой тесситуры. Многие впоследствии сами стали успешными преподавателями. Сам К. Эверарди до последних дней сохранял завидную вокальную форму.

[5] Семен Николаевич Кругликов (1851–1910) — один из наиболее авторитетных музыкальных критиков России конца XIX — начала XX века, многолетний редактор музыкальных отделов газеты «Новости дня» и «Артист».

[6] *Кругликов С.* Музыкальные письма // Искусство. 1883. № 38. С. 452.

[7] Н. Фигнер после отказа К. Эверарди уволился с морской службы (он был офицером) и четыре года пользовался советами А. Котоньи и Э. Броджи, учился у Ф. Ламперти (в Ницце и Милане) и Э. де Роксаса (в Неаполе), после чего в 1882 году успешно дебютировал в неаполитанском Сан-Карло в операх Ш. Гуно «Фауст» и «Филемон и Бавкида», объездил всю Европу, стал знаменитым и в 1887 году с блеском впервые выступил в Мариинском театре в «Аиде», «Гугенотах» и «Фаусте». Несмотря на появление группы теноров с яркими, полнокровными голосами, таких как Л. Клементьев, Г. Морской, П. Кошиц, А. Давыдов и даже таких выдающихся артистов, как И. Ершов и Л. Собинов, на протяжении двух десятков лет Н. Фигнер удерживал за собой лидерство. Свой голос Н. Фигнер ежедневно шлифовал на протяжении всей своей карьеры, т. е. до 1915 года, и в возрасте пятидесяти лет успешно справлялся с партией Отелло. Имея не лучший чем у Д. Усатова потенциал, Н. Фигнер распорядился им более умно и рационально. К сожалению, война и революция не позволили Н. Фигнеру показать себя на педагогическом поприще.

[8] Д. Усатов был первым исполнителем партии Ленского на сцене Большого театра в Москве.

зон — после того, как до того семь лет скитался по провинциям, — состоял солистом в московском Большом театре, С. Кругликов с удивлением писал, что «трудно было предположить, что с таким голосом можно было достичь таких блестящих результатов»[9]. Правда, горлового оттенка тенор Д. Усатова никогда не был сильным по звуку, да и верхние ноты подменялись фальцетом. В эпоху «золотых голосов» Д.А. Усатов, являясь полезным профессионалом, неизменно оставался в тени И. Сетова[10], Ф. Никольского[11], Ф. Комиссаржевского[12], А. Барцала[13] или А. Мишуги[14]. Впрочем, вокальная всеядность довольно скоро сгубила «умный голос» Д. Усатова, которому приходилось — скорее не по своей воле, а по требованию Дирекции — слишком часто петь партии, выходящие за пределы его природных возможностей. Всего семь лет довелось ему выступать в Москве. Какое-то время его отчаянно слабеющего голоса хватало на камерное исполнение, и певец активно подвизался в концертах, но наступил день, когда пришлось — в 1890 году — окончательно оставить сцену и, удалившись в Тифлис, заняться преподаванием. Очевидно, он не смог смириться с судьбой артиста второго плана. Скажем, среди современников Ф.И. Шаляпина был многолетний солист Мариинского театра тенор М.М. Чупрынников[15]: он дебютировал в партиях Ленского

---

[9] *Кругликов С.* Музыкальные письма. С. 453.

[10] Иосиф Яковлевич Сетов (Сетгофер-Сетгоф) (1826–1893) — оперный певец (тенор), выпускник Московского университета, ученик Дж. Меркаданте, В. Ломбарди и Дж. Бордоньи. Солист Санкт-Петербургского Большого театра (1855–1864) и Московского Большого театра (1864–1868).

[11] Федор Калинович Никольский (1826–1898) — оперный певец (драматический тенор), ученик Э. Репетто, пел на сценах императорских театров Санкт-Петербурга и Москвы до 1880-х годов.

[12] Федор Петрович Комиссаржевский (1838–1905) — оперный певец (лирико-драматический тенор), ученик П. Репетто. Солист Санкт-Петербургского Мариинского театра (1863–1880). Отец актрисы В.Ф. Комиссаржевской и режиссера Ф.Ф. Комиссаржевского.

[13] Антон Иванович Барцал (1847–1927) — оперный певец (тенор), учился в Венской консерватории, солист Санкт-Петербургского Мариинского театра (1874–1878), Московского Большого театра (1878–1903).

[14] Александр Филиппович Мишуга (1853–1922) — оперный певец (лирико-драматический тенор), в 1883–1903 годах пел в Императорских театрах Санкт-Петербурга и Москвы.

[15] Митрофан Михайлович Чупрынников (1866–1918) — ученик Московской консерватории (класс Э. Тальябуэ и Е. Лавровской). Солист Мариинского

и Фауста, но быстро осознал, что его природные данные не позволяют ему выдержать конкуренции с М.И. Михайловым, А.М. Давыдовым, Н.Н. Фигнером, Г.А. Алчевским, И.В. Ершовым и Л.В. Собиновым, а также с частыми гастролерами-итальянцами, где среди теноров лидировал всеобщий любимец А. Мазини. Очень трезво смотрящий на жизнь Митрофан Михайлович, понимающий, что времена «оперы как концерта в костюмах», где царит «чистый вокал», уходят в прошлое и что время требует певца-актера, перешел на характерные партии. Э.Ф. Направник позволял ему время от времени петь Князя в «Русалке» или Владимира Игоревича в «Князе Игоре» (благо его партнерство весьма ценила М.А. Славина[16]), но в историю русской оперы М.М. Чупрынников вошел как создатель ярких и полноценных в художественном отношении образов Индийского гостя («Садко»), Бобыля («Снегурочка»), Финна («Руслан и Людмила»). Пример М.М. Чупрынникова — не единственный. Так же поступил и старший его десятью годами Г.П. Угринович[17], начавший петь в хоре лейб-гвардии Измайловского полка и продолживший свою карьеру солистом Мариинского театра, выходя на сцену и оставаясь незаменимым в спектаклях на протяжении долгих сорока лет. Исполняя Ерошку в «Князе Игоре», Григорий Петрович оказался достойным партнером самому Федору Стравинскому. И М.М. Чупрынников, и Г.П. Угринович имели тенора высокие, высветленные по тембру и далекие от полнозвучности, но они оба, будучи прежде всего художниками и реалистами, приноровили свои возможности к интересам театра, нашли свое место в художественном ансамбле и стали на своих местах исключительно востребованы. Надо полагать, что Д.А. Усатов в Москве мог совершить в творчестве подобную трансформацию. Мог, но всё же оставил театр. Почему? Возможно, не почувствовал изменений в эсте-

---

театра в 1894–1918 годах. В 1896 году был одним из основателей «Первого русского мужского вокального квартета», с которым гастролировал до 1915 года и в России, и в Европе. Был дружен с М. Горьким.

[16] Мария Александровна Славина (1858–1951) — оперная певица (меццо-сопрано), ученица Э. Гаммьери, Н. Ирецкой, К. Эверарди и Ф. Черни. Приглашена Э.Ф. Направником в Мариинский театр, солисткой которого была в 1879–1917 годах. Преподавала в Петроградской консерватории до 1920 года, затем эмигрировала во Францию.

[17] Григорий Петрович Угринович (1857–1930) в Мариинском театре с 1884 (хорист, а с 1887 — солист оперы). Заслуженный артист государственных театров (1918).

тике оперного театра, хотя именно это и странно, если учитывать его художественные взгляды. Возможно, что не смог смириться с переменой своего положения в театре на более низкое в принятой иерархии. Возможно, имелись причины личного характера, конфликты с коллегами или театральным руководством. Теперь уже невозможно точно сказать, почему Большой театр в Москве потерял хорошего артиста, а провинция, наоборот, приобрела хорошего педагога и музыкального просветителя.

В конце концов, учить может лишь тот, кто сам много учился — это как раз случай Д.А. Усатова[18]. Конечно, он считал, что фундаментом классической вокализации является техника кантиленного пения на основе грудо-диафрагмального дыхания, с формированием звука «в маску» для достижения его максимальной концентрации и полетности. В этих требованиях Д.А. Усатов не выходил за пределы школы К. Эверарди. К сожалению, он не обладал ни заразительным фанатизмом, ни магической требовательностью, ни азартной и виртуозной способностью одновременно объяснять и показывать, что отличало К. Эверарди[19], сохранившего даже в весьма преклонные годы не только типично средиземноморский темперамент, но и качества своего выдающегося

---

[18] Д.А. Усатов в Тифлисе внешне очень походил на К. Эверарди — брутальностью, испанской бородкой, усами. Да и в одежде учитель Ф.И. Шаляпина предпочитал просторные куртки, рубашки с откидными широкими воротниками и большие шейные платки, завязанные бантом, т. е. одевался так, как и К. Эверарди, предпочитавший именно такой, несколько экстравагантный стиль. Возможно, педагогический талант К. Эверарди по какой-то причине «провис» на Д.А. Усатове, но тот сохранил о своем профессоре самые добрые воспоминания, что выразилось даже в желании быть хотя бы внешне похожим на него. Как педагог Д.А. Усатов, конечно, прежде всего основывался на опыте, полученном в классе чтимого им К. Эверрди.

[19] К. Эверарди, ученик Л. Поншара, Ф. Ламперти и М. Гарсиа-младшего, пел до пятидесяти лет, причем оставил постоянное выступление на сцене, когда в голосе не наблюдалось даже следов увядания. Его басовая колоратура была столь совершенна, что он, по воспоминаниям Н. Лосского, перепевал даже А. Патти. В самом конце жизни он в состоянии был, восхищая своих учеников, без подготовки и с блеском, не требующим какой-либо скидки на почтенный возраст, исполнить любую арию из своего что басового, что баритонового репертуара. Педагогический метод К. Эверарди сочетал в себе как энергичное, образное объяснение, так и блистательный, полноценно художественный и в силу этого исключительно заразительный и действенный показ.

голоса. Адаптировать требования классической школы вокала к индивидуальным возможностям учеников Д. Усатов, очевидно, не умел. Впрочем, как учитель он был весьма снисходителен. В случае с Ф.И. Шаляпиным это следует счесть за благо, поскольку Дмитрий Андреевич, человек честный, многое чувствующий, но и многого не понимающий, предпочитал не слишком вмешиваться в сложный до таинственности, очень индивидуальный по своей природе процесс звукообразования, а потому сумел не испортить естественной постановки голоса своего ученика и не мешал его интуитивным поискам. Дмитрий Андреевич сосредоточил внимание на осмысленности пения, средствах достижения художественной образности через психологически обоснованную интонацию. Перепев едва ли не весь теноровый репертуар, он был ревностным адептом русской музыки, воспитывая в своих учениках — и у Ф.И. Шаляпина в том числе — интерес и вкус к М. Мусоргскому прежде всего и к «кучкистам» в целом, т. е. к той музыкальной драматургии, где «композитор музыкальными средствами психологически изображает каждого из своих персонажей»[20]. Здесь Дмитрий Андреевич был ярым просветителем-пропагандистом национальной русской культуры. «Его учение западало мне в душу», — признавался впоследствии Ф.И. Шаляпин. Правда, говоря о том, что «уроки Усатова даром для меня не прошли», т. е. наполнили его талантливую натуру некоторым знанием, расширили кругозор, раскрыли некие перспективы творческого движения, Ф.И. Шаляпин вместе с тем говорил, что он, «смутно стремясь к чему-то новому», не понимал вполне, «к чему именно»[21]. И хотя он, благодаря деятельному просветительству своего учителя, «всё чаще стал исполнять на эстраде вещи Мусоргского», но «еще всецело жил оперными шаблонами» и «сильно увлекался бутафорскими эффектами»[22]. Зерна русской национальной культуры и «искусства психологической правды» были Д. Усатовым в Тифлисе лишь посеяны в богатейшей натуре Ф.И. Шаляпина. Однако нужно было время и определенная среда, заинтересованно-благожелательная, позитивная и благодарная, чтобы эти зерна взошли.

Но в 1894 году обучение у Д.А. Усатова в его студии было неожиданно прервано. Сам Ф.И. Шаляпин это объяснял так: «Успешный сезон в Тифлисской опере меня весьма окрылил. Обо мне заговорили как о

[20] *Янковский М.О.* Шаляпин и русская оперная культура. С. 47.

[21] *Шаляпин Ф.И.* Маска и душа. С. 38.

[22] Там же. С. 37–38.

певце, подающем надежды. Теперь мечта о поездке в столицу приобрела определенный практический смысл. Я имел некоторое основание надеяться, что смогу там устроиться»[23]. При всей талантливости страниц шаляпинских воспоминаний — и тех, что написаны в России, и тех, что появились спустя более десяти лет уже в эмиграции[24], — нужно иметь всё же в виду, что это создание «авторской мифологии» о человеке, созидавшем себя вопреки обстоятельствам и упрямо, руководствуясь собственной волей, творящем свою судьбу. Конечно, в сравнении с тем, как еще четыре года тому назад он выступал чтецом-любителем в Уфе, в труппе бродячего фокусника, «производя весьма комическое впечатление»[25], как еще три года назад он безуспешно пытался устроиться в опереточную труппу Т.О. Любимова-Деркача, что в Панаевском саду в Казани, и считал за счастье, будучи без паспорта, выступать бесплатно в хоре «французской оперетты Лассаля» (типичной низкопробной провинциальной халтуры) в Баку, положение Ф.И. Шаляпина в Тифлисе на весну 1894 года было превосходным. За пять месяцев он участвует в шестидесяти двух спектаклях, выучивая за то же время четырнадцать новых партий! «Я готовил роли, как блины пек, — вспоминал впоследствии певец. — Бывало, сегодня назначат роль, а завтра ее надо играть… И хотя у меня не было времени изучать новые роли, я всё-таки учил их на ходу, по ночам»[26]. В нем выработалась привычка к сцене, и «театральная публика с изумлением наблюдала превращение скромного хориста в многообещающего певца»[27]. О нем пишут даже в «Московской театральной газете»: «Перед удивленными глазами наших меломанов, помнивших Шаляпина-хориста, ученика, явился Шаляпин-артист в полном значении этого слова»[28]. Работоспособность поразительная.

---

[23] *Шаляпин Ф.И.* Маска и душа. С. 38.

[24] «Страницы из моей жизни» (не все, а только их первая часть) печатались в двенадцати номерах журнала «Летопись» в революционный 1917 год. Остальная часть при жизни Ф.И. Шаляпина не публиковалась, оставаясь в архиве М. Горького, — полностью «Страницы» были опубликованы в 1957 году. «Маска и душа» писалась уже за границей и была опубликована отдельной книгой в 1932 году (Париж).

[25] *Пеняев-Бекханов П.* Ф.И. Шаляпин // Рампа и жизнь. М., 1915. С. 10.

[26] *Шаляпин Ф.И.* Страницы из моей жизни // Федор Иванович Шаляпин. Т. 1. Литературное наследство. Письма. М., 1976. С. 118.

[27] *Дранков В.* Природа таланта Шаляпина. Л., 1973. С. 75.

[28] См.: Московская театральная газета. 21.11.1891.

Прогресс несомненен. Но сколько таких многообещающих талантов поглотила русская провинция, развратив их ранними дешевыми аплодисментами, истощив до времени силы и не дав развиться потенциальным творческим возможностям непомерной тяжестью репертуара! Сколько чудесных голосов, не получивших качественной школы, было разрушено в короткое время чрезмерными нагрузками и противопоказанными их природе партиями! В сущности, Ф.И. Шаляпин всё еще оставался дилетантом, где молодость и развязность, живая интуиция и ловкое подражательство скорее имитировали художественность и в вокальной, и в сценической ипостасях. Несмотря на юный возраст, Ф.И. Шаляпин, как он сам писал, «слишком любил свое дело, для того чтобы относиться к нему легкомысленно», а потому не мог не понимать меры своего несовершенства и необходимости дальнейшего обучения. В этом его убеждала и критика, к которой он относился с вниманием. Между тем, почти во всех рецензиях указывалось как на множество недостатков в вокальной технике, так и на низкий уровень актерского воплощения, на непонимание стиля произведения, на отсутствие вкуса. «В исполнении г. Шаляпина были промахи во многих ролях… — писал критик В.Д. Корганов[29]. — В Мефистофеле, кроме вокальных недочетов, он не дал и подобия этого типа. В «Паяцах» то некрасиво ломался, то разыгрывал демона»[30]. В «Тифлисском листке» не без тревоги и участия писали: «Постоянное участие его (т. е. Ф.И. Шаляпина) чуть ли не в каждой опере и в каждом представлении едва ли благоприятно повлияет на его голосовые средства и дальнейшее музыкальное развитие»[31]. В «Новом обозрении», сетуя на то, что молодой артист исполняет не свойственный его данным репертуар, замечали: «Если г. Шаляпин не остановится в своем музыкальном образовании и перейдет на свое настоящее амплуа, из него может выработаться весьма недюжинный певец»[32]. Обратим внимание — «если не остановится… в образовании». Надо сказать,

---

[29] Василий Давидович Корганов (1865–1934) — композитор, музыковед, критик, автор первой рецензии о Ф.И. Шаляпине (1892). «На следующий день я прочитал в газете «Кавказ» заметку, в которой автор ее сравнивал меня со знаменитым Петровым. Заметка была подписана — Корганов. Я знал, что это был офицер-сапер, знаток и любитель музыки. Впоследствии он написал книгу о Бетховене» (см.: *Шаляпин Ф.И.* Страницы из моей жизни. С. 116).

[30] См.: Кавказ. 25.02.1894.

[31] См.: Тифлисский листок. 21.10.1893.

[32] См.: Новое обозрение. 9.07.1893.

что Ф.И. Шаляпин всегда довольно трезво смотрел на жизнь и менее всего был склонен к авантюризму. Но если он понимал, что процесс ученичества далек от завершения, то откуда же вдруг такое самомнение — не просто оставить музыкальную студию Д.А. Усатова, но и поехать в Москву с уверенностью, будто бы там он сможет на новом уровне продолжить артистическую деятельность? И почему сам Дмитрий Андреевич именно такой поворот в биографии своего ученика одобрил?

Объяснялась ситуация довольно просто. Прежде всего, Д.А. Усатов в начале лета 1894 года распускал основанную им же музыкальную студию, поскольку покидал Тифлис и уезжал в Ялту. В Крыму он проживет последние почти двадцать лет и до самого конца будет преподавать, хотя и без особого успеха. Ф.И. Шаляпин мог бы последовать за учителем, но тогда он, не имея возможности выступать на сцене, лишился бы средств к существованию, поскольку в Крыму постоянной труппы не было, а гастролеры наведывались крайне редко. Сам же Д.А. Усатов, чье материальное положение было подорвано работой студии, полностью содержать своего любимого ученика был не в состоянии. Ф.И. Шаляпин мог остаться в Тифлисе. Местный театр был весьма заинтересован в нем, но, несмотря на свои двадцать лет, Ф.И. Шаляпин понимал, какую смертельную угрозу для него несет продолжение участия в вязкой провинциальной рутине, да еще без надзора наставника. «Мне захотелось ехать в Москву», — вспоминал певец впоследствии, и в этом была полуправда, поскольку сказано слишком «облегченно». У него просто не было иного выхода! После двух успешных сезонов в Тифлисе он мог устроиться на любую подобную провинциальную сцену, но что это меняло? Угроза творческой смерти в обозримом будущем оставалась неизменной. Необходимо было вырваться из провинции, попытаться выйти на новый уровень. Таким мог быть только уровень Императорских театров. Понятно, почему выбор пал на Москву, а не на Петербург — в Москве оставались еще какие-то связи Д. Усатова. Надо полагать, что Ф.И. Шаляпин советовался со своим учителем и решение принималось при активном участии весьма заинтересованного в шаляпинской судьбе Дмитрия Андреевича. «Усатов, — вспоминал Ф.И. Шаляпин, — одобрил мое намерение и дал мне письма к управляющему конторой Императорских театров Пчельникову, к дирижеру Альтани, Барцалу, режиссеру и еще кому-то…»[33] Понятно, что ставший едва ли не премьером провинциальной труппы Тифлиса Ф.И. Шаляпин готов

[33] *Шаляпин Ф.И.* Страницы из моей жизни. С. 120.

был начинать на императорской сцене с эпизодических партий. Но почему же нет даже мысли о поступлении в консерваторию? Во-первых, Д. Усатов исходил из особенностей натуры Ф.И. Шаляпина, который легче, органичнее, быстрее учился на практике, в живом процессе театрального дела. Во-вторых, уровень вокальной школы в Московской консерватории на середину 1890-х годов, в отличие от инструменталистов, был чрезвычайно низок: А.Д. Александрова-Кочетова[34], учитель баритона П. Хохлова[35] и баса М.М. Корякина, консерваторию покинула, а К. Эверарди и У. Мазетти[36] появятся в консерваторских классах Москвы только к исходу последнего десятилетия XIX века. Из дельных преподавателей оставался А.М. Додонов[37], только что оставивший сцену знаменитый тенор и ревностный сторонник французской вокальной школы. Но, видимо, отношения Д.А. Усатова со своим счастливым соперником были далеки от того, чтобы он мог обратиться к нему с рекомендательным письмом и просьбой. В-третьих, возникал вопрос — на что жить во время обучения? Ради заработка всё равно пришлось бы пробиваться на сцену, хотя бы хористом.

---

[34] Александра Дормидонтовна Александрова-Кочетова (1833–1902) — лирико-драматическое сопрано, ученица А. Рубинштейна, Ф. Ронкони и Л. Лаблаша. Солистка московского Большого театра (1865–1877). В 1860–1880-х годах преподавала в Московской консерватории и Московском театральном училище. Среди ее учеников, кроме М. Корякина и П. Хохлова, также И. Гончаров, З. Кочетова, А. Ростовцева, Д. Тархов, М. Коровина, Е. Кадмина и другие. Современники исключительно высоко ценили Александрову-Кочетову, считая ее голос и вокальное мастерство уникальными.

[35] Павел Акинфиевич Хохлов (1854–1919) — один из наиболее любимых обществом оперных певцов (баритон). Учился у Александровой-Кочетовой, Ф. Варези, Д. Ронкони. Пел в московском Большом театре с 1881 по 1900 год. Заслуженный артист Императорских театров (1900).

[36] Умберто Мазетти (1869–1919) — композитор, камерный певец (тенор), дирижер и педагог. Преподавал в Болонье и Москве (с 1899). Среди его учеников Р. Страччари, А. Нежданова, Н. Обухова, В. Политковский, Н. Кошиц, Е. Жуковская, В. Барсова.

[37] Александр Михайлович Додонов (1837–1914) — лирико-драматический тенор, отличавшийся редкой неутомимостью, мягкостью и красотой тембра, звучностью и отличной вокальной техникой. Ученик Ф. Ронкони. Пел в Италии, Франции, Англии, а в 1869–1891 годах в московском Большом театре. Преподавал в консерваториях Москвы и Санкт-Петербурга. Среди его учеников такие выдающиеся тенора, как Л. Собинов, Д. Смирнов, С. Юдин, Б. Евлахов. Автор нескольких книг по вокальной педагогике.

Ф.И. Шаляпин вместе со своим товарищем П. Агнивцевым («Я очень увлекался его чудесным голосом, — писал позднее Федор Иванович, — и мне нравилась его солидная манера держаться на людях»[38]) поехал в Москву. Вряд ли он думал, что в Москве всё будет легко и просто. Но всё оказалось еще хуже. Во-первых, сезон в Большом театре уже завершился и никого из тех, кому следовало передать рекомендательные письма, в городе не оказалось. Письма П.М. Пчельникову и И.К. Альтани пришлось оставить в приемной московской конторы Императорских театров. Время шло, деньги кончались, положение становилось всё более тяжелым, а какого-либо ответа всё не было. Неопределенность угнетала, и Ф.И. Шаляпин отправился в контору просить о личной встрече с руководителями Большого театра. Объясняться пришлось со сторожем, который заявил, что «Пчельников принять не может и велел сказать, что теперь, летом, все казенные театры закрыты».

Павел Михайлович Пчельников к 1894 году управлял Императорскими театрами Москвы уже двенадцать лет. Конечно, он не мог не знать Д.А. Усатова. Но кем был для Павла Михайловича, действительного статского советника, числившегося за Министерством Императорского Двора, какой-то отставной тенор, далекий от столичных кругов, живущий в провинции на выслуженную пенсию и частные уроки? Никем, кроме бедного просителя, каковых московский управляющий по характеру своей службы знал бесчисленное множество. Кроме того, от изматывающе долгих, нервных и трудных прослушиваний Павел Михайлович старался держаться в стороне, препоручая это дирижерам, хормейстерам и режиссерам, — сам же он предпочитал общаться с композиторами и даже впоследствии написал воспоминания о встречах с П.И. Чайковским. Недостатка в желающих получить дебют в Москве императорская опера не испытывала, и вряд ли П.М. Пчельников вспомнил о письме Д.А. Усатова, когда на сцене Московской частной оперы С.И. Мамонтова состоялись первые, сразу прогремевшие, выступления Ф.И. Шаляпина. Кстати, начало шумного московского успеха певца тогда совпало с отставкой П.М. Пчельникова, которого сменил не кто иной, как самый выдающийся театральный организатор в российской истории В.А. Теляковский, сделавший всё возможное, чтобы вернуть Ф.И. Шаляпина на императорскую сцену и открыть ему дорогу к мировой

[38] См.: Федор Иванович Шаляпин. Т. 1. Литературное наследство. Письма. С. 723.

славе. После категорического отказа в аудиенции с управляющим молодой певец проявил настойчивость и всё же встретился с дирижером И.К. Альтани. Для этого пришлось добираться до Пушкина, где на даче жил главный дирижер Большого театра. Ф.И. Шаляпин вспоминал, что его приняли «более любезно» (в сравнении с отказом в конторе управляющего: всё же не прогнали, а приняли!), но «сказали, что сезон закончился и что голоса пробуют… великим постом». Иначе говоря, просителю пусть и вежливо, но указали на дверь, сказав, чтобы приходил весной следующего года, причем приходил именно на прослушивание.

Ученик Г. Венявского по классу скрипки и А.Г. Рубинштейна по классу композиции, Ипполит Карлович Альтани ни скрипачом, ни композитором так и не стал — в историю он войдет как хороший (не более!) дирижер театров в Киеве и Москве, а также как выдающийся хормейстер. Был он консерватором, порядочным рутинером, немного интриганом, но профессионалом, несомненно полезным театру. Он станет свидетелем в начале XX века триумфов и безраздельного лидерства на оперной сцене того, к кому отнесся в июне 1894 года столь равнодушно, не вняв просьбе своего недавнего коллеги по театру Д. Усатова, не пожелав хотя бы здесь же, на даче, послушать голос молодого певца. Впрочем, судя по всему, Ф.И. Шаляпин зла не помнил, хотя скандальных конфликтов с И.К. Альтани у него будет в избытке. Но ведь Ф.И. Шаляпин, как известно, в творчестве был человеком непримиримым и с кем только у него не было скандалов! Со всеми — от директора Императорских театров до монтировщиков сцены! С И.К. Альтани, пожалуй, их было даже чуть меньше, чем с прочими.

Между тем, положение учеников Д.А. Усатова, приехавших из Тифлиса и почти месяц бесплодно обивающих разные пороги в Москве, стало близким к отчаянному. «Великий пост для меня уже наступил, — не без горькой иронии вспоминал Ф.И. Шаляпин, — денег у меня почти не было»[39]. Нужно было искать работу самим, без каких-либо рекомендаций. Путь здесь был один — на Второй Георгиевский переулок, где в доме Сушкина уже второй год как работало «Первое театральное агентство для России и заграницы», более известное как «агентство Е.Н. Рассохиной» (по имени основательницы). Случись Ф.И. Шаляпину и его товарищу оказаться в Москве двумя годами ра-

[39] *Шаляпин Ф.И.* Страницы из моей жизни. С. 122.

нее, им опять же пришлось бы ждать весны. На великий пост актеры со всей России съезжались в Москву и встречались друг с другом и с приезжавшими антрепренерами в трактирах у Страстного бульвара и на Кузнецком мосту — это было зрелище грустное и жалкое. Первым о постоянной «актерской бирже», работающей круглогодично и располагающей всей необходимой информацией о нуждах театров и антреприз, высказал мысль некто Фадеев, антрепренер театра в далеком Иркутске. Идея была дельной, но казалась убыточной. Тем не менее, руководительница театральной библиотеки Елизавета Николаевна Рассохина, дама, едва перевалившая за тридцатилетний рубеж, за эту идею тотчас ухватилась. Ее приятель, знаменитый московский антрепренер Ф.А. Корш[40] напрасно отговаривал Елизавету Николаевну от того, чтобы заняться делом безумно хлопотным и не имеющим никаких оснований быть доходным, — очевидно, он даже не подозревал об энергии и деловой хватке библиотекарши. Агентство было сразу поставлено на широкую ногу и сконцентрировало на себе всю информацию об актерах, антрепризах, их репертуарных планах и потребностях. Уже через год, т. е. в 1893-м, был открыт также и иностранный отдел агентства, организовывавший заграничные гастроли, а равно и приезды иностранных актеров в Россию. Т. Сальвини, Э. Росси, Дж. Олдридж, М. Баттистини, Ф. Литвин, Т. Руффо, Э. Дузе, Э. Карузо и многие иные европейские знаменитости пользовались услугами детища Е.Н. Рассохиной, работавшего ритмично, с завидной основательностью, тщательностью и предусмотрительностью. Всего-то два года существовало агентство, когда в него обратились от безысходности Ф.И. Шаляпин и П.А. Агнивцев, а оно уже было реальным информационным центром театральной жизни всей России, способным помочь безработным актерам в ситуациях безнадежных. Кстати пришлись афиши, фотографии в ролях и вырезки с газетными рецензиями, которые ученики Д.А. Усатова хотели показать П.М. Пчельникову и И.К. Альтани, — они оказались востребованы в агентстве, где они были новыми клиентами. Впрочем, этим Елизавета Николаевна не удовлетворилась и попросила Ф.И. Шаляпина продемонстрировать свой голос и искусство пения — репутацией своего агентства, ставшего делом жизни,

[40] Федор Адамович Корш (1852–1923) — известный московский адвокат, драматург, переводчик и антрепренер, энтузиаст просвещения и театрального дела. Основал театр в Москве, которым и руководил до 1917 года.

Е.Н. Рассохина дорожила и не могла рекомендовать той или иной антрепризе кандидатуру без точного понимания возможностей. Исполнение Ф.И. Шаляпина на нее произвело благоприятное впечатление, и она энергично обнадежила своего нового клиента. Договор с агентством был подписан 18 июня 1894 года. Ждать пришлось всего-то несколько дней. Ангажемент был найден только для Ф.И. Шаляпина[41].

Пожалуй, предложение Е.Н. Рассохиной для певца, совершенно неизвестного в столицах, можно назвать фантастическим — в агентстве, куда поспешил Ф.И. Шаляпин, его ждал сам М.В. Лентовский. «Я уже слышал это знаменитое имя и немножко струсил», — вспоминал Ф.И. Шаляпин. И не мудрено — в театральном мире это имя было давно знаменито. Уроженец Саратова Михаил Валентинович Лентовский мечтал о театре и театру посвятил всю свою жизнь. Встреча в юности с великим М.С. Щепкиным решила его судьбу раз и навсегда. Довольно рано, в 1865 году, он стал артистом императорского Малого театра в Москве. Об этом многие в провинции мечтали всю жизнь, но для М.В. Лентовского этого оказалось мало. Он мечтал о собственном театральном деле — не для получения дохода, а для создания какого-то нового, яркого, праздничного и неожиданного по формам и средствам театра, который впоследствии назовут «синтетическим». Идеи, бродившие в голове этого очень даровитого, энергичного и никогда не унывающего человека, которого природа наградила также и на редкость живописной фактурой, предвосхищали то, что воплотят в жизнь К.С. Станиславский и В.Э. Мейерхольд. Обладая даром завидной заразительности, для реализации своих идей он умел искусно находить средства. «Лентовский поражал воображение зрителей грандиозностью постановок. Новизной, необычностью эффектов, богатством декораци-

[41] Примечательна и грустна судьба Павла Александровича Агнивцева. Он сумеет изыскать средства, чтобы добраться до Санкт-Петербурга, и там, к несчастью для себя, продолжит обучение у профессора И. Прянишникова, который сочтет, что Д.А. Усатов в Тифлисе допустил ошибку и голос П.А. Агнивцева — не баритон, а тенор. В 1898 году П.А. Агнивцев даже дебютирует в московском Большом театре в партии Собинина («Жизнь за царя» М.И. Глинки). Но голос быстро стал тускнеть, терять интонационную чистоту и устойчивость. Вскоре с карьерой певца пришлось проститься — такова была расплата за насилие над природой. П.А. Агнивцев после 1903 года уехал в Сибирь, где следы его теряются. Известно, что какое-то время (возможно, что до конца дней) он проживал в Иркутске.

онного оформления и костюмов, живописностью массовых сцен». Публика и критики были в восторге. Соперники посрамлены и отодвинуты на периферию внимания. Впрочем, ненадолго: М.В. Лентовский блестяще умел дебютировать — первые представления всегда были грандиозными, но сохранить заявленное качество ему никогда не удавалось. Неуемный темперамент не позволял этому стихийному самородку и хоть блестящему, но всё же дилетанту, сосредотачиваться на чем-то одном — М.В. Лентовский вел сразу несколько дел и, растрачивая деньги и силы, неизбежно снижал художественный уровень и разорялся. Так, в 1878 году он арендовал московский театр и сад «Эрмитаж». Дополнительно к этому спустя три года (в 1881 году) в Петербурге взял в аренду театр и сад «Аркадия» для организации грандиозных музыкально-драматических представлений. Тогда же увлекся цирком и арендовал для представлений московский цирк Гинне. Тогда же, мечтая о «народном театре», открыл театр «Скоморох». Год спустя (в 1882-м) он с увлечением и не считаясь с затратами организует в Москве Новый театр, который задумывается как соперник императорского Малого театра, — строится здание, привлекаются лучшие актеры, такие как В. Андреев-Бурлак[42] и А. Глама-Мещерская[43]. В конечном счете всё скатывается к дешевым опереткам и низкопробной эстраде. Со временем ему всё труднее становилось привлекать средства. Росли долги. Мог ли знать Ф.И. Шаляпин, что столь поразивший его воображение уверенностью, властностью и решительностью «настоящий московский антрепренер» за два года до этого вынужден был расстаться с театром «Эрмитаж», что дела его безнадежно плохи и он близок к разорению? А вот Е.Н. Рассохина не могла не знать, но, скорее всего, она, как и почти все из посвященных, была уверена, что знаменитый М.В. Лентовский найдет выход из положения, как находил его раньше. К сожалению, Ф.И. Шаляпин встретился с ним в ту пору, когда некогда нестерпимо яркая звезда М.В. Лентовского закатывалась, причем окончательно. Соглашаться войти в труппу петербургской «Аркадии» было примерно то же, что садиться на пароход, который

[42] Василий Николаевич Андреев-Бурлак (1843–1888) — русский драматический актер широкого диапазона, играл в частных театрах, преимущественно в провинции.

[43] Александра Яковлевна Глама-Мещерская (1859–1942) — русская драматическая актриса, ученица В.В. Самойлова и И.В. Самарина. Дебютировала в Александринском театре (1878), но вскоре из-за конфликта с дирекцией уехала в провинцию. Актриса высокой культуры и опыта. Оставила сцену в 1895 году.

уже начал тонуть. Но молодой артист был парализован восхищением — и тем, что ему предстоит выступать в Петербурге, и самой фигурой М.В. Лентовского, его дородностью, его дорогим костюмом и золотой цепью от часов с множеством брелоков, его окладистой бородой и крупными чертами лица с выражением одухотворенности и властности. А для беспокойства были все основания — ведь даже контракт, который, как вспоминал Ф.И. Шаляпин, он «подписал… даже не прочитав»[44], заключен был не с самим М.В. Лентовским, а с неким Христофором Иосифовичем Петросьяном: именно он, буфетчик, был уже на самом деле арендатором театра в саду «Аркадия» и настоящим владельцем театральной антрепризы. Сам же М.В. Лентовский осуществлял лишь «художественное руководство» и имиджевое прикрытие предприятия, которое, в сущности, являлось безнадежным.

Имея в кармане полученный аванс (сто рублей — по тем временам сумма немаленькая[45]), Ф.И. Шаляпин прибыл поездом в столицу империи. Первое впечатление о Петербурге было скорее отрицательное. Воображение его создало образ города сказочного — на горе, с белыми домами и в окружении садов. Но московскому поезду довольно долго пришлось проходить сквозь охватившее Петербург кольцо заводов и фабрик, возникших за четверть века капиталистического развития: «Было немножко грустно увидеть многочисленные трубы фабрик и тучу дыма над крышами»[46]. Ф.И. Шаляпину придется привыкать к непривычному для него городу — строгому, плотно застроенному, столь не похожему на привычные для него Казань, Тифлис или Москву.

Сад «Аркадия» находился на берегу Невы, на северной окраине города. Когда Ф.И. Шаляпин увидел впервые этот тесный сквер, затиснутый между Невой и Новодеревенским проездом, с чахлыми и редкими деревьями, с невзыскательного вкуса «деревянной роскошью» театра, все его иллюзии развеялись и он в полной мере понял, что оказался в антрепризе, которая по своей организации и уровню вряд ли лучше той, что была в Тифлисе. Последние надежды рухнули, когда через две недели в Петербург приехал М.В. Лентовский и начались «какие-то беспорядочные репетиции» оперы Ж. Оффенбаха «Сказки Гофмана». Антрепренер, он же и режиссер, заметно нервничал, что немудрено — он-то отлично

---

[44] *Шаляпин Ф.И.* Страницы из моей жизни. С. 123.

[45] Годовой оклад рабочего в то время составлял около 120–150 рублей, а оклад гимназического учителя до 600–700 рублей.

[46] *Шаляпин Ф.И.* Страницы из моей жизни. С. 124.

знал, в каком отчаянном положении находятся дела и что скорее всего этот сезон окажется для антрепризы последним.

Когда состоялось первое появление Ф.И. Шаляпина перед петербургской публикой — вопрос, остающийся отчасти открытым. В «Петербургской газете» от 22 июля имеется анонс о том, что в саду «Аркадия» состоится сборный спектакль, где, в частности, будет представлена вторая картина четвертого действия оперы М.И. Глинки «Жизнь за царя» и где в партии Сусанина выступит, как было указано «г. Салапин»[47]. Если это представление действительно состоялось, то это первое выступление Ф.И. Шаляпина в Петербурге осталось без какого-либо внимания. И это странно, поскольку, во-первых, М.В. Лентовский был мастером рекламы и, конечно, сражаясь до последнего за свой бизнес (от многих его предприятий теперь ведь только «Аркадия» и осталась!), непременно зазвал бы «всеми правдами и неправдами» петербургских критиков и журналистов на открытие сезона, куда были вложены его последние деньги. Во-вторых, петербургские критики хорошо знали, что М.В. Лентовский неизменно привозит из провинции новых певцов для «обкатки» — многие из них становятся знаменитыми и солируют на императорских сценах. Было невероятно, чтобы они не заинтересовались новым басом, да еще исполняющим трагическую сцену с большой арией Сусанина и его гибелью. Еще более невероятно, чтобы они на это «программное выступление» никак не отреагировали. Заметим, что не только о дебюте Ф.И. Шаляпина, но вообще о сборном спектакле, открывающем новый сезон театра в «Аркадии», в газетах нет ни одной заметки, они как бы «бесследны». Подобная информационная блокада совершенно невозможна и ничем сторонним не спровоцирована. Впрочем, афиш тоже не сохранилось. Всего более вероятно, что сборный спектакль не состоялся. Газета могла дать неверную информацию — такое случалось. Анонс мог быть и рекламным ходом дирекции «Аркадии», которая таким образом «разогревала интерес публики». Подобный опыт был нередок в русской провинции. Зато нет сомнений, что спустя всего два дня состоялась премьера, которую и готовил М.В. Лентовский, — «Сказки Гофмана». Именно для этой оперы Ф.И. Шаляпин разучивал еще с Москвы партию Миракля. Еще в агентстве Е.Н. Рассохиной, не дослушав арию короля Филиппа II из вердиевского «Дон Карлоса» в исполнении волнующегося Ф.И. Шаляпина, «московский антрепренер»

[47] См.: Петербургская газета. 1894. № 198.

М.В. Лентовский спросил, пел ли тот в «Сказках Гофмана». Получив отрицательный ответ, властно закончил разговор, определяя шаляпинскую судьбу: «Вы будете играть Миракля. Возьмите клавир и учите. Вот вам сто рублей, а затем вы поедете в Петербург петь в «Аркадии»». Обратим внимание — «будете играть». Не петь! «Сказки Гофмана» были поставлены как сказочная оперетта-феерия, с прозаическими диалогами. Опытный М.В. Лентовский хорошо понимал, что летом его основной публикой будут многочисленные дачники Новой Деревни и Коломяг. Нужно было прежде всего зрелище — по возможности эффектное, яркое и динамичное. Если М.В. Лентовский и был режиссером, то «первого поколения» — он любил беспорядочную, готовую взорваться скандалами, театральную суету и обладал способностью управлять ею, быстро и жестко организуя мизансцены, интуитивно определяя темп представления и формируя эффекты в смысловых доминантах. Его сильной стороной — как, кстати, и всех режиссеров этого поколения — были именно массовые сцены и упругая динамика всего театрального действия. С актерами он почти не работал, ограничиваясь лишь самыми общими требованиями и считая, что те сами обязаны выстроить роль. Вообще в режиссуре М.В. Лентовского не так много было творчества, но было много воли и способности добиваться поставленной задачи быстро. Всё же в театральном деле он был профессионалом, и неслучайно после его разорения С.И. Мамонтов пригласит М.В. Лентовского в свою Московскую частную оперу главным режиссером — где, кстати, он вновь встретится с Ф.И. Шаляпиным. Конечно, в том положении, в каком он оказался на 1894 год, М.В. Лентовский не мог как в лучшие времена заказывать специально для каждого спектакля сложные декорации и дорогие костюмы. Всё теперь приходилось арендовать, и оформление спектакля шло «из подбора». Но ведь этим не пренебрегали и на императорской сцене. Публика, правда, благодаря доминировавшему в предыдущие два десятилетия «археологическому стилю», благодаря работам М. Бочарова[48], М. Шишкова[49],

[48] Михаил Ильич Бочаров (1831–1895) — академик (1863), живописец-пейзажист и театральный художник, руководил в 1870-х годах декорационными мастерскими Императорских театров. Активный сторонник реалистического направления в оформлении спектаклей.

[49] Матвей Андреевич Шишков (1832–1897) — академик (1869), профессор (1884), основатель театрально-декорационного класса в Санкт-Петербургской Академии художеств, работал в Императорских театрах Санкт-Петербурга художником-декоратором.

К. Иванова[50], П. Исакова и А. Горностаева, стала более требовательна к стилистике спектакля, однако в случаях с фееериями, сказками и такими вот, как «Сказки Гофмана», неопределенными по времени действия историями, «подбор» был вполне уместен.

Судя по рецензиям, спектакль «Сказки Гофмана» отторжения в прессе, да и у публики не вызвал, и впоследствии его играли довольно часто, так что он считался «кассовым спектаклем». Что касается Ф.И. Шаляпина, то его отметили в прессе. Очевидно, что дебютант не слишком отличился по части игры, но, надо полагать, и общей картины не портил, т. е. актерски из общей массы не выделялся. Относительно же вокальных данных у Ф.И. Шаляпина ничего выдающегося не заметили. Критик В. Баскин[51] писал так: «У г. Шаляпина несколько сдавленный в верхах бас-кантанте, но всё-таки приятный по тембру»[52]. И резюме, согласно которому по роли Миракля трудно сказать нечто определенное, а потому «надо послушать в более ответственных партиях». В оправдание Ф.И. Шаляпина заметим: кроме того, что он естественно волновался в день дебюта, партия Миракля, как это часто бывает у Ж. Оффенбаха, написана по тесситуре высоковато и неопределенно, скорее всё же для баритона, нежели для баса. Ничего определенного о трактовке Ф.И. Шаляпиным роли зловещего доктора сказать нельзя. Найти в этом инфернальном образе нечто комическое вряд ли возможно. Скорее, дебютант создал некий парафраз на Мефистофеля. Выйти это могло и вполне случайно. Впрочем, после «Аркадии» Ф.И. Шаляпин в «Сказках Гофмана» никогда не участвовал. Он вообще ни разу более не обратится к творчеству Ж. Оффенбаха.

Главным же героем — точнее, героиней — 24 июля в «Аркадии» стала Н.Н. Андреева-Вергина, которая, как и Ф.И. Шаляпин, имела в своем скромном послужном списке два полноценных сезона в Московском Русском оперном товариществе И. Прянишникова. Она происходила из музыкальной семьи — мать и отец ее были оперными певцами. Отец — очень известный в 1870-х годах тенор Николай Александрович Андреев, с большим успехом певший в Европе и являвшийся

---

[50] Константин Матвеевич Иванов (1859–1919) — ученик М.А. Шишкова, художник-декоратор Императорских театров Санкт-Петербурга (1883–1908).

[51] Владимир Сергеевич Баскин (1855–1919) — музыкальный критик, сотрудничал в петербургских газетах.

[52] См.: Петербургская газета. 1894. № 200.

солистом Императорских театров в Петербурге и Москве. В России его более всего любили как великолепного интерпретатора романсов М.И. Глинки. Мать — Мария Александровна Соловьева-Андреева, первая исполнительница на русской сцене партий Маргариты («Фауст» Ш. Гуно) и Леоноры («Трубадур» Дж. Верди). Большая часть ее вокальной карьеры прошла в крупнейших театрах Европы и Южной Америки, где она была невероятно знаменита. Ее голос — исключительной мягкости, полетности и чарующей красоты тембра сопрано — критика сравнивала с голосами М. Маркези[53] и Дж. Гризи[54]. Ее вокальная техника справедливо считалась одной из лучших среди европейских звезд. Пела она, хотя и недолгое время, на императорской сцене, оставив театр в 1892 году, в самом зените своей карьеры, поселившись в Москве и посвятив себя педагогической деятельности. Именно она и учила своих детей, Александра и Наталью, искусству пения. Оба стали хорошими профессионалами, надежными и выносливыми, полезными для любой труппы, но — не более. В «Сказках Гофмана» Наталья Николаевна Андреева-Вергина пела сразу четыре сопрановые партии (Стеллы, Олимпии, Джульетты и Антонии), в которых она продемонстрировала главные свои достоинства — звонкий, инструментально ровный голос с безупречной колоратурой. Она сразу показалась «открытием сезона», и М.В. Лентовский ходил именинником, всем видом демонстрируя, что это именно он «отыскал это сокровище» и теперь «дарит» его Петербургу. Несомненно, что «Сказки Гофмана» им задумывались прежде всего в расчете на Н.Н. Андрееву-Вергину. Петербуржцы, бывшие на премьере 24 июля, вряд ли сомневались, что слышат будущую звезду. Правда, впоследствии, после провала антрепризы в «Аркадии», большой карьеры у нее не сложилось, хотя пела она по всей стране, от Петербурга до Владивостока и от Архангельска до Ашхабада. Кажется, не было такого оперного театра, в котором бы она не высту-

---

[53] Матильда Маркези де Гастроне (Грауман) (1821–1913) — ученица Ф. Ронкони и М. Гарсиа-младшего, великая немецкая певица (сопрано) и педагог. Выступала преимущественно как концертная певица в 1844–1854 годах.

[54] Джулия Гризи (1811–1869) — сестра Джудитты Гризи, ученица Д. Джакомелли, М. Марлиани и Дж. Пасты, великая итальянская певица, одна из выдающихся сопрано XIX века, пела в 1829–1861 годах. Гастролировала в России (1850–1852) Исключительные голосовые возможности позволяли ей петь также меццо-сопрановый и контральтовый репертуар.

пала[55]. Но недоставало обаяния, артистизма и, что самое главное, индивидуальности.

Возможность же послушать Ф.И. Шаляпина «в более ответственных партиях» появилась уже на следующий день после премьеры «Сказок Гофмана». В «Аркадии» был дан сборный спектакль из «Жизни за царя» М.И. Глинки (четвертое действие) и «Фауста» Ш. Гуно (третье действие). Скорее всего, это и был тот «сборник», который несколько преждевременно анонсировала «Петербургская газета». Сусанина Ф.И. Шаляпин — тоже в сборном спектакле — пел единственный раз за три года до «Аркадии», еще в Баку. Ария Сусанина, требующая большого дыхания и искусства легатированного пения, написанная в свое время М.И. Глинкой в расчете на феноменальный голос О.А. Петрова, могла легко погубить все надежды Ф.И. Шаляпина на покорение Петербурга. Эпически величественный звук, в филировке растаивающий и вновь набирающий мощь в драматическом крещендо, молодой дебютант должен был «выдать» после того, как эмоционально и физически устанет в идущем перед этим «Фаусте». Правда, Мефистофеля Ф.И. Шаляпин пел в Тифлисе часто и имел в «Фаусте» большой успех. Но энергичная динамика, с которой Ф.И. Шаляпин обычно вел партию Мефистофеля, могла дорого обойтись при исполнении Сусанина — нужно было чем-то пожертвовать и правильно выстроить тактику выступления. Ф.И. Шаляпин решил пожертвовать актерством, сосредоточившись на вокальной стороне. В результате критика оказалась в большом сомнении относительно актерских способностей дебютанта. Кажется невероятным после тифлисских сезонов и полученного там опыта, основательно раскрепостившего Ф.И. Шаляпина (и прежде всего в «Фаусте»), читать

[55] После революции Н.Н. Андреева-Вергина (1875–1935) много выступала в концертах с братом, но «вторым номером». Александр Николаевич Андреев-Вергин (1871–1940) от отца унаследовал вкус к камерному пению и был очень хорошим исполнителем русских романсов, прежде всего М.И. Глинки, М.П. Мусоргского, Н.А. Римского-Корсакова и П.И. Чайковского. Именно как исполнитель романсов он был востребован и гастролировал не только по всей России, но и в Европе. Как оперный певец он дебютировал довольно поздно, уже после тридцати лет, пел едва ли не весь теноровый репертуар в Московском товариществе оперных артистов Г. Шумского и Московском товариществе артистов русской оперы Е. Осипова. В годы революции был солистом и режиссером в Передвижном театре. Ему, добротному вокалисту, не повезло — русский оперный театр начала XX века имел блестящую плеяду выдающихся индивидуальностей среди теноров.

у П. Веймарна, что, «кажется, в нем нет еще достаточной привычки к сцене, по крайней мере, в передаче роли Мефистофеля не ощущалось желательного рельефа»[56]. Это значит, что, не желая рисковать и ставя главной целью показать себя с лучшей стороны в ипостаси вокалиста, Ф.И. Шаляпин ограничился минимумом того, что он мог и что делал с успехом в Тифлисе. Возможно, здесь он руководствовался и догадкой относительно того, что его провинциальная развязность, обычная для него в «Фаусте», может прийтись не по вкусу в Петербурге. Решение в конечном счете было верным. «Сын Отечества» писал, что 25 июля «наиболее благоприятное впечатление произвел г. Шаляпин». Отметили прежде всего — и отметили весьма сочувственно и благосклонно — его голос, который определен был как «баритональный бас», но с эпитетами «красивый», «мягкий», «полнозвучный»[57]. Правда, всё это касалось только среднего регистра. Относительно верхнего регистра вновь было отмечено, что он слаб и обладает горловым призвуком. О нижнем регистре, который был наиболее слабой составляющей шаляпинского голоса, не было сказано ничего.

Примечательно, что писали почти исключительно о Ф.И. Шаляпине, лишь упоминая двух других дебютантов — сопрано А.Т. Рубинскую и тенора М.Д. Агулина. Анастасия Тимофеевна Рубинская была явлением совершенно заурядным, даром что являлась выпускницей Московской консерватории. Ее певческий век оказался бесславным и очень коротким — после «Аркадии» она продержится на сцене не более четырех лет. Правда, в ней несомненно были яркая красота и шарм — внешне была она очень эффектна, чем и показалась М.В. Лентовскому полезной для его антрепризы. Что же касается Моисея Давыдовича Агулина, то об этом уроженце Елисаветграда его соученик, впоследствии партнер Ф.И. Шаляпина по сцене и известный оперный режиссер В.П. Шкафер[58]

---

[56] См.: Сын Отечества. 27.07.1894.

[57] См. статью П. Веймарна в: Сын Отечества. 27.07.1894.

[58] Василий Петрович Шкафер (1867–1937) в 1894 году пел в санкт-петербургском Панаевском театре и в тот год, когда туда будет принят Ф.И. Шаляпин, уедет в Тифлис. Они встретятся в 1897 году в Частной опере С.И. Мамонтова, а затем — в московском Большом театре, где вместе поставят впервые на русской сцене оперу Ж. Масне «Дон Кихот». Ф.И. Шаляпин очень ценил партнерство В.П. Шкафера в операх «Моцарт и Сальери» (Моцарт), «Русалка» (Князь), «Борис Годунов» (Василий Шуйский). В 1920–1930 годах наряду с В.А. Лосским и Ф.Н. Боголюбовым был ведущим оперным режиссером в СССР.

писал: «Мне очень нравился тенор Агульник… Он очень хорошо владел своим приятным голосом». В.П. Шкафер признавался, что ему «очень хотелось петь так, как пел Агульник»[59]. Голос обаятельного тембра, не боящийся никакой тесситуры, с исключительной свободой верхнего регистра позволял, казалось бы, его обладателю занять место в первом ряду великих русских теноров. Если к этому добавить хорошую вокальную технику, полученную у профессора Н.А. Андреева в Московском музыкально-драматическом училище, которая была доведена — уже после «Аркадии» — до очень высокого уровня учебой в Италии… В Италии он короткое время пел в Милане и Неаполе, вернулся в Россию, уверенный в предстоящих триумфах, но ему нашлось место только в провинции. Правда, в провинции Моисей Давыдович был неизменно и основательно востребован, выступая преимущественно в театрах Поволжья, Новороссии и Кавказа. Его продвижению мешали маленький рост, несколько карикатурная внешность и «полное отсутствие драматического дарования»[60]. Он очень серьезно относился к процессу вокализации, но, к сожалению, не имел чувства юмора и не обладал способностью видеть себя со стороны. Вокалистом же он до самой революции был первоклассным, в то же время на сцене неизменно оставаясь совершенно беспомощным, не реагируя на партнеров, даже не пытаясь хотя бы «пунктиром» обозначить какой-то образ и воплощая собой театр, ставший (в том числе и благодаря деятельности Ф.И. Шаляпина) невыносимым анахронизмом. Где-то в хаосе революции и гражданской войны он и пропал. В сцене из «Фауста» низенький, с рано расплывшейся фигурой, застывший в фас у самой рампы, полностью сконцентрировавшийся на дирижерской палочке М.Д. Агулин в роли главного героя и высокий (особенно в сравнении с партнером), угловатый, подвижный Ф.И. Шаляпин в роли Мефистофеля производили впечатление более комическое, нежели драматическое, что и было отмечено в прессе. «Сочетание г. Агульника и г. Шаляпина в «Фаусте» более уместно для комического дуэта, нежели для оперы Ш. Гуно»[61].

Думается, уверенности Ф.И. Шаляпина на дебюте способствовало то, что оркестром руководил Иосиф Антонович Труффи, знакомый

---

[59] *Шкафер В.П.* Сорок лет на сцене русской оперы. Воспоминания. 1890–1930. Л., 1936. С. 45.

[60] Там же. С. 121.

[61] См.: Петербургская газета. 26.07.1894.

ему по многочисленным спектаклям в Тифлисе, где он также дирижировал и «Фаустом». Д.А. Усатов весьма ценил опыт и самоотверженность дирижера и поощрял своих учеников пользоваться его советами. Ф.И. Шаляпин, пожалуй, более всех следовал этому совету своего учителя — с И.А. Труффи он провел долгие часы и в работе, и в многочисленных беседах. Конечно, великим дирижером, подобно А. Никишу или Ф. Направнику, родившийся в Италии и приехавший в возрасте двадцати шести лет (в 1876) в Россию Иосиф Антонович не был. Скрипач, каких много, он какое-то время подвизался в оркестре Тифлисского оперного театра и, как это часто бывает, однажды, спасая положение, продирижировал спектаклем. Опыт в провинции накапливается быстро — И.А. Труффи оказался незаменимым профессионалом, а потому был повсюду востребован. Тифлис он любил и постоянно приезжал сюда, даже когда работал в Одесской итальянской опере (1880–1885) и в Частной опере С.И. Мамонтова (1885–1891, 1898–1899). На «концептуальные открытия» и «новые прочтения» партитур он был вряд ли способен, зато умел добиваться ансамблевого единства, темпо-ритмической ясности и интонационной осмысленности. В «Аркадии» он с Ф.И. Шаляпиным встретился случайно, но впоследствии им суждено будет много работать вместе — и в Петербурге (в Панаевском театре), и в Москве (в Частной опере С.И. Мамонтова). Именно И.А. Труффи будет дирижировать историческими спектаклями Частной оперы, такими как «Садко», «Псковитянка», «Борис Годунов» и «Моцарт и Сальери», в которых в полной мере расцветет великий талант Ф.И. Шаляпина и с которых начнется его заслуженная, всемирная и легендарная слава.

Можно сказать, что дебют на петербургской публике у Ф.И. Шаляпина прошел вполне успешно. Но, к сожалению, антреприза М.В. Лентовского оказалась предприятием совершенно безнадежным. В соответствии с контрактом Ф.И. Шаляпин в период с 26 июля по 6 августа спел еще четыре раза в «Сказках Гофмана» и три раза в «Набережной Санта-Лючия» (заурядная и заслуженно забытая опера П. Таски). Контракт кончился, и ни о каком его продлении, на что так надеялся Ф.И. Шаляпин, не могло быть и речи — как, кстати, и о выплате обещанного гонорара: антреприза в «Аркадии» прогорела.

Начинающий артист, хорошо принятый публикой и критикой, имевший все основания надеяться на лучшее, оказался без гроша в кармане на улице. Впоследствии места жительства Ф.И. Шаляпина будут отличаться просторностью, комфортом и присутствием множества доро-

гих безделушек, но в августе 1894 года ему грозило выселение даже из съемного угла на самой окраине города, где-то на Охте. «Уезжать из Петербурга не хотелось», — вспоминал позднее Ф.И. Шаляпин[62], но жить было не на что. Впрочем, чтобы уехать, тоже нужны были деньги. Ф.И. Шаляпин бродил по улицам северной столицы в полном отчаянии от осознания тупиковости ситуации. Только это объясняет то, каким образом совершился новый поворот в творческой жизни артиста. «Однажды я пошел в Панаевский театр, где собрались уже все члены товарищества во главе с дирижером Труффи, знакомым мне, пошел и сказал, что готов вступить в труппу. Я был хорошо встречен». Конечно, от отчаяния чего не сделаешь, но всё же рассказ Ф.И. Шаляпина спустя три десятилетия по характеру близок мифологическому апокрифу. Всё же не случайно упоминается старый шаляпинский знакомый И.А. Труффи, на этот раз в роли главного дирижера Товарищества оперных артистов, арендовавшего здание Панаевского театра для своих спектаклей. Надо сказать, что «Аркадия» М.В. Лентовского была не единственной прогоревшей антрепризой — в Петербурге собралось достаточное количество оперных артистов и оркестрантов, которым некуда было податься. Среди артистов и оркестрантов встречались люди энергичные, с деловой хваткой и организаторскими способностями — вполне в духе времени действующие по принципу «спасение утопающих есть дело самих утопающих». Таким, кстати, был и партнер Ф.И. Шаляпина по прогоревшей «Аркадии» М.Д. Агулин. Труппа формировалась спешно, наиболее слабой ее частью была басовая. Собственно, она состояла только из А. Давыдова, певца второстепенного, скорее всего, вышедшего из хористов и нигде, кроме Панаевского театра, более не замеченного. Петь партии героического плана он был не в состоянии. Ф.И. Шаляпин в «Аркадии» показал себя умным и способным к работе на износ артистом, успевшим за короткое время понравиться публике и критике. Нет сомнения, что И.А. Труффи и М.Д. Агулин его рекомендовали. Кроме того, положение безработного Ф.И. Шаляпина было таково, что он мог бы согласиться вступить в Товарищество хоть и без взноса, но зато с минимальным жалованьем. Так что, скорее всего, совсем не просто он «взял и пошел» в Панаевский театр — скорее всего, был приглашен или даже приведен кем-то из рекомендовавших его. И, видимо, не бесцельно он слонялся по Петербургу, а ждал, чем разрешится ситуация

[62] *Шаляпин Ф.И.* Страницы из моей жизни. С. 124.

с Товариществом (примечательно, что попыток связаться с агентством Е.Н. Рассохиной он не предпринимает, хотя в создавшемся положении это было бы самым естественным шагом). Ситуация разрешилась благополучно, и до 30 августа 1894 года Ф.И. Шаляпин вступил в труппу Товарищества — именно в этот день газета «Новое время» сообщила о создании новой труппы и перечислила ведущих солистов, в том числе и Ф.И. Шаляпина.

История Товарищества восходит к самому началу 1890-х годов, когда его идея зародилась в головах С.М. Безносикова, Д.В. Дудышкина и В.К. Травского. Роль «первой скрипки» принадлежала С.М. Безносикову, происходившему из сибирских промышленников несостоявшемуся композитору, ученику и страстному почитателю Н.А. Римского-Корсакова. Он мечтал о создании такого театра, который пропагандировал бы русскую музыку; мечтал о спектаклях, которые являли бы собой художественный музыкально-сценический синтез; мечтал об отказе от оперной условности, о реализме и историзме как основах концепции спектакля. Д.В. Дудышкин, также ученик Н.А. Римского-Корсакова, дирижер не более чем приличный, но большой общественник и фанатик русской музыки, полностью разделял идеи своего товарища. В.К. Травский появился чуть позднее — привлеченный к работе С.М. Безносиковым и Д.В. Дудышкиным, он с энтузиазмом воспринял идею Товарищества как пропагандиста русской музыки. У него был большой опыт, полученный за годы работы режиссером в Итальянской опере Петербурга. Удалось собрать небольшую, но надежную труппу[63], ангажировать театральный зал в доме купца Кононова (в Кирпичном переулке) и приступить к постановке еще не видевшей свет «Хованщины» М.П. Мусоргского. Естественно, тут же в работу включился идеолог русского реалистического искусства В.В. Стасов[64] — во всеоружии своих знаний, связей и неукротимой энергии. Премьера «Хованщины» 27 октября 1893 года показала высокий профессиональный уровень труппы — и равнодушие публи-

[63] В составе Товарищества были дирижер Л.П. Штейнберг (1870–1945) (впоследствии народный артист СССР), репетитор Н.П. Миклашевский (?), тенор Г.А. Кассилов (1860–?), тенор В.П. Шкафер (1867–1937), тенор П.А. Лодий (1855–1920), бас-баритон С.Х. Егизаров (1864 — после 1917), бас А.Д. Городцов (1857–1918), бас И.В. Матчинский (1847 — после 1917).

[64] Владимир Васильевич Стасов (1824–1906) — сын архитектора В.П. Стасова, художественный и музыкальный критик, идеолог и яростный апологет русского национального реалистического искусства яркого социального звучания.

ки. Товарищество морально поддерживали все лидеры прогрессивного русского искусства, но материальное положение становилось всё хуже. Русский репертуар не в состоянии был обеспечить «кассы», а средства сибиряка С.М. Безносикова истощались. Спасение, казалось, пришло от П.И. Чайковского, который отдал Товариществу свою новую оперу на русский сюжет («Опричник») и обещал дирижировать премьерой. «Имя Петра Ильича было столь популярно, что заранее можно было предвидеть художественную и материальную победу», — вспоминал В.П. Шкафер[65]. Но ничего не вышло — перед премьерой П.И. Чайковский заболел и умер от холеры. Такого удара Товарищество не пережило; крах становился неизбежен. Как «идейный организм» оно распалось. И тут же возродилось — но уже как самоорганизуемая актерами антреприза, где в репертуаре должны были доминировать не русские, а западноевропейские оперы как имеющие популярность у публики. Тогда же сравнительно небольшой зал Кононова сменили на Панаевский театр. Материальное положение улучшилось, но предприятие всё более утрачивало художественное качество. Премьеры шли одна за другой, плохо разучиваемые, наспех срежиссированные, с минимальным количеством репетиций. К завершению первого же сезона (т. е. к концу весны 1894-го) всё выродилось в откровенную халтуру. Публика разочаровалась и почти перестала посещать спектакли. Труппа самораспустилась. Актеры разъехались. Летом 1894 года владелица театра Э.И. Гинтер сдавала помещение итальянской оперной антрепризе. Но идея Товарищества не умерла. Она возродилась уже в августе из оставшихся не у дел актеров, оказавшихся на то время в Петербурге. Никакой «идейной программы», в отличие от первого Товарищества, не создавалось. Но было твердое желание — в отличие уже от второго Товарищества — создать добротную, достойную столицы антрепризу. Спектакли решено было давать в пустующем после отъезда гастролеров всё том же Панаевском театре.

Этого громоздкого шестиэтажного здания в аляповатом неорусском стиле, уместном, быть может, где-то в провинции, но никак не в двух шагах от растреллиевского Зимнего дворца и в створе захаровского Адмиралтейства, т. е. в самом центре города, более не существует — оно сгорело 22 сентября 1917 года. Впрочем, известный своей неуместной

---

[65] *Шкафер В.П.* Сорок лет на сцене русской оперы. Воспоминания. 1890–1930. С. 117.

нелепостью фасад появился стараниями архитектора А.И. Ковшарова только в 1897 году, т. е. после того, как Товарищество оперных артистов, в составе которого находился и Ф.И. Шаляпин, распалось, а сам Федор Иванович к тому времени оставил не только театр на Адмиралтейской набережной, но и вообще Петербург. В 1894 году купеческая вдова Эмилия Ивановна Гинтер думала лишь о расширении и декорировании доставшегося ей от разорившегося инженера-путейца В.А. Панаева[66] большого дома невыразительной архитектуры на Адмиралтейской набережной.

В этом доме, воздвигнутом надежно, но без фантазии, были квартиры, ресторан и театр с большим четырехъярусным и мало уютным залом, слишком обширным для драматической труппы, а потому сразу облюбованный оперными антрепризами. Акустика оставляла желать лучшего. Широкая сцена с сильным наклоном планшета была неглубока и практически лишена боковых карманов. Вообще закулисное пространство отличалось крайней стесненностью — так автор здания, гражданский инженер Д.К. Прусак экономил квадратные метры для доходных квартир. Проведение каждого спектакля было сопряжено с немалыми техническими сложностями. Однако же благодаря расположению театр посещался хорошо и собирал весьма приличную публику. По этой же причине не обходила театр стороной и критика. Репетиции начались 6 сентября и шли менее двух недель. Для всех актеров партии были много раз петыми, и репетиции свелись, во-первых, к адаптированию к новой сцене привычных мизансцен, во-вторых — к освоению самой сцены с новыми декорациями. Режиссера не было — актеры самоорганизовывались на сцене. Театр открылся 18 сентября «Фаустом» Ш. Гуно. В премьере участвовал и Ф.И. Шаляпин — в роли, которую он уже считал «своей»: в роли Мефистофеля.

Партнерами его были певцы вполне профессиональные, но очень разные. Екатерина Андреевна Силина, сорокалетняя певица, когда-то была гордостью первого выпуска Петербургской консерватории и солисткой императорского Мариинского театра. Постепенно карьера пошла на спад. В сущности, 1894 год окажется последним в ее четвертьвековой карьере. Ее учитель К. Эверарди требовал от певцов большого, яркого звука, и Е.А. Силина перенапрягла свой лирический, мягкий, ма-

[66] Валерьян Александрович Панаев (1825–1899) — инженер-строитель Николаевской железной дороги, член Экономического и Географического обществ.

тового тембра голос. Кроме того, К. Эверарди вел ее как колоратурное сопрано, в то время как она была именно лирическое сопрано. Молодой организм какое-то время справлялся с перегрузками, но с годами ситуация ухудшалась. К завершению карьеры стерся тембр и сократился диапазон, на длинных нотах звук заметно качался, хотя кое-что осталось на очень высоком уровне — вокальная техника, осмысленная интонация и живой темперамент. Время почти не тронуло стройности фигуры и своеобразной красоты этой артистичной женщины, заставлявшей публику во время спектакля забывать о ее немалых недостатках. В роли Маргариты она была эффектно трогательна и, быть может, несколько избыточно сентиментальна, но это публике нравилось.

В роли Фауста выступил Яков Моисеевич Любин. Как и Е.А. Силина, он окончил (тремя годами позднее) Петербургскую консерваторию, и тоже по классу К. Эверарди. В последующие десять лет довелось ему петь и в провинции (но у такого выдающегося антрепренера-художника, как П. Медведев), и в московском Большом театре, и в Мариинском театре. Императорскую сцену он оставил более по своей инициативе, считая, что имеет право на более высокое положение в труппе и рассорившись из-за этого с Дирекцией. Вообще, человеком он был сильного характера, властным и трепетно относящимся к собственному достоинству. Но был Я.М. Любин также человеком весьма деловым и деятельным — то, что Товарищество состоялось, было в немалой степени именно его заслугой. Певцом он был специфическим — строгой академической манеры: благородной, изысканной, «староитальянской». Такая манера определялась не только культурой, но и свойствами голоса — полетного, мягкого, пластичного, но сравнительно короткого диапазона. Верхние ноты, как в первой половине XIX века, Яков Моисеевич брал преимущественно фальцетом. Думается, именно это обстоятельство и помешало ему занять место премьера на императорской сцене, на что он рассчитывал. Актерски же он был мало выразителен — исполнение оставалось неизменно корректным и не более, но на уровне тогдашних требований.

Голосом скромных качеств — и по силе звука, и по диапазону, и по тембру — обладал Николай Павлович Миллер, исполнитель Валентина. Он едва переступил тридцатилетний рубеж, а позади были не только Московское музыкально-драматическое училище, но и работа в Частной опере С.И. Мамонтова, и обучение в Италии, и участие в спектаклях итальянских, испанских и американских театров. Н.П. Миллер

единственный в труппе мог похвастаться тем, что пел на сцене миланского Ла Скала. До поездки в Италию он был меццо-характерным тенором. После — баритоном, каких много, да еще при скромном актерском потенциале и умеренном темпераменте. Правда, благодаря своей выразительной внешности — стройной фигуре, породистому лицу с высоким лбом и тонкими чертами, благодаря скупому, но выразительному жесту он хорошо смотрелся на сцене. Впрочем, ничего выдающегося в Н.П. Миллере как оперном артисте не было, и только к удаче да счастливым обстоятельствам можно отнести как его выступления на знаменитых сценах мира, так и то, что он к сорока годам станет — хотя и на короткое время — солистом московского Большого театра.

В целом партнеры Ф.И. Шаляпина были далеко не последними людьми в своей профессии — и в то же время их качества как нельзя лучше оттеняли несомненные достоинства самого молодого из участников спектакля и, прежде всего, свежесть его богатого обертонами голоса. Собственно, критика прежде всего голос и оценила, хотя отмечено было отсутствие хорошего вкуса и отсутствие технической свободы. «Голос его хорош, — констатировала «Петербургская газета» и тут же добавляла: — Не следует делать только безобразной фермaты в серенаде, как потому, что она антимузыкальна, так и потому, что она у него не выходит»[67]. Вместе с тем, образ Мефистофеля — так, как он был исполнен Ф.И. Шаляпиным, — критика сочла далеким от совершенства: «Публика привыкла к более оживленному и более элегантному исполнению этой партии»[68]. То, что Ф.И. Шаляпин был лишен элегантности, — это понятно. Искусство благородных поз и жестов, способности видеть себя как бы со стороны и с некоторым аристократическим холодком отстраняться от исполняемого персонажа, быть естественным без суеты, уверенным без аффектации — всего этого в арсенале артиста не было. Появится, но позднее, в результате активного наблюдения, перенимания опыта у отечественных и зарубежных артистов как музыкального, так и драматического театра. Глядя на Ф.И. Шаляпина в последние годы его жизни, на неизменную величественность и благородную породистость, сквозившие в каждом его жесте, в каждом повороте головы не только на сцене, но и в быту, невозможно было предположить, что всё это, идущее откуда-то из

[67] См.: Петербургская газета. 20.09.1894.

[68] Там же.

глубины его натуры, — не врожденное, что когда-то было иначе. Но в 1894 году было именно иначе — был одаренный, хваткий, белоголовый и круглолицый парень с долговязой фигурой, мало видевший примеров подлинно высокого искусства за свой пока еще очень короткий век. За лето 1894 года он только начал догадываться, что то, чего он нахватался в провинции, что усвоил и чем гордился, очень далеко от искусства. Он пытается умерить свою развязность, пытается — пока еще очень неумело — подражать тем своим партнерам, которые казались ему того достойными и, «отстав от одного берега и не пристав к другому», оказался в Панаевском театре на грани утраты собственной индивидуальности. Отсюда и упрек в «малой опытности» и недостаточной «оживленности». Ф.И. Шаляпин уже понимает, как нельзя, но очень смутно понимает, как нужно. Он осознает провалы в своем образовании, низкий уровень собственной культуры. Нужно время, чтобы из тифлисского «гадкого утенка» родился гений русского театра, который и спустя век останется непревзойденным и единственным. В Панаевском театре он прежде всего старается произвести благоприятное впечатление как вокалист. И это ему удается. «Хороший бас у г. Шаляпина, — пишет репортер «Нового времени», — совсем еще молодого, начинающего певца»[69]. Или, в другой рецензии той же газеты: «Голос его нравится, и он действительно хорош»[70]. Им вторит «Петербургская газета»: «Г. Шаляпин, этот молодой артист с прекрасным голосом, обращает на себя серьезное внимание»[71]. А раз «хороший бас» и даже «прекрасный голос», то можно отнестись снисходительно и даже сочувственно: «К нему нельзя предъявлять особых требований»[72]. Время от времени его будут критиковать — по второстепенным поводам и «без развития». Так, во время премьерного «Фауста» отметили, что он был плохо гримирован. Но обошли вниманием тот факт, что хлыщеватый Мефистофель в исполнении Ф.И. Шаляпина был менее всего похож на властителя ада, а скорее напоминал праздного и сильно закомплексованного юнца, пытающегося хоть чем-то заполнить свободное время. Это был не сознательный «опыт прочтения», не «концепция образа», а из разряда «так само собой получилось». Собственно, праздным юнцом у Ф.И. Шаляпина был Мефистофель и в Тифлисе.

---

[69] См.: Новое время. 22.09.1894.

[70] См.: Новое время. 17.10.1894.

[71] См.: Петербургская газета. 22.09.1894.

[72] См.: Новое время. 22.09.1894.

Но только не комплексующим, а пошловато-дерзким, раскрепощенным, вульгарно вихляющим длинным телом, принимающим нелепые позы и получающим за это шумное одобрение местной публики. Найти иное решение образа не позволяла пока еще убогая культура молодого артиста. Но он интуитивно понял неуместность того, что делалось им в Тифлисе, здесь, в Петербурге.

За менее чем три месяца Ф.И. Шаляпин принял участие в 45 спектаклях Товарищества на сцене Панаевского театра, из которых пять — это «Фауст». Спектаклей было бы и больше, но на месяц, с 20 октября по 15 ноября, представления были остановлены. Причина — траур по случаю кончины императора Александра III. Между тем, именно в эти траурные для империи дни события развивались стремительно.

В начале нового 1895 года Ф.И. Шаляпин получил приглашение на встречу с главным дирижером Мариинского театра Э.Ф. Направником[73]. «Я решил пойти к Направнику»[74],— так подчеркнуто небрежно будет он впоследствии вспоминать. Мог бы зайти, а мог бы и обойтись без не столь уж нужной встречи. Это, конечно, лукавство — слишком значительной и в творческом, и в статусном плане величиной был Э.Ф. Направник, встреча с которым открывала перспективы работы на императорской сцене. Для провинциала без консерваторского образования, приехавшего в Петербург только полгода назад и выступавшего в частных антрепризах, поступление в Мариинский театр было бы фантастической удачей. В своих воспоминаниях Ф.И. Шаляпин представляет дело так, что всё произошло случайно и без особых переживаний с его стороны. Между тем, всё было не так просто, хотя удачливости Ф.И. Шаляпина можно позавидовать. Прежде всего, молодой певец Товарищества понимает, что без расширения круга общения ему в петербургской среде не выжить. Причем под «средой» здесь понимается не собрание таких же, как он, артистов антрепризы, либо откровенно идущих «с ярмарки жизни», либо подобных Ф.И. Шаляпину начинающих искателей счастья, а петербургская интеллектуально-художественная среда, со связями, с влиянием. Проникнуть в этот круг со стороны было почти невозможно. Ф.И. Шаляпину повезло: «Я хорошо подружился

---

[73] Эдуард Францевич Направник (1839–1916) — чех, композитор, дирижер оркестра князя Н.Б. Юсупова (1861–1863), Мариинского театра (1863–1919, с 1969 — главный дирижер). Огромна его роль в превращении Мариинского театра в один из ведущих музыкальных театров мира.

[74] *Шаляпин Ф.И.* Страницы из моей жизни. Пермь, 1972. С. 106.

с В.В. Андреевым, у которого по пятницам собирались художники, певцы, музыканты, — вспоминал он спустя четверть века[75]. — Это был мир новый для меня. Душа моя насыщалась в нем красотой… Я смотрел, слушал и жадно учился»[76].

Как произошла встреча солиста Товарищества с основателем оркестра русских народных инструментов В.В. Андреевым — не ясно. Возможно, что ответ следует искать в следующем воспоминании певца: «Мне лично удалось быстро обратить на себя внимание публики, и ко мне за кулисы начали являться разные известные в музыкальном мире люди»[77]. Известно, когда примерно эта встреча произошла — до 19 октября 1894 года, т. е. до того момента, когда театры во всей стране были закрыты на шесть недель по причине траура в связи с кончиной Александра III. В ноябре Ф.И. Шаляпин уже был вхож в дом В.В. Андреева и, конечно, посещал его знаменитые «пятницы». Где-то к концу этого же месяца В.В. Андреев намекнул своему новому знакомому, что им «интересуются в Мариинском театре» на предмет возможного пополнения труппы. Но напрасно в своих воспоминаниях Ф.И. Шаляпин фразу о возникшем у императорского театра «интересе» продолжает предложением о том, что «вскоре вслед за этим мне предложили сходить туда и спеть что-нибудь Направнику». Во-первых, не допуская мысли о том, что В.В. Андреев вводил своего друга в заблуждение, но и не сомневаясь в том, что он действительно пытался устроить его прослушивание в Мариинском театре, надо признаться: на то время выдающийся пропагандист русской народной музыки, хотя и имел известность в столице, уже семь лет возглавляя первый оркестр народных инструментов, был еще отнюдь не в той «весовой категории», чтобы такой сложный и закрытый человек, как Э.Ф. Направник, воспринял услышанное от него как команду к действию. Типичный академист и основательный консерватор, музыкальный руководитель Мариинского театра вовсе не имел столь трепетного отношения к русской музыкальной «этнографии», какую испытывали какие-нибудь славянофилы, деятели, подобные В. Стасову, С. Мамонтову, В. Беляеву или Т. Филиппову. В.В. Андрееву важно было вложить в память «гениального ремесленника» (так с подачи В.В. Стасова называли Э.Ф. Направника) новое для него имя и, по

---

[75] *Шаляпин Ф.И.* Страницы из моей жизни. Пермь, 1972. С. 125.

[76] Там же. С. 120.

[77] Там же. С. 124.

возможности, вызвать к нему хоть какой-то интерес — при благоприятных обстоятельствах эта информация дала бы благотворный результат. Во-вторых — что значит «мне предложили сходить туда и спеть»? Как-то слишком просто и пренебрежительно. Очевидно, Ф.И. Шаляпину, уже находившемуся на недосягаемой высоте творческого Олимпа, когда он писал свои «Страницы моей музыкальной жизни», неприятно было вспоминать о том времени, когда его судьба находилась в амбивалентном положении и он выступал не победительным премьером, а лишь просителем.

Прослушивание голосов проходило в Императорских театрах Великим постом, и это была долгая и изматывающая работа, ради которой собиралась авторитетная комиссия во главе с директором Императорских театров и тем же Э.Ф. Направником. На прослушивание соискатели заранее подавали заявки. В ноябре до Великого поста было еще далеко и, как известно, Ф.И. Шаляпин такой заявки не подавал, да и в театр был принят по результатам закрытого прослушивания 1 февраля 1895 года — т. е. он проходит по «правилу исключительного случая», когда сам театр выступает с инициативой. Инициатива проявляется после длительных согласований внутри Дирекции и только после предварительного прослушивания, которое проводил опять же только Э.Ф. Направник. А на это прослушивание следовало официальное уведомление. Если бы дело носило неофициальный характер, то главный дирижер Мариинского театра мог бы послушать соискателя в одном из спектаклей Товарищества в Панаевском театре. Следует заметить, что Э.Ф. Направник, на котором лежала тяжкая ноша музыкального руководства театром и весь текущий оперный репертуар, крайне не любил подобные прослушивания — дело это требовало немалого времени и сил. И не только — многие из кандидатов имели могущественных покровителей, в том числе и великих князей. Отказ таким претендентам предполагал немалое мужество, а объяснение с покровителями требовало тонкого искусства общения в высших сферах. Таким образом, процедура прослушивания являлась мероприятием и физически, и психологически изматывающим. Для того, чтобы главный дирижер Мариинского театра согласился встретиться с совершенно ему неизвестным молодым солистом оперной антрепризы, нужна была «тяжелая артиллерия», т. е. заинтересованность весьма влиятельного лица, обладавшего абсолютным авторитетом у Э.Ф. Направника. Таким лицом — вряд ли здесь можно ошибиться — стал Т.И. Филип-

пов. Знакомством с ним Ф.И. Шаляпин обязан опять-таки В.В. Андрееву. «Однажды он (т. е. В.В. Андреев) привел меня к Тертию Филиппову, о котором я уже слышал как о человеке значительном в мире искусства, приятеле Островского, поклоннике всего самобытного»[78]. В написанной в Париже «Маске и душе» Федор Иванович уже о В.В. Андрееве не вспомнит — по поздней шаляпинской версии участие в музыкальных вечерах в доме Т.И. Филиппова ему устроят «мои друзья бароны Стюарты»[79].

Случилось это 4 января 1895 года. Примечательно, что и в «Страницах моей жизни», и в «Маске и душе» Ф.И. Шаляпин меняет многие события местами, при этом то, что акцентируется в первых воспоминаниях, умалчивается во вторых, и отнюдь не случайно. В этих произведениях певец создает о себе легенду, а кроме того, следует учитывать, что «Страницы» он писал на волне антимонархической революционной ажитации, а «Маску» — с оглядкой на эмигрантские круги. Приход певца на императорскую сцену был прямым следствием знакомства с Т.И. Филипповым, но Ф.И. Шаляпин упорно проводит мысль, что он в Мариинский театр особо и не стремился, что Дирекция к нему обратилась сама, а встреча с Т.И. Филипповым — не более чем просто встреча с «интересным человеком» (естественно, в «Маске» его министерский пост будет непременно указан!). Поэтому сначала певец расскажет, как Дирекция его «искала» и «уговаривала», а несколькими страницами ниже расскажет о посещении дома «приятеля Островского, поклонника всего самобытного», где встретится со сказительницей Федосовой. Такое вот посещение дома чудака и любителя древностей. И ни словом о том, какое «чудак» занимал положение в государстве и обществе. О встрече со сказительницей рассказал, но даже не намекнул, что там же и тогда же встретился с товарищем не только хозяина дома, но и товарищем Э.Ф. Направника, певцом М.М. Корякиным.

В жизни Ф.И. Шаляпина было много встреч, которые определяли течение его дальнейшей жизни, и 4 января 1894 года, когда он впервые посетил дом Т.И. Филиппова, где участвовал в музыкальном вече-

---

[78] *Шаляпин Ф.И.* Страницы из моей жизни. С. 111.

[79] *Шаляпин Ф.И.* Маска и душа. М., 1989. С. 39. Стюарты — Василий Дмитриевич (товарищ председателя Глинкинского музыкально-художественного общества) и Николай Дмитриевич (врач). Репрессированы как заложники в 1918 году (после убийства Урицкого) — Ф.И. Шаляпин ходатайствовал за них через А. Луначарского и М. Горького, но безрезультатно.

ре, произошла одна из них. «Тертий Филиппов отнесся ко мне очень ласково»[80]. Это значит, что спустя полгода по приезде в столицу молодой певец обрел могущественного покровителя, о котором можно было только мечтать. Тертий Иванович Филиппов — к тому времени грузный, осанистый и величественный старик с круглой окладистой бородой — был отнюдь не только «человеком значительным в мире искусства», но и куда более значительным в делах государственных. Любитель и исследователь русского фольклора и русской народной песни (именно благодаря этому сошедшийся и друживший с В.В. Андреевым), он, не принадлежа к титулованной знати, являлся уже давно весьма влиятельным и относящимся к высшим сферам власти чиновником, был государственным контролером, сенатором, действительным тайным советником, кавалером множества отечественных и иностранных орденов, а также одним из лидеров национально-консервативного направления в российском обществе. Этот интеллектуал, эстет и мистик весьма искусно лавировал в политике, оставаясь самостоятельным в суждениях и действиях, отчего многие его не любили, причем как из лагеря славянофилов (например, К.П. Победоносцев[81]), так и западников (например, С.Ю. Витте[82]). Он был крупным для своего времени православным богословом и церковным историком, автором таких значительных работ, как «О началах русского воспитания» (СПб., 1890), «Современные церковные вопросы» (СПб., 1882), и исследования о святых Кирилле и Мефодии (СПб., 1885). В течение долгих лет очень обширной оставалась его переписка — с константинопольскими патриархами и отечественными архиереями, с русскими философами и композиторами, с писателями и художниками. Бесценной оказывалась его помощь — и моральная, и материальная — М.П. Мусоргскому, А.Н. Островскому и многим иным деятелям русской культуры второй половины XIX века. Теперь и Ф.И. Шаляпин вошел в круг забот Т.И. Филиппова, а он умел своего добиваться. Вот его рекомендация была для Э.Ф. Направника именно руководством к действию. И не только для Э.Ф. Направника, но

---

[80] *Шаляпин Ф.И.* Страницы из моей жизни. С. 111.

[81] Константин Петрович Победоносцев (1827–1907) — действительный тайный советник, сенатор, член Государственного совета, правовед, церковный историк, идеолог славянофильства. Обер-прокурор Синода (1880–1905).

[82] Сергей Юльевич Витте (1844–1915) — действительный тайный советник, министр финансов (1892–1903), глава Правительства (1903–1906), лидер русского либерализма с большими способностями к политической интриге.

и для его непосредственного начальника, т. е. директора Императорских театров князя И. Всеволожского.

В доме Т.И. Филиппова Шаляпин познакомился с Л.И. Шестаковой, которая «оказала [ему]… самое лестное внимание»[83]. Смоленская помещица лет восьмидесяти Людмила Ивановна Шестакова[84] никаких придворных званий не имела и, естественно, никаких министерских должностей не занимала, но авторитет ее в музыкальном мире был не меньше, чем у сенатора и государственного контролера, устраивающего в своем доме вечера с пением, — она была сестрой М.И. Глинки, хранительницей его наследия, деятельным членом Российского музыкального общества и при этом человеком высокой культуры, изысканного вкуса и исключительной порядочности. Не только В.В. Стасов, но и Э.Ф. Направник относились к ней с пиететом. Ее мнение, хоть оно обычно высказывалось тихо и с присущей Людмиле Ивановне скромностью, имело очень большой вес. С Э.Ф. Направником она встречалась спустя всего-то два дня после знакомства с Ф.И. Шаляпиным — на концерте 7 января. Кстати, там же был и Т.И. Филиппов, и если был у него разговор с Эдуардом Францевичем о молодом солисте Панаевского театра (а он, несомненно, был!), то именно тогда. Тертий Иванович предпочитал свои соображения подкреплять иным авторитетным мнением. В разговоре о Ф.И. Шаляпине его не могла не поддержать находившаяся рядом сестра М.И. Глинки. Перед таким натиском главный дирижер Мариинского театра был бессилен.

Итак, встреча Ф.И. Шаляпина с Э.Ф. Направником состоялась вскоре после 4 января, но не раньше 7 января, когда прошел концерт Русского музыкального общества, на котором Эдуард Францевич дирижировал Второй симфонией и Третьим фортепианным концертом П.И. Чайковского. Хотя официально закрытое прослушивание состоялось 1 февраля 1895 года, но именно встреча с главным дирижером театра была решающей.

Человек принципиальный, музыкант строгого академического стиля и склонный к консерватизму, Э.Ф. Направник обладал фантастической работоспособностью и упорством. Неутомимым и подвижническим трудом он добился того, что Императорская опера Петербурга заняла место в первом ряду европейских театров. Музыкальная культура в теа-

---

[83] *Шаляпин Ф.И.* Маска и душа. С. 39.

[84] Людмила Ивановна Шестакова (1816–1906) — сестра М.И. Глинки. С 1835 года в браке с офицером флота, владельцем поместья Логачево Смоленской губернии В.И. Шестаковым (ум. 1870).

тре при нем достигла очень высокого уровня. Конечно, достигалось это «большой кровью» и оркестра, и солистов, и хора, и самого главного дирижера. Слишком много сил было положено для достижения высокого качества исполнения, чтобы Э.Ф. Направник мог допустить в труппу кого-то, кто казался сомнительным, даже если у того были сильные покровители. Правда, для Эдуарда Францевича Т.И. Филиппов был авторитетен не только как сановник, но и как человек, много понимающий в искусстве вообще и в пении в частности.

Когда конкретно и как прошла встреча — неизвестно. Неизвестно и то, что именно пел для Э.Ф. Направника соискатель места на императорской сцене. Ф.И. Шаляпин вспоминал, что В.В. Андреев советовал ему спеть на прослушивании сцену «заклинания цветов» из «Фауста» (учитывая, что один из дебютов будет именно в «Фаусте», возможно, что и спел). Скорее всего, пришлось петь арии Сусанина[85] и Руслана — Э.Ф. Направник обычно ими испытывал соискателей-басов. Эти большие арии из опер М.И. Глинки, требовавшие легатированного пения и сильного, выносливого звука, безупречно выявляли недостатки певцов. Прослушивание оставило у Ф.И. Шаляпина неприятный осадок. «Направник был очень сухой человек, необщительный, сдержанный. Прослушав меня, он не сказал ни слова»[86]. Когда писалась «Маска и душа», Федор Иванович уже хорошо знал специфический характер к тому времени умершего Э.Ф. Направника. Но в январе 1895 года, он, видимо, сильно истомился от того неведения, в котором его оставил его суровый экзаменатор.

Впрочем, ждать ему пришлось недолго. Да и терзаться сомнениями было особенно некогда — выходить на сцену в январе приходилось едва ли не каждый день. Кроме «Демона», «Роберта-Дьявола», «Аиды»,

---

[85] Буквально перед прослушиванием у Э.Ф. Направника 8 января 1895 года в Панаевском театре Ф.И. Шаляпин впервые полностью исполнил главную партию в опере М.И. Глинки «Жизнь за царя». Следующий раз он выступит в этой опере только 14 мая 1896 года, но не в Мариинском театре, а в только что построенном Городском театре Нижнего Новгорода. Всего за лето 1896 года, проведенное в Нижнем Новгороде, Ф.И. Шаляпин выступит в «Жизни за царя» девять раз. В первый период своего пребывания на императорской сцене он так и не споет Ивана Сусанина до самого переезда в Москву в сентябре 1896 года. Только 8 октября 1899-го, по возвращении на императорскую сцену, но уже в московском Большом театре Ф.И. Шаляпин выступит в «Жизни за царя». В Мариинском же театре это произойдет 22 декабря того же года во время коротких гастролей.

[86] *Шаляпин Ф.И.* Маска и душа. С. 86.

«Кармен», «Африканки» и «Самсона и Далилы» в Панаевском театре состоялось еще и два концерта, в зале Петришуле и в Дворянском собрании. Кстати, «Петербургская газета» в рецензии на второй концерт не преминула заметить, что «слухи носятся о приглашении этого прекрасного молодого артиста на казенную сцену»[87]. Вряд ли стоит видеть в этом какой-то особый умысел «утечки информации» с целью оказать дополнительное давление на Дирекцию. Во-первых, Дирекция к подобному «давлению» давно привыкла и на такие эксцессы не реагировала. Во-вторых — никакой тайны Э.Ф. Направник из прослушивания солиста Панаевского театра не делал; оно проходило, как всегда, в боковом фойе бельэтажа, ныне известном как «направниковское», так что свидетелей шаляпинского пения было немало.

Официальное прослушивание состоялось 1 февраля. Впрочем, оно тоже было закрытым, т. е. кроме Э.Ф. Направника на нем присутствовали директор Императорских театров И.А. Всеволожский, режиссер оперы и управляющий труппой Г.П. Кондратьев и солист оперы Н.Н. Фигнер. Федор Иванович пел (под рояль) арии из «Жизни за царя» и «Руслана и Людмилы», после чего тут же был подписан уже составленный контракт на вхождение в труппу Мариинского императорского театра сроком на три года. При этом в контракте указывалось, что Ф.И. Шаляпин поступает в театр «без дебюта», а это означало, что действие контракта входит в силу немедленно, т. е. с 1 февраля 1895 года. Обычно Дирекция подписывала предварительные условия, т. е. предоставляла, как правило, два дебюта на своей сцене, после чего уже принималось окончательное решение. Для солиста Панаевского театра, провинциала без образования Дирекция неожиданно сделала крайне редкое исключение. Объяснений здесь может быть два. Первое — Дирекция увидела в дебютанте уникальный голос и уникальное дарование и поспешила связать его своими условиями — боясь, что кто-то его перехватит. Второе — настоятельное ангажирование дебютанта исключительной по влиянию фигурой, причем такой, которая равно авторитетна и для музыканта Э.Ф. Направника, и для опытного придворного, обергофмейстера Двора Е.И.В. и тайного советника И.А. Всеволожского[88].

---

[87] См.: Петербургская газета. 31.01.1895.

[88] Иван Александрович Всеволожский (1835–1909) — тайный советник, обер-гофмейстер, директор Императорских театров (1881–1899) и Эрмитажа (1899–1909). Инициатор театральной реформы 1882 года. Художник-любитель и актер-любитель.

Вряд ли слушающих Ф.И. Шаляпина поразил его голос в неполных две октавы со сравнительно узкими верхами и еще более узким нижним регистром. Голос этот обладал самобытным тембром и богатством красок, но имел несколько более принятого на императорской сцене вибрато и короткое дыхание. Императорская сцена концентрировала в себе всё лучшее и на то время располагала певцами с голосами исключительных достоинств, Как минимум четыре солиста из группы низких мужских голосов могли быть отнесены без всяких сносок к вокальным феноменам. Могла ли комиссия восхититься шаляпинским артистизмом? Это вряд ли — он был еще весьма далек от того недосягаемого совершенства, которое магически восхищало современников и остается непревзойденным по сию пору. На 1895 год можно говорить лишь об артистичности натуры, проявляющейся в живости легко возбудимого темперамента. Да и вряд ли у дебютанта, озабоченного тем, чтобы справиться с техническими сложностями глинкинского стиля, была возможность проявить еще и актерские качества. В своей жизни члены комиссии слышали голоса и более масштабные по звуку, и с куда большим диапазоном, и технически несравненно более оснащенные. Дирекция, конечно, знала об успехах дебютанта в Панаевском театре, знала о его чувстве сцены и работоспособности, но всё же Ф.И. Шаляпин был скорее «приобретением на вырост», певцом и артистом не столько состоявшимся, сколько многообещающим. А таких было в Мариинском театре (как, впрочем, и в любом ином театре) множество, и подавляющее их большинство сгинуло, так и не оправдав надежды! Нет, Дирекция не могла увидеть в соискателе места на императорской сцене чего-то из ряда вон выходящего. В противном случае вряд ли уже после подписания контракта потребовались бы многочисленные и изнурительные репетиции с участием самого Э.Ф. Направника по подготовке Ф.И. Шаляпина к вхождению в спектакли Мариинского театра. И вряд ли его, приняв в труппу, держали бы на вторых ролях. Значит, всё же решающее значение в зачислении Ф.И. Шаляпина на императорскую сцену оказало «настоятельное и доброе слово» сенатора Т.И. Филиппова, поддержанное Л.И. Шестаковой. В пользу этого говорит и то, что всегда чутко прислушивавшийся к колеблющимся конъюнктурам в театре и вокруг него тенор Н.Н. Фигнер, обычно не слишком любезный, неожиданно, как писал Федор Иванович в 1917 году, «подошел ко мне, крепко пожал мою руку, и на глазах его были слезы»[89], после чего поспешил занять нового

[89] *Шаляпин Ф.И.* Страницы из моей жизни. С. 106.

солиста императорского театра в концерте, который он давал вместе со своей женой М.И. Мей-Фигнер в концертном зале Петербургского городского кредитного общества.

Кстати, в рецензии на этот концерт, состоявшийся 5 февраля, где о Ф.И. Шаляпине говорилось весьма благожелательно, указывалось, что «манера пения этого молодого артиста сильно напоминает г. Корякина»[90]. К чему бы это? Намек петербургским меломанам, что новый солист пришел на замену ветерана? Но М.М. Корякину еще не было и пятидесяти лет, он находился в расцвете сил и возможностей. Сравнивать же «манеры пения», голоса, индивидуальности столь диаметрально противоположных артистов, как М.М. Корякин и Ф.И. Шаляпин, не просто не корректно, а нелепо. И тем не менее, какой-то смысл в этом упоминании газетного корреспондента присутствует. Известно, что маститый певец не только благожелательно относился к Ф.И. Шаляпину, но и во многом ему помогал, что не случайно — М.М. Корякин входил в близкий круг друзей сенатора Т.И. Филиппова, как, впрочем, близок он был и с В.В. Андреевым, и Н.А. Римским-Корсаковым, и Н.Г. Рубинштейном. И он, конечно, о Ф.И. Шаляпине, которого встречал в доме Т.И. Филиппова, имел беседу с Э.Ф. Направником перед личной встречей главного дирижера Мариинского театра и солиста Панаевского театра. Э.Ф. Направник, человек осторожный и мнительный, имел свойство как можно больше узнавать о многочисленных соискателях места на императорской сцене, которых предстояло не только прослушивать, но после с ними и объясняться. Мнение М.М. Корякина, надежного профессионала, выпускника Московского университета и Московской же консерватории, для Э.Ф. Направника было существенно. И мнение это было очевидно положительным. Что касается возможной конкуренции, то ее, благодаря свойствам характера и профессиональному качеству, М.М. Корякин, выступавший на одной сцене с И. Мельниковым, Ф. Стравинским, П. Хохловым, уже не опасался, отлично зная свои возможности и свою цену.

Какова же была реакция самого Ф.И. Шаляпина на столь решительный и качественный поворот в своей судьбе? В 1917 году он в воспоминаниях писал: «Рад я был этому? Не помню, но, кажется, не очень, потому что в то время радостей у меня было много»[91]. «Радости» — это,

---

[90] См.: Петербургская газета. 6.02.1895.

[91] *Шаляпин Ф.И.* Страницы из моей жизни. С. 106.

видимо, хождение по знакомым в поисках покровителя, а также работа на износ в грозящей развалиться антрепризе товарищества в Панаевском театре. Провинциал без образования и без перспектив приехал в столицу всего-то полгода назад и — принят на императорскую сцену! Но он этого «не помнит». Не помнит и о том, был ли «рад» тому, что для всех оперных артистов России явилось бы счастьем, для большинства недосягаемым. Верить ли этому? Слишком демонстративное небрежение, совершенно не согласующееся с тем, сколь качественно менялась после подписания договора жизнь певца. Думается, в данном случае Ф.И. Шаляпин более правдив в «Маске и душе»: «Императорские театры… имели своеобразное величие. Россия могла не без основания ими гордиться… Актер получал широкую возможность спокойно жить, думать и работать. Постановки опер и балета были грандиозны… Понятно, с каким энтузиазмом, с какой верой я вступил в этот заветный рай… Здесь — мечталось мне — я разовью и укреплю дарованные мне Богом силы. Здесь я найду спокойную свободу и подлинное искусство. Передо мною воистину расстилался в мечтах млечный путь театра»[92]. Единственное, что могло смущать молодого певца, это то, что «наши российские певцы и певицы насчитывали в своих рядах первоклассных представителей вокального искусства»[93], и сосредоточены они были именно на императорской сцене. Стать на их уровень профессионализма было очень сложно.

Но вот вопрос, насколько нужен был Мариинскому театру новый бас? Сам Ф.И. Шаляпин писал: «Мариинский театр в новом басе не нуждался. В труппе было, кажется, целых десять басов»[94]. Если точнее — девять, как раз Федор Иванович станет «десятым басом». Первое место в басовой группе до недавнего времени занимали И.А. Мельников, М.М. Корякин и Ф.И. Стравинский.

Иван Александрович Мельников входил в последнее десятилетие XIX века живой и прекрасной легендой русской оперы. Почти такой же, какой был в свое время его старший коллега О.А. Петров, для которого М.И. Глинка писал главные партии в своих операх. Если огромный по звуковой мощи и по диапазону голос «дедушки русской оперы», который с равным блеском справлялся что с мейерберовским Бертраном, что с россиниевским Фигаро, был именно басом, то вокальный инстру-

[92] *Шаляпин Ф.И.* Маска и душа. С. 39–40.

[93] Там же. С. 40.

[94] Там же. С. 41.

мент И.А. Мельникова по классификации голосов как раз басом-то и не был — это был баритон, но исключительного диапазона. В верхнем регистре голос приобретал теноровый оттенок. Нижнему же регистру свойственна была плотность звуковой массы, именно басовой по характеру. На всем протяжении этот универсальный голос сохранял инструментальную ровность, мягкость тембра, яркость и редкую полетность звука. Иван Александрович не боялся никаких оркестровых тутти и уверенно чувствовал себя в любой тесситуре. При этом он одинаково хорошо себя ощущал в любых стилях. С равным успехом пел Фигаро и Тельрамунда, Мефистофеля и Валентина, Риголетто и Бориса Годунова, Жоржа Жермона и Руслана, Амонасро и Мельника, Дон Жуана и князя Игоря Святославича. Был безупречен и тогда, когда нужно было «грызть кулисы» в итальянской опере, и когда следовало представлять на сцене образец величественно-эпической лирики в опере русской. Правда, наиболее принципиальные и беспристрастные критики, например, Г. Ларош, не раз отмечали «ограниченность драматических средств» у И.А. Мельникова[95], но тут же неизменно добавляли, что он «производил хорошее впечатление благодаря своему богатому голосу, вполне музыкальной фразировке и отчетливому произношению слов». Вокальные возможности Ивана Александровича были значительно большими, нежели актерские. Его нордический характер был хорош для эпического стиля, но для ролей западноевропейского романтического репертуара (де Невер, Эскамильо, Амонасро, Фигаро), особенно оперных злодеев (ди Луна, Эштон, Ренато, Риголетто, Мефистофель), предпочтительнее был бы более открытый, горячий, «средиземноморский» темперамент, характерный для итальянских гастролеров. Но зато он никогда не терял над собой контроль и всегда точно воспроизводил текст партитуры, не уклоняясь в вольные импровизации. Он был образцом академической уравновешенности и надежности на сцене. Для Дирекции имелось в нем только одно как бы «неудобство» — И.А. Мельников происходил из купцов, был человеком весьма состоятельным и потому независимым. Сильный характер, полагание только на собственные силы, решительность и целеустремленность ему достались от отца, бывшего крепостного князей Голицыных. Пением он увлекся поздно, когда ему было лет под тридцать и когда ему уже удалось стать вполне успешным

[95] *Ларош Г.* Возобновление «Руслана и Людмилы» на Мариинской сцене // Г. Ларош. Избранные статьи. Вып. 1. Л., 1974. С. 173.

коммерсантом. Подобно тому, как он до этого самостоятельно постиг нотную грамоту и обучился игре на фортепиано, скрипке и виолончели, так же и в пении был по существу самоучкой[96]. Этому выдающемуся мастеру было уже более шестидесяти лет, и буквально перед появлением Ф.И. Шаляпина в Петербурге он решил оставить сцену. И.А. Мельников принадлежал к тем индивидуальностям, над которыми возраст был почти не властен; подобные ему люди именно с годами становятся еще интереснее, масштабнее, красивее. Пожалуй, в истории оперного театра это единственный певец, голос которого не утомился, не утратил пластической гибкости, силы, глубины тона и тембрового колорита от многолетнего исполнения партии Руслана. Легендарный певец ушел не потому, что годы разрушили его голос и стать, а потому, что он просто устал находиться в напряжении и десятилетиями тащить на себе огромный репертуар.

Равноценной замены ему театр не имел. Его баритоновые партии достойно исполняли находящийся в расцвете сил И.В. Тартаков и начинающий стареть, но бесконечно любимый публикой и полный неотразимого обаяния Л.Г. Яковлев. Некоторые басовые партии взяли на себя М.М. Корякин и Ф.И. Стравинский, что и ранее пели их параллельно с И.А. Мельниковым. М.О. Янковский считал, что Ф.И. Шаляпин был приглашен в Мариинский театр именно на смену ушедшей легенде русской оперы. Какая-то правда в этом есть, хотя сразу было понятно — баритоновый репертуар для Ф.И. Шаляпина закрыт, и даже Руслан в конечном счете не стал «его» партией. Для этого куда более подошел принятый в том же году в Мариинский театр В.С. Шаронов, типичный, весьма доброкачественный и выносливый бас-баритон, тоже из Панаевского театра. Хотя впоследствии, находясь в зените своей заслуженной славы и имея возможность самому определять свой репертуар, Федор Иванович сделает какие-то «поползновения» в баритоновый репертуар (Онегин и Томский в операх П.И. Чайковского, Тонио в «Паяцах» Р. Леонкавалло), но это будут хотя и актерски очень интересные, но всё же одноразовые выступления, скорее даже эксперименты или творческие

[96] В 1862–1866 годах И.А. Мельников участвовал солистом в благотворительных концертах, которые устраивал известный хоровой дирижер Г. Ломакин, бывший также и вокальным педагогом. Очевидно, что И.А. Мельников пользовался его советами и брал у него уроки. Но деятельность Г. Ломакина имела специфическое хоровое направление, а потому до многих вещей И.А. Мельникову приходилось доходить самому.

капризы, позволительные гению. На самом же деле в эти годы он не только избегал Руслана, но также и уклонился от партий князя Игоря и Кочубея. Ф.И. Шаляпин отлично знал свои слабые стороны и опасался не только отдельных высоких нот, но и в целом повышенной тесситуры. Всё же он был не бас-баритон, как В.С. Шаронов, а именно и только бас. И значит, в реальности на какое-то время ему предстояло стать дублером либо М.М. Корякина, либо Ф.И. Стравинского.

Михаил Михайлович Корякин, плотный, кряжистый, чуть сутулый, с длинными, зачесанными назад волосами, с неизменной окладистой бородой (роли басового репертуара это в основном позволяли, хотя над этой бородой рецензенты позволяли время от времени иронизировать), сосредоточенный в себе и невозмутимый — таким он впервые вышел на сцену Мариинского театра в 1878 году, дебютировав сразу в партии Сусанина. Таким же он оставался во все последующие годы до своей внезапной кончины в самом расцвете сил в 1897 году. Михаил Михайлович был совершенно равнодушен к художественному перевоплощению — он даже не гримировался, считая вполне достаточным надеть положенный ему по роли костюм и снять очки, украшавшие его широкое лицо в обычной жизни. Публика ему это прощала, поскольку у этого солиста Императорских театров был неотразимый аргумент — голос во всех отношениях фантастический. Этот голос относился к ныне вымершему типу профундовых басов — обширных по диапазону, огромных, «стенобитных» по звуковой волне, но исключительно мягких и благородных по тембру на всех идеально выровненных и равно качественных регистрах. Впрочем, всё же особой полнотой и какой-то завораживающей природной хтоничностью отличались нижние ноты. Ф.И. Шаляпин в «Маске и душе», вспоминая свое посещение дома Т.И. Филиппова 4 января 1895 года, упомянул, как встретился там с М.М. Корякиным и даже вместе с ним пел для хозяина дома и гостей: «Я пел разные романсы и трио «Ночевала тучка золотая» с Корякиным… причем Корякин так мощно произносил слово «тихонько», что стекла в окнах звенели»[97]. Вспоминая свое первое выступление в Метрополитен-опера, Ф.И. Шаляпин признавался, что американцы первое время были раздосадованы «нормальностью» его голоса, поскольку в их представлении «русский бас должен тремя нотами валить колокольню или калечить публику в первых десяти рядах партера». Случись М.М. Корякину петь в Нью-Йорке, он имел бы

[97] *Шаляпин Ф.И.* Маска и душа. С. 129.

у американцев, жадных до всего чрезмерного, сокрушительный успех, поскольку голос его в полной мере относился к природным феноменам. Правда, даже восторженные современники отмечали малую подвижность этого фундаментального баса. Да и разнообразием интонации М.М. Корякин не радовал, хотя не лишен был музыкальности, а равно понимания характеров и психологии. Этот выпускник московских университета и консерватории (ученик А. Александровой-Кочетовой) слыл интеллектуалом, эстетом и человеком высокой культуры, но как практик исполнительского искусства был откровенным рутинером. Природа дала ему редчайший, какой-то избыточный по комплексу качеств вокальный инструмент — и тем парализовала всякую инициативу к художественному поиску. К чему что-то еще искать, когда успех гарантирован? Достаточно было выйти на сцену и погрузить публику в густые волны чарующего мягкостью и силой звукового потока. М.М. Корякин не создавал образы. Он озвучивал партитуру.

Уместно сказать, что этот премьер Императорской оперы был весьма демократичен в общении, добродушен и благожелателен к молодым артистам. Это имело отнюдь не демонстративный характер, поскольку Михаил Михайлович был человеком достаточно закрытым и держался обособленно. Но его готовность поддержать начинающих коллег была искренней. Известно, что жизнь Ф.И. Шаляпина в Мариинском театре сложится непросто. Зная, как важен для молодого певца успех, чтобы не потерять веру в себя, М.М. Корякин скажется больным и вынудит Дирекцию в сложившейся экстремальной ситуации выпустить в «Русалке» А. Даргомыжского вместо себя именно Ф.И. Шаляпина. И именно тогда, в партии Мельника, Ф.И. Шаляпин познает в Мариинском театре свой первый и безоговорочный триумф.

Ф.И. Шаляпин будет назначен к дублированию М.М. Корякина только в двух операх — «Жизни за царя» и «Русалке». Остальной репертуар был для Ф.И. Шаляпина неподъемен[98]. По большому счету, новый солист театра ни дублером, ни соперником М.М. Корякину не был[99].

---

[98] В Панаевском театре Ф.И. Шаляпин, правда, пел и Бертрана в «Роберте-Дьяволе», и Рамфиса в «Аиде», но, естественно, купируя нижние ноты, которых в его диапазоне просто не было. Но даже и в этом случае исполнение партий центрального басового репертуара было чревато преждевременным старением голоса.

[99] Когда Ф.И. Шаляпин вернется на императорскую сцену, М.М. Корякина уже не будет в живых: он умрет скоропостижно в январе 1897 года, как раз

Да и необходимости в этом не было — эту роль в театре уже исполнял К.Т. Серебряков.

Константин Терентьевич Серебряков был всего двумя годами моложе М.М. Корякина. Как и Михаил Михайлович, он имел и университетское, и консерваторское образования, но только полученные в Петербурге[100]. Впрочем, он еще и в Италии в течение года совершенствовался. Вообще учиться он умел и любил. В Мариинский театр пришел десятью годами позднее М.М. Корякина и сразу занял место его дублера. Тип и качества голоса у двух этих певцов были идентичными, разве что нижний регистр у Константина Терентьевича был слабее, но только относительно корякинской субконтроктавы. Актерски оставался, при всём старании, мало выразителен — отсутствие таланта в этой области были не в силах компенсировать ни высокий уровень культуры, ни университетские знания, ни искреннее старание на репетициях. Особенно это становилось очевидно, когда он дублировал такого премьера труппы, как Ф.И. Стравинский. Впрочем, нельзя говорить и о полной его сценической беспомощности: он очень хорошо понимал несопоставимость своих актерских и вокальных возможностей, а потому всегда точно выполнял предписания режиссеров (в те годы они еще назывались «учителями сцены»), но не выходил за формальные пределы, оставаясь чуть отстраненным, сосредоточенно невозмутимым и неизменно монументально-величественным. К. Серебряков как бы пунктиром лишь намечал образ. Роли его репертуара это позволяли. Смешным и нелепым на сцене, где прошла вся его жизнь, он не был. К.Т. Серебряков оставался в труппе Мариинского театра до конца своей жизни, причем его голос слабо поддавался возрасту, сохраняя на высоком уровне основные свои качества; в его репертуаре было более ста оперных партий, и он, сверх того, часто выступал солистом в ораториях. Его уважали, ценили, но он так и оставался всегда вторым. Природный голосовой феномен, помноженный на профессионализм, интеллект и культуру, — это оказалось не равноценно яркой художественной индивидуальности. Да, он так и останется вторым, но — особенно если учесть его невероятную работоспособность и вокальную неутомимость — неизменно необходимым. Когда Ф.И. Шаляпин вернется в Мариинский театр,

---

тогда, когда в Москве в Частной опере С.И. Мамонтова стремительно взошла звезда Ф.И. Шаляпина.

[100] Отличие лишь в том, что по университетскому диплому М.М. Корякин был врачом, а К.Т. Серебряков — юристом.

то К.Т. Серебряков (уже старейший в труппе!) станет его постоянным партнером в спектаклях. Ревность у него, конечно, была, и от злословия (впрочем, умеренного) он не остался чист, но до вульгарного интриганства не опускался, как не опускался он до этого и в отношении весьма чтимого им Ф.И. Стравинского не в лучшие для того годы, начавшиеся для него как раз в середине 1890-х.

В 1890 году у Константина Терентьевича появился конкурент — пришедший из московского Большого театра тридцатилетний, высокий, худощавый, отмеченный яркой мужской красотой жителя Причерноморья Александр Петрович Антоновский. Сын бессарабского помещика, он учился у Дж. Гальвани в Московской консерватории и параллельно осваивал актерское мастерство у знаменитого актера Малого театра И. Самарина[101]. Четыре года консерваторского обучения отшлифовали бас, относящийся, как и голоса М. Корякина и Т. Серебрякова, к несомненным вокальным феноменам. Но эти годы не смогли обуздать южный темперамент счастливого обладателя этого феномена. Густой и плотный бас А.П. Антоновского под напором стихийного темперамента звучал напряженно, подчас надрывно и излишне пестро. Очевидно было и темпоритмическое своеволие, ставящее оркестр, хор и партнеров по сцене в крайне сложные положения. Подобное своеволие было совершенно неприемлемо для педантичного Э.Ф. Направника, который не стеснялся за куда меньшие оплошности солистов приостанавливать спектакль и делать внушение. Неспособность сдерживать темперамент, избыточная экспрессия приводили к путанице в мизансценах, делали А.П. Антоновского чужеродным элементом в спектакле. Его несомненные актерские данные так и не обрели профессионального качества. При богатой фактуре весь исполнительский комплекс страдал от отсутствия вкуса и меры, сохранял черты дилетантизма. Он выступал на сцене Мариинского театра лет двенадцать. Причем — выступал периодически, редко, с огромными паузами, предпочитая императорской сцене гастроли в провинции, преимущественно в южнорусских губерниях, в Киеве, Одессе,

---

[101] Иван Васильевич Самарин (1817–1885) был учеником самого М.С. Щепкина. Играя в Малом театре с 1833 года, он быстро выдвинулся в премьеры и одновременно с 1862 года преподавал в Московском театральном училище и (с 1874) в драматических классах Московской консерватории. Среди его учеников были, в частности, Г. Федотова и Г. Никулина-Косицкая. Именно И. Самарин в 1879 году со своими учениками впервые осуществил постановку оперы П.И. Чайковского «Евгений Онегин».

Харькове. Свой голос он растратил довольно скоро и едва перевалив через сорокалетие оставил сцену. Удалившись в Бессарабию, вчерашний солист Императорской оперы с успехом занялся виноделием.

На время дебюта Ф.И. Шаляпина в Мариинском театре Александр Петрович числился в составе солистов императорской сцены, но это был настоящий «анфан террибль», положиться на которого Дирекция не могла. Данное обстоятельство должно было провоцировать Дирекцию к поиску надежной «рабочей лошадки», и в этом случае появление Ф.И. Шаляпина — да еще с весомыми рекомендациями Т. Филиппова, Н. Шестаковой и М. Корякина — было весьма кстати.

* * *

Федор Игнатьевич Стравинский был явлением в истории русского оперного театра выдающимся. Он словно бы соединял эпоху О.А. Петрова с эпохой Ф.И. Шаляпина — т. е. поколение актеров, вышедших из «золотого века» русской культуры, с поколением «серебряного века». Окончив в 1871 году консерваторию в Петербурге по классу К. Эверарди, пел в провинции, после чего почти одновременно с М.М. Корякиным вошел в труппу Мариинского театра. Как писал Э. Старк, «голос не составлял в искусстве Стравинского первейшей и самодовлеющей ценности; он не удивлял, не подавлял, не чаровал, не был нисколько необычаен»[102]. При том, что голос его не относился к физиологическим феноменам, как у М. Корякина, К. Серебрякова и А. Антоновского, качества его были вполне достаточны для высокого уровня императорской сцены, руководство которой стало особенно требовательно при Э.Ф. Направнике. Бас Ф.И. Стравинского, весьма подвижный, но заурядный по основному тембру, имел широкий диапазон, в лучшие годы равно полноценный по звучности, что позволяло петь и Марселя в «Гугенотах», и Руслана. Прежде всего это был артист, создающий завершенный, реалистический, исторически и психологически достоверный художественный образ посредством точной интонации, пластики, грима. Для Ф.И. Стравинского не существовало на сцене мелочей. Интеллектуал и библиофил[103], он всесторонне изучал психологию

[102] *Старк Э.* Петербургская опера и ее мастера. СПб., 2018. С. 217.

[103] Ф.И. Стравинский всю жизнь собирал книги и на 1890-е годы владел одной из самых больших частных библиотек в России. Следы этой библиотеки теряются в блокадном Ленинграде.

своих персонажей, историческую эпоху, ее культуру. Его работа над художественным образом основывалась на кропотливом сборе материала, на последующем всестороннем осмыслении огромного корпуса знаний, сопровождавшемся записями и эскизами мизансцен, костюмов и гримов. Федор Игнатьевич не был лишен интуиции, но предпочитал основываться на рациональном, научном основании — и в том он оказывался более кого бы то ни было из своего окружения современным своему времени. В результате каждая его роль становилась актерским шедевром: такой, как у него, силы актерского перевоплощения оперная сцена еще не знала. Именно Ф.И. Стравинского можно с полным основанием считать непосредственным предшественником Ф.И. Шаляпина, чей творческий метод, при всей важности для него исторической фактуры, не впадал в рационалистические крайности и более основывался на мощной интуиции. Для современников, слышавших обоих певцов, было несомненным то, что актерский талант Ф. Стравинского не уступал таланту Ф. Шаляпина. Что же касается голоса, то очевидно, даже в лучшие годы (т. е. в 1870-х — начале 1880-х годов) вокальный инструмент Федора Игнатьевича в красоте тембра и колористическом богатстве значительно уступал голосу Ф.И. Шаляпина. Причины деградации вокальной формы, кроме элементарного старения организма, весьма различны и индивидуальны. В случае с Ф.И. Стравинским, очевидно, негативно сказалась изматывающая загруженность в репертуаре первого десятилетия с исполнением партий, расположенных на предельной границе его природных возможностей, таких как партии Руслана и Марселя; возможно, сказалось и отсутствие необходимых для поддержания голоса ежедневных вокальных занятий, что было результатом либо самонадеянности, либо смещения акцентов с вокальной стороны на чисто актерскую. Заметим, что Федор Игнатьевич учился у выдающихся педагогов — П. Репетто, Г. Ниссен-Саломан, Л. Эритт-Виардо — в Петербургской консерватории, причем последние два года (1871–1873) у самого К. Эверарди. Но методическая база, даваемая К. Эверарди, всё же требовала постоянного, ежедневного тренинга. К. Эверарди предполагал, что голос в дальнейшем будет «наращиваться» — расширяться в диапазоне, уплотняться. Он был уверен, что работа над голосом должна быть постоянной, без этой работы можно легко и быстро утратить полученную основу. Скажем, И. Тартаков, один из его лучших учеников, как вспоминал С. Левик[104], «по окончании учебы еще не владел верхами», в результате чего «на дебюте в

[104] *Левик С.Ю.* Записки оперного певца. М., 1955. С. 281–282.

Мариинском театре он… несколько давился на верхах, где-то сорвался». За последующие двенадцать лет (!) он, «имея прекрасную методическую базу и собственный чудесно контролируемый слух… с каждым годом набирался всё большего и большего опыта», вследствие чего «выдвинулся в первый ряд наилучших певцов» и в 1894 году был приглашен самим Э.Ф. Направником на столичную сцену. Но Ф.И. Стравинский таким, как И. Тартаков, фанатиком чистого вокала не был и не утруждал себя ежедневно многочасовыми вокальными экзерцициями: его интересы имели доминанту в сфере образно-драматической, не вокальной, а актерской. Как бы то ни было, но голос постепенно деградировал — в 1890-х годах диапазон пострадал незначительно, но сильно уменьшилась сила звука (особенно в нижнем и верхнем регистрах) и совсем стерся тембр. Как вспоминал князь С. Волконский как раз об этих годах, «допевал в то время старик Стравинский, известный в свое время бас, — у него не было уже звука, пустые вспышки, как в продырявленной шарманке»[105]. Оставаясь в премьерах, теперь Федор Игнатьевич предпочитал партии небольшие и характерные. Фактически он выбыл из героического репертуара без какой-либо надежды в него вернуться. Было очевидно, что долго певец уже не протянет — его форма и без того была далека от идеальной[106]. О замене для него нужно было думать уже сейчас.

В какой-то степени его дублировал бас-баритон Николай Степанович Климов[107], певец высокой культуры и обладатель голоса редкой

---

[105] *Волконский С.А.* Мои воспоминания. Т. 1. Лавры странствия. М., 1992. С. 155.

[106] Очевидно, голос Ф. Стравинского не относился к числу «устойчивых» и «выносливых». Обычно долгожительство певцов связывают с, во-первых, качеством вокальной школы, во-вторых — с рациональным выбором репертуара, в-третьих — с рациональным режимом. В пример приводится чаще всего М. Баттистини, идеально совместивший все три условия и сохранивший идеальную вокальную форму до конца жизни. Но нужно иметь в виду и выносливость голосового аппарата, который является частью сложнейшего психофизического комплекса. Мягкий, умеренный по диапазону и силе звука голос Ф. Шаляпина обладал исключительной выносливостью, а вот куда более фундаментальный голос Ф. Стравинского оказался весьма уязвим.

[107] Николай Степанович Климов (1842–1918) в 1870 году дебютировал на драматической сцене в Москве, затем до 1878 года выступал в оперетте и водевилях. До 1887-го весьма рискованно сочетал выступления в опере, оперетте и драме в столицах и провинции. Солист Мариинского театра (1887–1907). Активно концертировал в России.

красоты. К сожалению, многое было уже в прошлом. Роскошный голос певца, который уже переступил пятидесятилетний рубеж, сильно пострадал от времени — сказалось и отсутствие рациональной школы, и выступления в оперетте, и исполнение противопоказанного для голосов этого типа репертуара (Кардинал в «Дочери кардинала» или Марсель в «Гугенотах»). Дирекция бросала Н.С. Климова закрывать бреши в случае болезни певцов первого плана, уверенная в его порядочности и работоспособности. Ценой траты собственного голосового капитала он спасал спектакли и оставался на втором положении. В известной мере он сам был виновником создавшегося положения: дорожа известностью «скорой помощи», он способствовал — незадолго до появления Ф.И. Шаляпина — уходу из театра В.Н. Трубина[108], певца с прочным драматическим баритоном и большим опытом. В.Н. Трубин уехал в Москву, а Н.С. Климов станет почти тотчас не без ревности приглядываться к Ф.И. Шаляпину. Театру он будет нужен вплоть до 1907 года — к тому времени он будет исполнять только характерные эпизоды.

Вслед за Н.С. Климовым идут певцы небольших партий — Я.А. Фрей[109], Ф.Ф. Беккер[110] и А.Д. Поляков[111]. Все они были примерно одного возраста (за сорок лет), с голосами зычными, но заурядными, а главное, лишенными актерской индивидуальности. Мариинский театр не имел настоящего баса-кантанте, певца героико-эпического плана, который взял бы на себя часть репертуара И.А. Мельникова. Без такого артиста главная оперная труппа страны была неполноценна и неиз-

---

[108] Владимир Николаевич Трубин (1861–1930) — артист оперы, баритон, позднее бас. Учился в Санкт-Петербургской консерватории у К. Эверарди (1886–1889). Солист московского Большого театра (1889–1891, 1892–1894), Мариинского театра (1891–1892), пел в театрах С. Мамонтова (1898–1905) и С. Зимина (1905–1917). Голос и артистизм его весьма ценились коллегами и критикой.

[109] Ялмар Александрович Фрей (1856 — после 1917) учился в Милане у Ф. Ламперти и А. Буцци. В 1881–1885 годах выступал в театрах Европы. Солист Мариинского театра (1885–1903). Выступал с концертами. Концертный репертуар состоял преимущественно из романсов.

[110] Федор Федорович Беккер (1851–1901) — послушник Троице-Сергиевой лавры (1867–1869). С 1869 года хорист, а с 1886-го — солист Мариинского театра. Окончил Санкт-Петербургскую консерваторию (класс И.А. Мельникова) в 1880 году. Выступал также как хормейстер и режиссер.

[111] Антон Давыдович Поляков (1852–1910) — солист Мариинского театра (1883–1900).

бежно ограничивала бы себя в репертуаре. В контексте этого интерес к Ф.И. Шаляпину, о котором было известно, что он смог выдвинуться на первое положение в Панаевском театре и что ему, сверх того, покровительствует Т.И. Филиппов, а вместе с ним и вся та многочисленная музыкальная «общественность», что вращается вокруг него, был закономерен. Театр отчаянно нуждался в певце именно такого амплуа. Правда, Дирекция не захотела становиться «заложником» протеже Т.И. Филиппова, и уже весной в театре перевели на положение солиста Василия Семеновича Шаронова, у которого не было могущественного протежирования и который с лета 1894 года выдерживался в хоре Мариинки. В жизни Ф.И. Шаляпина и В.С. Шаронова есть определенные совпадения и параллели.

Василий Шаронов, костромской крестьянин, приехал в столицу империи едва перевалив двадцатилетие — без образования, без связей, но с огромным желанием заниматься музыкальным искусством. Спокойный по характеру, он имел редкое упорство и работоспособность. В его натуре мастеровитость преобладала над вдохновением. В то время, когда Ф.И. Шаляпин учился у Д.А. Усатова и получал первый опыт в Тифлисской опере, Василий Степанович подвизался в петербургской антрепризе М. Лентовского, развлекая публику в Старой Деревне. Ему довелось быть и певцом, и статистом, и рабочим сцены — он быстро всему учился, был надежен и ценим в антрепризе, но быстро понял художественную ничтожность того, в чем ему приходилось участвовать. Петербург давал возможность увидеть образцы высокого искусства, и молодой костромич мечтал о Мариинском театре. Для начала он ушел от М. Лентовского и поступил в Панаевский театр, работу в котором следовало понимать как школу — суровую и даже жестокую, но необходимую. Через какое-то время перед В.С. Шароновым открылась перспектива — либо иметь успех в провинциальных театрах, выступая там в качестве ведущего солиста, либо поступать в хор Мариинского театра с перспективой (но отнюдь не гарантией) занять в обозримом времени место в штате артистов Императорской оперы. Василий Степанович принял мудрое решение — в составе хористов он пробыл недолго. Спустя лишь год ему начали поручать эпизодические партии, что позволило ему освоиться с репертуаром и показать свои возможности. Во второй половине 1890-х годов он уверенно перешел на сольные партии, заявив о себе как о превосходном исполнителе что в отечественном, что в зарубежном репертуаре. Его бас-баритон, плотный и звучный, с успехом

справлялся с изматывающе длительными и напряженными партиями в операх Р. Вагнера.

Объективно ситуация в Мариинском театре на 1895 год для В.С. Шаронова складывалась самая что ни на есть перспективная — Э.Ф. Направник был о нем весьма благоприятного мнения, поскольку сам лично с ним индивидуально занимался и был уверен в его музыкальности и надежности. Появление Ф.И. Шаляпина для Василия Степановича было неприятным сюрпризом, однако, в конечном итоге, на утверждении его в группе солистов не сказалось. Исполненная в 1896 году партия Руслана окончательно закрепила за ним это положение. Даже скорое появление в труппе В.И. Касторского и П.З. Андреева, обладавших более яркими вокальными данными, положения В.С. Шаронова не изменило. Ему, после возвращения — стараниями В.А. Теляковского — на императорскую сцену Ф.И. Шаляпина, придется его в Мариинском театре дублировать (в частности, в партии Бориса Годунова, отчего Василия Степановича называли «подбориском»). Конечно, исключительность шаляпинского дарования к тому времени была очевидна, однако же на самолюбии одного из «первачей» оперной труппы, к каковым уже относился В.С. Шаронов, это не могло не сказаться. Близких отношений он с Ф.И. Шаляпиным не имел, но, впрочем, в интригах не замечен. Возможно, В.С. Шаронов не являлся великим оперным артистом, но он относился к тем, кто обеспечивал высокий уровень исполнительской культуры в Мариинском театре.

* * *

Э.Ф. Направник не решился выпускать Ф.И. Шаляпина без подготовки на императорскую сцену. После того, как в феврале тот допел свои спектакли в Панаевском театре, начались репетиции «Фауста», к которым 21 марта подключился и сам Эдуард Францевич. Репетиция в тот день, как и 24 марта (но уже с оркестром), была изматывающей: Э.Ф. Направник, со свойственным ему педантизмом, в течение нескольких часов очищал исполнение Ф.И. Шаляпина от накопившихся интонационных и темповых вольностей, которые сам певец считал удачными находками, в немалой степени обеспечивавшими ему успех. Но главный дирижер Императорской оперы был неумолим и суров, вводя дебютанта в жесткие академические рамки — как те, что определяемы были партитурой, так и те, что освящены были традициями театра. В вопросах

творческих и профессиональных Э.Ф. Направник был менее всего склонен щадить самолюбие кого бы то ни было, а уж тем более самолюбие вчерашнего провинциала без музыкального образования (как, впрочем, и без образования вообще). В интуицию дебютанта он вряд ли верил и стремился получить что-то близкое к тому, что было у Ф.И. Стравинского, И.И. Палечека[112], М.И. Сариотти[113], В.И. Васильева[114] в лучшие их годы. Все попытки самостоятельности он немедленно пресекал. Впоследствии Ф.И. Шаляпин вспоминал «методически холодный голос Направника… с педантическим чешским акцентом»[115]. Не пройдет и десяти лет, как Федор Иванович сам будет режиссировать свои спектакли, — и малейшие попытки ограничить его творческую мысль провоцировали его яростное сопротивление. Конфликты Ф.И. Шаляпина с дирижерами были постоянной и любимой темой театральных репортеров. С Э.Ф. Направником, однако, находящийся в фаворе у Дирекции и публики Ф.И. Шаляпин вел себя сдержанно, уважая его долгую подвижническую работу в театре, его опыт и знания. Когда же ситуация

---

[112] Йозеф (Иосиф Иосифович) Палечек (1842–1915) был солистом оперы и драматическим артистом во Временном театре Праги (Чехия). По рекомендации М. Балакирева приглашен в Россию, состоял солистом Мариинского театра (бас-баритон) в 1870–1882 годах. Г. Ларош считал, что «После г. Петрова и, если хотите, на большом расстоянии от него, г. Палечек лучший Сусанин, какого имела русская сцена» (см.: *Ларош Г.* Избранные статьи. Вып. 1. Л. ; М., 1974. С. 168). С 1882 года учитель сцены, репетитор вокалистов, руководитель хора, а в 1900–1915 годах режиссер Мариинского театра. С 1888 года по приглашению А. Рубинштейна преподавал в Санкт-Петербургской консерватории. Автор ряда оперных либретто.

[113] Михаил Иванович Сариотти (Сироткин) (1839–1878) обучался пению у Э. Рапетто в Милане. В 1863–1878 годах солист Мариинского театра (бас). Первое время был дублером О.А. Петрова. Голос и актерский талант М.И. Сариотти высоко были оценены как публикой, так и критикой, в частности А. Серовым, В. Стасовым, Г. Ларошем.

[114] Владимир Иванович Васильев (Кириллов) (1828–1900) — сын протоиерея, выпускник Санкт-Петербургской духовной семинарии. Учился в Санкт-Петербурге (Ф. Риччи) и в Триесте (Л. Риччи). Солист Мариинского театра (бас огромного диапазона и силы) в 1857–1881 годах. Исключительные качества вокалиста позволили ему в 1870-х годах быть ведущим солистом театра, репертуар которого включал 130 партий. Актером был скромных данных. Часто и с успехом пел в концертах.

[115] *Шаляпин Ф.И.* Маска и душа. С. 42.

рискованно накалялась, директор театров В.А. Теляковский[116], бдительно следивший за атмосферой вокруг своего любимца, заменял Эдуарда Францевича на покладистого и молодого Д.И. Похитонова[117]. Весной же 1895 года Ф.И. Шаляпин был в ином качестве — молодой артист робел и послушно пытался выполнить все требования. Впрочем, так же себя вели и два других дебютанта, входящих в труппу Мариинского театра тем же спектаклем — тенор И.В. Ершов[118] и контральто Ю.Н. Носилова.

Спектакль состоялся 5 апреля 1895 года — на сцене Мариинского театра Ф.И. Шаляпин появился в образе Мефистофеля в самой популярной опере тогдашнего времени, в «Фаусте» Ш. Гуно. «Мефистофель — одна из горьких неудовлетворенностей всей моей артистической карьеры»[119], — так напишет Ф.И. Шаляпин о роли, которая его прославила и которая была отделана им с непревзойденным мастерством. Совершенство, как известно, недостижимо. На то Ф.И. Шаляпин и являлся величайшим в истории оперного театра артистом, органически объединившим в своем гении вокальное и драматическое искусства на основе пронзительной художественной интуиции и умножающегося с годами опыта, чтобы прозревать неведомые перспективы воплощения более полного, более психологически глубокого, более пластически завершенного и более эмоционально воздействующего образа. Театр, даже и музыкальный театр, как любой из видов искусства имеет свои условности и пределы, которые, конечно, неизбежно ограничивают художественную фантазию и творческую инициативу артиста. Не всякого, но великого — несомненно! Ф.И. Шаляпин был без преувеличения первым в ряду великих художников, когда-либо выступавших на сцене. Замысел в искусстве

---

[116] Владимир Аркадьевич Теляковский (1860–1924) — полковник гвардии, управляющий Московской конторой Императорских театров (1898–1901), директор Императорских театров (1901–1917). С его деятельностью связан расцвет русского театра эпохи «Серебряного века».

[117] Даниил Ильич Похитонов (1878–1957) — дирижер Мариинского театра с 1909 года. Народный артист РСФСР (1957).

[118] Иван Васильевич Ершов (1867–1943) — великий русский оперный певец (тенор), солист Мариинского театра в 1895–1929 годах. Выступал с концертами до 1938 года. Прославился в русском и вагнеровском репертуаре. Основатель Оперной студии Санкт-Петербургской (Ленинградской) консерватории (1923), народный артист СССР (1938).

[119] *Янковский М.О.* Шаляпин и русская оперная культура. С. 104.

Ф.И. Шаляпина воплощался в художественную форму столь художественно адекватную и совершенную, какой искусство музыкального театра до него не знало, а после — знало, но именно как пример уже в протяжении целого века недосягаемый. Все элементы, составляющие художественную натуру Ф.И. Шаляпина, пребывали в динамическом единстве ради художественного преображения. К такому единству предопределяла его сама природа. Но нужно было всё же хоть какое-то время и благоприятная среда, чтобы все щедро заложенные «пазлы» сложились в художественный феномен. Время первого, весьма короткого по продолжительности «петербургского периода» жизни Ф.И. Шаляпина — это время выявления его натуры, «бессознательный процесс проявления бессознательного в сознательное» (формула Е.Б. Вахтангова). В Петербурге будет спровоцирован тот творческий взрыв, который произойдет уже в Москве, на сцене Частной оперы С.И. Мамонтова. Результат его — явление миру невиданного до того художественного феномена. И тогда Ф.И. Шаляпин, спустя всего лишь три года, вернется на императорскую сцену — опять же в «Фаусте» Ш. Гуно. После этого спектакля суровый критик Н. Кашкин[120] в восторге напишет: «Более законченного, более обдуманного оперного Мефистофеля мы не слышали ни в России, ни за границей»[121]. В сущности, «весь спектакль превратился в сплошной грандиозный триумф, какого… не видели стены Большого театра»[122]. В тот вечер возвращения артиста на императорскую сцену от публики ему был преподнесен — среди множества цветов и лавровых венков — серебряный венок с двумя награвированными надписями: одна — «Гордости и славе русской оперы», и вторая — «Великому артисту». Таковым Ф.И. Шаляпин оставался до последнего дня своей жизни. Таковым остается и по день нынешний — непревзойденным и единственным!

Казалось бы, от 5 апреля 1895 до 24 сентября 1899 года — один шаг. Столь короткий период времени при счастливом стечении обстоятельств допускал качественное развитие, но случилось иное, нечто несравненно более радикальное, нечто «исторически глобальное» — превращение «гадкого утенка в сказочного по красоте лебедя». Но превращение всё же началось именно в Петербурге, хотя в дебютном спектакле на сцене

---

[120] Николай Дмитриевич Кашкин (1839–1920) — музыкальный критик, педагог, профессор Московской консерватории (1866–1906).

[121] *Янковский М.О.* Шаляпин и русская оперная культура. С. 105.

[122] См.: Русские ведомости. 25.09.1899.

Мариинского театра не было не только венков, цветов и грома оваций, но не было и инфернальной черной фигуры воплощенного зла, материализующейся в сумрачном пространстве, не было скучающего и равнодушного циника, гипнотизирующего своей властной уверенностью, не было мгновенных переходов от неуклюжей пошлости (в сцене ухаживания за Мартой) к мрачной, давящей ненавистью силе (в сцене с Маргаритой в храме). Не было и повелительного жеста руки, простертой над толпой и властно дирижирующей ею в таверне. Не было и неукротимой свирепости взгляда, бессильного испепелить крест в сцене дуэли. Многое впоследствии артистом будет развито, многое изменено, но в Мариинском театре не было даже «пунктира» того, чем «положит в карман публику» Ф.И. Шаляпин четыре года спустя.

А что же было?

Сам Федор Иванович об этом спектакле не оставил никаких воспоминаний. Рецензенты отметили лишь, что «приятный его голос хорошо звучал» и что «ему пришлось повторить обе песенки Мефистофеля по всеобщему требованию слушателей третьего абонемента»[123]. Было сказано, что из всех дебютантов именно «Шаляпин… имел наибольший успех» и он его «наиболее заслужил». Дебютанта единодушно и искренне поздравили с тем, что он наконец-то более не станет «надрываться, работая ежедневно» в «злосчастном панаевском товариществе», поскольку «достиг желаемой всеми артистами пристани». Но никто не потрудился описать, что же конкретно было явлено дебютантом в тот вечер на сцене Мариинского театра. Вспоминая молчание самого Ф.И. Шаляпина, можно с уверенностью сказать, что описывать было, собственно, и нечего. Артист был вполне органичен на сцене — но это было, так сказать, в крови у Ф.И. Шаляпина. Органика — качество необходимое, однако же оно само по себе не создает образа. Сохранившиеся фотографии Ф.И. Шаляпина в роли Мефистофеля за 1895 год, сделанные вскоре после дебюта, дают некоторое представление о том, каким был тогда артист в этом образе. Не на всех, но на большинстве этих фотографий нельзя не отметить пластичности уже лишенного угловатости, хорошо сложенного тела, весьма эффектно смотрящегося в средневековом костюме. Эффектен широкий разворот плеч с накинутым коротким плащом (испано-французским шаубе) в контрасте с трико, облегающими в меру рельефные ноги. Изысканные

[123] *Баскин В.С.* Фауст и дебюты // Петербургская газета. 7.04.1895.

позы не содержат в себе ничего зловещего, в них нет Мефистофеля, но есть, так сказать, костюмированная немецко-ренессансная эстетика сама по себе. Грим не выходит за общепринятые традиции того времени: обозначенная гуммозой горбинка на носу, подведенные брови, короткие усы и клиновидная бородка — всё это не слишком органично для круглого и сохраняющего молодость лица. Мефистофелей в таком или почти таком обличии на фотографиях конца XIX века имеется с избытком — и многие куда более выразительны, чем Ф.И. Шаляпин. Незадолго до приезда Ф.И. Шаляпина в Петербург столица империи познакомилась с знаменитыми зарубежными гастролерами, такими как поляк Эдвард Решке или итальянцы Франческо Наваррини и Витторио Аримонди. Партия Мефистофеля была «коронной» в их репертуарах. Гастролеры отличались мощными голосами и столь же мощной внешней фактурой. Ф. Наваррини[124] и В. Аримонди[125], настоящие вокальные феномены, обрушивали в зрительный зал лавину хлесткого, стенобитного звука, едва ли не буквально вдавливающего публику партера в кресла и колоколом резонировавшего в ложах. Их плотные, низкие, несколько однокрасочные, но победительно самодовольные от избытка природной силы басы совокупно с уверенно двигающимися по сцене грузными фигурами в немецко-ренессансных костюмах воздействовали не художественной образностью, а природной фактурой, исключительно богатой и живописной. Такими же уверенными по повадкам, с лицами крупной лепки, украшенными собственными усами и бородами, чем-то похожими на языческих божков и одновременно друг на друга, они выходили на сцену и во всех иных спектаклях, не утруждая себя задачами художественными. Природа, поддержанная ограниченным рядом ремесленных приемов, обеспечивала их банальное, но эффектное пребывание на сцене. Эдвард Решке[126] имел столь же брутальные внешние данные, и его лицо также украшала окладистая

---

[124] Франческо Наваррини (1855–1923) — итальянский оперный певец (бас), с 1883 года и до конца жизни пел в Ла Скала. Постоянно гастролировал в России в 1894–1912 годах.

[125] Витторио Аримонди (1861–1928) — итальянский оперный певец (бас). Солист Ла Скала с 1889 года, участник последних премьер Дж. Верди. На протяжении четверти века до 1914 года регулярно пел в России.

[126] Эдвард Решке (1853–1917) — польский певец (бас-баритон). Брат и ученик Яна-Мечислава Решке (тенор). Учился также у Ф. Чаффеи и Ф. Колетти. Солист Метрополитен-опера с 1891 года. Периодически гастролировал в России.

бородка и загнутые вверх усы, но своим высоким басом и изысканно-эффектными, раз и навсегда заученными жестами он завораживал публику, являя образ властного и самоуверенного хозяина сцены. Эти певцы доводили до совершенства традицию исполнения внешней эффектности в опере как «концерте в костюмах и декорациях», торжествующую в то время. Природа Ф.И. Шаляпина противилась самой эстетике спектакля как «концерта в костюмах», но он на то время обязан был подчинять себя сложившейся традиции. Премьерской уверенности хозяина сцены он еще в силу положения не имел, парализовать волю зала звуковой лавиной был по своим возможностям лишен. Дать художественный образ мешала традиция и, что существенно, у самого Ф.И. Шаляпина понимания этого образа еще не было — был набор подсмотренных и присвоенных штампов. В Панаевском театре, а до этого в антрепризе М.В. Лентовского и в Тифлисе, где больше, а где меньше, он подменял образное решение внешним действием, аффектацией и демонстрацией энергии и темперамента — в этом было много юношеской дерзости, ощущения внутренних возможностей при отсутствии как культуры, так и подлинного профессионализма. Так что 5 апреля Ф.И. Шаляпин честно и добросовестно воспроизвел все ему показанные мизансцены и сконцентрировался на вокальной стороне, благо именно этим он занимался с Э.Ф. Направником. Он очень хорошо понимал, как важно ему на спектакле воспроизвести всё то, что ему на репетициях показывал главный дирижер театра, что именно от этого зависело его дальнейшее пребывание на императорской сцене. Именно вокальная сторона и была по достоинству оценена как критикой, так и публикой.

Успех сопутствовал и двум другим дебютантам. Юлия Николаевна Носилова, которой было только двадцать пять лет, певица с роскошным контральто дивного тембра и при этом женщина яркой и счастливой для сцены красоты, в течение двадцати лет будет петь в Мариинском театре. Хорошая вокальная школа и высокая культура делали ее весьма необходимым сотрудником театра и обеспечивали постоянную занятость в весьма разнообразном репертуаре. Но в первый ряд она так и не вышла — всегда впереди нее были М. Каменская, М. Славина, Е. Збруева, В. Петрова-Званцева. Впрочем, ее творческая карьера может считаться вполне успешной. Она умерла в нетопленом Петербурге, в эпицентре Гражданской войны, в страшном январе 1919 года.

Иван Васильевич Ершов станет всеми почитаемой легендой русского оперного театра. С его именем связан успех вагнеровских спектаклей

в Мариинском театре. Горловой звук, яркий, открытый темперамент и постоянная загруженность и как певца, и как педагога, и как режиссера, и как общественного деятеля не помешали ему петь до 1929 года в театре и до 1938 года в концертах. Последним его шедевром на сцене Мариинского театра, ставшего к тому времени не императорским, а советским, станет царь Ирод в «Иродиаде» Р. Штрауса. Будет он и успешным профессором Консерватории, и не менее успешным режиссером. Его долгая и счастливая жизнь завершится в Ташкенте, в эвакуации, в ноябре 1943 года, когда он, вопреки прогрессирующей болезни, уже готовился к возвращению в Ленинград.

Сразу после «Фауста» Ф.И. Шаляпин начал готовиться к второму дебютному спектаклю, которым был назначен «Руслан и Людмила». В написанной спустя четверть века книге «Страницы из моей жизни»[127] Ф.И. Шаляпин с показным легкомыслием и не без иронии описывает, как уже после исполнения им не только «Фауста», но и «Кармен» к нему подошел некий «главный режиссер»[128] и спросил, не мог бы тот выучить за три недели партию Руслана. «Зная, — пишет Ф.И. Шаляпин, — как скоро я могу учить роли, я сказал режиссеру, что в три недели я могу выучить не одного, а двух Русланов»[129]. После чего он нашел аккомпаниатора и «на скорую руку» выучил партию. Когда начался спектакль, то, как пишет артист, «с первой же ноты я почувствовал, что пою плохо»[130]. Дирижировавший спектаклем Э.Ф. Направник «делал страшное лицо и шипел». Спектакль провалился, критика устроила артисту разнос. Но: «Мне назначили новые репетиции и дали петь Руслана еще раз»[131]. Странного — а еще точнее, озорного! — лукавства здесь слишком мно-

---

[127] Впервые первая часть текста «Страниц из моей жизни» была опубликована в 1917 году в журнале «Летопись». Вторая часть после 1917 года хранилась в архиве М. Горького, что указывает на его участие в работе над воспоминаниями Ф.И. Шаляпина и что, возможно, объясняет некоторую путаницу в событиях.

[128] В «Маске и душе» уточнит, что это был Геннадий Петрович Кондратьев (1834–1905), бывший в течение 1864–1900 годов солистом Мариинского театра (баритон) и одновременно с 1870 года исполнявший должность главного режиссера оперной труппы, — человек властный и склонный к интригам, отлично усвоивший «правила игры» в театральной иерархии.

[129] Федор Иванович Шаляпин. Т. 1. Литературное наследство. Письма. М., 1976. С. 127.

[130] Там же.

[131] Там же.

го. Прежде всего, дебютные спектакли оговаривались еще 1 февраля, во время подписания договора между Ф.И. Шаляпиным и Дирекцией Императорских театров. Следовательно, никаким неожиданным предложением для певца это не было. Далее: «Руслан и Людмила» являлся «спектаклем Э.Ф. Направника», и только он принимал решение о том, кто будет в нем участвовать. Эдуард Францевич всегда с крайней неохотой вводил в свои спектакли новых певцов и если уж на это решался, то с самого начала руководил подготовкой дебютантов. Ни о каком случайном нахождении «аккомпаниаторов» не могло быть и речи — Э.Ф. Направник лично проводил с дебютантами длительные репетиции, в том числе и оркестровые. Не было случая, чтобы он это кому-то перепоручил. Наконец, случись и в самом деле провал Ф.И. Шаляпина в «Руслане и Людмиле», то последствия были бы самые драматические для биографии певца. Во всяком случае какие-то новые репетиции и повторный спектакль были бы невозможны. Кстати, после дебюта в партии Руслана Ф.И. Шаляпин в опере М.И. Глинки выйдет только в следующем сезоне, а точнее — спустя почти пять месяцев, 8 сентября. В своей первой книге воспоминаний Ф.И. Шаляпин старательно демонстрирует пренебрежительность к императорскому театру и свою в нем незаинтересованность: не он искал пути на императорскую сцену, а Дирекция добивалась контактов с молодым и нагловатым провинциалом, который в Мариинском театре был, вообще-то, вовсе не заинтересован. В такой концепции сказалось влияние М. Горького и отдавалась дань времени, когда выгодно было дистанцироваться от монархической власти и ее институтов.

Если партия Мефистофеля идеально «ложилась» в пространство вокальных возможностей артиста и была им освоена за время работы в Тифлисе и за короткий, но насыщенный период службы в Панаевском театре, так что во время дебютного «Фауста» от Ф.И. Шаляпина требовалось лишь внимание, не допускающее вокальной неряшливости и провинциальной развязности, то партия Руслана была не только для него новой, но весьма своеобразной по стилю, а также чрезвычайно сложной в вокальном плане. Главная партия оперы «Руслан и Людмила» (как и «Жизни за царя») написана для уникального голоса О.А. Петрова, который, как известно, с равной свободой пел Фигаро в «Севильском цирюльнике» и Бертрана в «Роберте-Дьяволе». О.А. Петрову были доступны как партии баритонового, так и центрального басового (и даже профундового) репертуара. Могучий голос покоился на не менее могучем дыхании, обеспечивающем исключительную плавность звуковедения и

в целом вокальную выносливость и надежность[132]. Ни такой необъятной широты диапазона, ни такой звуковой стихии, ни такого дыхания, как у «дедушки русской оперы», Ф.И. Шаляпин не имел. Сусанина он хотя бы понимал, да и историчность образа позволяла сдвинуть его к трактовке реалистической, акцентируя драматизм, формируя образ также из элементов жанрово-психологических. Это художественно оправдывало разрыв непосильно длинных легатированных фраз у М.И. Глинки. Но Руслан — образ эпический, в трактовке которого психологический реализм вовсе не уместен, а это не только проблема актерского решения, но и проблема сугубо вокальная: нет оснований для разрыва мелодической ткани. «Руслан — самая трудная партия в басовом репертуаре»[133], — категорически утверждает И.И. Петров[134], который спел Руслана более ста раз и спустя десять лет отказался от этой партии, как это сделали его старшие коллеги А.С. Пирогов[135], М.О. Рейзен[136], А.И. Батурин[137], и как это, кстати, сделал на исходе 1840-х годов и сам О.А. Петров, для которого писался Руслан. Так же поступил и современник Ф.И. Шаляпина, а также и его соперник во многих партиях, В.Р. Петров[138], хотя он

---

[132] О.А. Петров, друг и товарищ М.С. Щепкина по работе в провинциальных театрах в годы юности, обладал настоящим актерским талантом, чувством стиля и высокой культурой, представляя в современном ему оперном театре явление уникальное.

[133] *Петров И.И.* Четверть века в Большом. Жизнь. Творчество. Размышления. М., 2003. С. 92.

[134] Иван Иванович Петров (Краузе) (1920–2003) — бас, народный артист СССР (1959), солист Большого театра в Москве (1943–1970).

[135] Александр Степанович Пирогов (1899–1964) — бас, народный артист СССР (1937), солист Большого театра в Москве (1924–1955). Брат Г.С. Пирогова и А.С. Пирогова-Окского.

[136] Марк Осипович Рейзен (1895–1992) — бас, народный артист СССР (1937), солист Харьковского оперного театра (1921–1925), Государственного академического театра оперы и балета в Ленинграде (1925–1930), Большого театра в Москве (1930–1954), профессор (1967). Пел до 1985 года.

[137] Александр Иосифович Батурин (1904–1983) — бас-баритон, народный артист РСФСР (1947), солист Большого театра в Москве (1927–1955).

[138] Василий Родионович Петров (1875–1937) — бас, народный артист РСФСР (1933), ученик А. Барцала, солист Большого театра в Москве (1902–1937), где совместно с Л. Собиновым, А. Неждановой и Н. Обуховой составлял уникальный оперный ансамбль. Из своего поколения певцов единственный, кто обладал басовой колоратурой.

и обладал, подобно его легендарному предшественнику-однофамильцу, голосом редчайших качеств, настоящим абсолютным басом. И.И. Петров вспоминал, что после того, как он в 1948 году спел Руслана, его коллега А.С. Пирогов, поздравляя, признался, что и ему, и его брату Григорию он давался с большим трудом.

С одной стороны, Ф.И. Шаляпину не стоило так уж опасаться второго дебюта, поскольку договор был составлен таким образом, что не предусматривал немедленного расторжения после неудачи на первых спектаклях. Кроме удачно спетого «Фауста» у певца оставалась надежная защита в лице протежировавшего его сенатора Т.И. Филиппова. С другой стороны — кто знает, как поведет себя Дирекция в случае откровенного провала, станет ли тот же Тертий Иванович защищать провинциала при обнаружении явного непрофессионализма, да еще в отношении оперы столь им почитаемого М.И. Глинки? Поэтому Ф.И. Шаляпин к «Руслану и Людмиле», в котором предстояло петь не с такими же, как он, дебютантами, а с премьерами театра, такими как Ф. Стравинский (Фарлаф), М. Корякин (Светозар), М. Долина (Ратмир), готовился с величайшей отдачей. Репетиции с Э.Ф. Направником (персональная 11 апреля и оркестровые 12 и 15 апреля) были изматывающими, но весьма полезными. Э.Ф. Направник был не только привычно требователен, но и подсказывал способы преодоления казалось бы непреодолимых трудностей, прежде всего — снятия голосового напряжения от высокой тесситуры партии Руслана, где только в первом акте более ста верхних ми-бемолей! В критических ситуациях, когда риск представлялся неоправданно большим, главный дирижер театра что-то помечал в партитуре и вносил корректуры по части темпов и оркестровой звучности. В сущности, Э.Ф. Направник никогда не был злым человеком, хотя и не был излишне снисходительным. Предубеждений против Ф.И. Шаляпина он не имел — во всяком случае, каких-то иных, кроме обычных для него в отношении молодых певцов вообще. Главным для него всегда оставался спектакль, и именно к нему он дебютанта, в способностях которого убедился во время проведения «Фауста», и готовил. Компромиссы, как показывал многолетний опыт Э.Ф. Направника, неизбежны, поскольку идеальные певцы исключительно редки, да и они со временем стареют. С помощью Эдуарда Францевича дебютант, хоть и не без труда и нервов, освоился в сложнейшей партии. Проблемы — и немалые — возникли в ансамблях. Пришлось напрячься, чтобы с первого раза освоить индивидуальные особенности партнеров. Впрочем, тут

весьма пригодился провинциальный опыт, где часто только в кулисах уже идущего спектакля доводилось узнавать, с кем предстоит выходить на сцену. И, кроме того, творческая природа Ф.И. Шаляпина ориентирована была на спектакль как художественное целое, синтезирующее в органическом единстве многочисленные элементы музыкальной, изобразительной, драматической и исполнительской культур. Исполнительская же культура в опере предполагает не только стилистическую точность, но и ансамблевость.

«Руслан и Людмила» прошел 17 апреля 1895 года. Вопреки «Страницам из моей жизни», он хоть и не стал триумфом Ф.И. Шаляпина, но не стал и провалом. Критика сочла спектакль удачным. Никто и не думал — во всяком случае печатно — упрекать Дирекцию в том, что она решилась после легендарного И.А. Мельникова выпустить в «Руслане и Людмиле» «музыкально невежественного молокососа»[139]. Конечно, уход Ивана Александровича и Дирекцией, и музыкальной общественностью воспринят был весьма болезненно и с огорчением. Этот уход образовал огромную брешь в труппе, которую — и это все понимали — было непросто заделать (заделали ее, пожалуй, спустя лишь полтора десятка лет, уже при В.А. Теляковском). Критика и петербургские меломаны с сочувствием относились к попыткам найти выход из ситуации. При этом все понимали — найти певца столь же универсального и надежного, как И.А. Мельников, вряд ли возможно. Стремясь восполнить потерю, Дирекция вернула в театр И.В. Тартакова, приняла в труппу В.С. Шаронова — эти шаги принимались публикой с пониманием и заинтересованностью. То же можно сказать и о Ф.И. Шаляпине — отзывы в прессе были благожелательными. Справедливо отмечая, что «г. Шаляпин… еще не совсем овладел трудной партией Руслана», критики выражали надежду, что он «обещает со временем одержать победу над ней» и «займет видное место в нашей труппе». Говорилось, что «он очень способен и обладает прекрасным голосом»[140]. Общее настроение выражалось Н. Соловьевым: «В исполнении г. Шаляпина ярко выражено дарование и артистизм. Совокупно с сильным и мягким голосом это дает нам немалую надежду на восполнение хотя бы частично ухода со сцены досточтимого г. Мельникова»[141].

---

[139] Федор Иванович Шаляпин. Т. 1. Литературное наследство. Письма. С. 127.

[140] См.: Петербургская газета. 19.04.1895.

[141] См.: Новое время. 20.04.1895.

Ф.И. Шаляпин, конечно, прав, когда в «Маске и душе» говорит, что «после Мельникова все исполнители Руслана казались тенями»[142]. Прав, если под этим понимается не только вокальная сторона, но и следование стилю второй оперы М.И. Глинки. Того величавого покоя и естественности вне какой-либо приземленной суеты, что являл на сцене И.А. Мельников, не выдавал никто из тех, кто дерзал петь Руслана в 1890-е годы. Не являлся здесь исключением и Ф.И. Шаляпин — он не имел представления, за что «зацепиться» в образе, совершенном лишенном какой-либо характерности. Попытки разнообразить роль «игрой» выливались в общее неприятие коллег, которые возмущались «кривлянием». «Пожалуй, — скажет сам певец, — доля правоты в этом упреке была»[143]. В еще большей степени, чем в «Фаусте», он сконцентрировался на собственно пении. «Поглощенный одной мыслью «не наврать!», я играл и пел Руслана так, как если бы мне на святках пришлось нарядиться в какой-нибудь никогда не надеванный и мудреный маскарадный костюм»[144]. Однако, Федор Иванович лукавит, когда пишет, что «впечатление от меня у публики получилось скверное», и настолько, что ему «несколько дней после спектакля было просто совестно ходить по улицам и приходить в театр»[145]. Во-первых, рефлексировать (даже если бы для этого были основания) у него просто не было времени — весь следующий день (т. е. 18 апреля) шли репетиции «Кармен», а сам спектакль был назначен уже на 19 апреля. Два дня он с утра до вечера провел в театре, куда ему было якобы «совестно приходить». Во-вторых, критика отметила, что публика после сложнейшей арии третьего действия наградила дебютанта аплодисментами. «Нельзя не отметить благожелательности, с которой весь зал относился к г. Шаляпину, ободряя его при любой возможности рукоплесканиями». Конечно, это не овации, длящиеся десятки минут, как к тому очень скоро привыкнет Ф.И. Шаляпин. Возможно, на фоне последующих триумфов спектакль 17 апреля и в самом деле казался ему провалом? Но вряд ли: здесь отчасти «самоуничижение паче гордости», отчасти же попытка оправдания того, что партию Руслана он так и не полюбил и ею в полной мере не овладел из-за чуждости для него любого образа, лишенного характерности и психологизма.

---

[142] *Шаляпин Ф.И.* Маска и душа. М., 1989. С. 43.

[143] Там же. С. 46.

[144] *Шаляпин Ф.И.* Страницы из моей жизни. С. 109.

[145] *Шаляпин Ф.И.* Маска и душа. С. 44.

Какая-то душевная травма от Руслана у Ф.И. Шаляпина осталась. В интервью, которое он дал в 1907 году «Петербургской газете», на вопрос, почему в его репертуаре нет Руслана, певец прежде всего обвинил неких «режиссеров», которые его подставили, уверив, будто из него «в две недели выйдет отличный Руслан». И тем самым как бы снял с себя ответственность, что за тот спектакль ему «до сих пор стыдно и больно». В самом деле — как можно было начинающему и неопытному певцу противиться воле неких «режиссеров», за которыми стояла могущественная Дирекция? Он доверился профессионалам императорского театра, а они его подвели! Затем репортеру было сказано: «Теперь знаю я моего Руслана не хуже , чем Мефистофеля… Мечтаю о Руслане… Желаю его сыграть… И сыграю однажды, дайте срок»[146]. Повторим, что решение о назначении кого-либо на роль в «Руслане и Людмиле» являлось прерогативой главного дирижера Мариинского театра, и это никем никогда не оспаривалось. Оказывать же на Э.Ф. Направника давление в этом вопросе было бессмысленно. Но на 1907 год Э.Ф. Направник был еще жив и по-прежнему стоял во главе Мариинского театра. При этом авторитет его был столь неоспорим, уважение к нему столь велико, что даже Ф.И. Шаляпин, чувствовавший в то время за своей спиной поддержку директора В.А. Теляковского и смело идущий на скандалы, в отношении Эдуарда Францевича вел себя корректно. Обвинять ведь Ф.И. Шаляпин должен был именно Э.Ф. Направника. Но как, если вхождение в труппу Мариинского театра оговаривалось при заключении договора освоением части репертуара И.А. Мельникова? И какую же партию должен исполнять бас-кантанте, к каковым относился всю жизнь Ф.И. Шаляпин, как не Руслана? И при заключении договора Ф.И. Шаляпин на Руслана дал согласие, после чего ему было дано для подготовки отнюдь не две недели, а два месяца. Месяца! И на завершающем этапе к репетициям подключился не некий абстрактный «аккомпаниатор», а сам Э.Ф. Направник, сделавший всё возможное, чтобы дебютант к спектаклю был подготовлен на приемлемом (как минимум) для императорской сцены уровне, а на самом спектакле не было никаких накладок. И Ф.И. Шаляпин был готов к спектаклю. И спектакль прошел без накладок: публика аплодировала, критика не вышла из состояния благосклонности. Нет, Э.Ф. Направника винить было бы просто подло.

---

[146] Федор Иванович Шаляпин. Т. 1. Литературное наследство. Письма. С. 657.

И Ф.И. Шаляпин всё свалил на «главного режиссера» (или на «режиссеров»), т. е. прежде всего на Г.П. Кондратьева и затем на И.И. Палечека. Первый уже умер. Второй же был очень нелюбим Ф.И. Шаляпиным и хоть оставался в штате режиссеров театра, но при В.А. Теляковском — и с активной подачи самого Федора Ивановича — до времени стал откровенно «уходящей натурой». И.И. Палечека, человека консервативного и не принявшего эстетики и нравов «Серебряного века», было принято подвергать жестокой критике, винить «во всех смертных грехах» — ответить он был уже не в состоянии. Что касается желания спеть Руслана, то к этой мысли певец возвращался неоднократно. Даже на закате жизни, уже в Париже, когда была очевидна невозможность постановки «Руслана и Людмилы», Ф.И. Шаляпин в «Маске и душе» пишет: «Много раз впоследствии мне очень хотелось спеть Руслана. Несколько раз у себя дома, бывало, уже принимался за роль, но когда приходило к серьезному моменту… я каждый раз находил сотни причин уклониться от нее»[147].

Впрочем, свидетельства о том, что певец хотя и не регулярно, но работал над партией Руслана, имеются. Во время подготовки в 1904 году юбилейного «Руслана и Людмилы», приуроченного к 100-летию М.И. Глинки, Федор Иванович уже вернулся на императорскую сцену. Премьера готовилась с исключительным размахом, поскольку юбилею был придан государственный характер. Декорации с костюмами выполнялись по эскизам А. Головина и К. Коровина. Постановочную группу консультировали В.В. Стасов и Н.А. Римский-Корсаков[148]. Премьер театра, каковым был на то время Ф.И. Шаляпин, не мог не участвовать в премьере. Директор Императорских театров в своем дневнике 1 ноября 1904 года записал, что зашедший к нему после полуночи Федор Иванович просидел у него два часа и был «очень озабочен желанием петь Руслана, но в то же время очень боится в «О поле» верхних нот». А затем пришел Владимир Аркадьевич, «он пробовал вчера несколько раз петь с роялем, и я ему аккомпанировал». Очевидно, на искушенного в оперном искусстве директора Императорских театров исполнение произвело самое благоприятное впечатление: «Если он споет Руслана,

---

[147] *Шаляпин Ф.И.* Маска и душа. М., 1989. С. 45.

[148] Постановка эта, постоянно возобновляясь, просуществовала более века, не утрачивая своей художественной ценности, являя счастливый пример подлинного синтеза музыки и живописи в театре. Все ведущие солисты театра за XX век прошли через «Руслана и Людмилу» в постановке 1904 года.

это будет особенно интересно, ибо фразирует он его прекрасно…»[149] Конечно, исполнение под рояль, в гостиной — это несколько иной «жанр», т. к. пение в огромном зале и с оркестром просто поглотит большинство изысканных интонационных нюансов. И еще вопрос, были бы эти изыски уместны для лирико-эпического стиля оперы. Однако очевидно, что в 1904 году интерес к партии Руслана у Ф.И. Шаляпина был. Но любимец В.А. Теляковского, желания которого немедленно удовлетворялись, заявки на роль не сделал, ограничившись на юбилейной премьере 10 декабря исполнением небольшой, но эффектной роли Фарлафа. Варяжский горе-богатырь был решен Ф.И. Шаляпиным в острогротесковом ключе. В этом образе было всё то, чего так недоставало певцу в Руслане, — яркая характерность и ясно мотивированное внешнее и внутреннее движение. Руслана же пели — и великолепно! — В.И. Касторский[150], В.С. Шаронов, а вскоре и Л.М. Сибиряков[151] с П.З. Андреевым[152]: Мариинский театр наконец-то заделал брешь, оставленную уходом И.А. Мельникова! Несомненно, если бы Ф.И. Шаляпин хотел, если бы чувствовал внутреннюю потребность в Руслане, то никакие обстоятельства не смогли бы остановить его. Технические сложности для него в этой партии были, но всё же им преодолевались[153].

---

[149] *Теляковский В.А.* Дневник директора Императорских театров. 1903–1906. М., 2006. С. 316.

[150] Владимир Иванович Касторский (1870–1948) — оперный и камерный певец (бас). Учился у И. Мельникова в организованном им «Бесплатном хоровом классе» (1892) и у С. Габеля в Санкт-Петербургской консерватории (1893–1805). Солист Мариинского театра (1898–1918, 1923–1939). Пел в блокадном Ленинграде. Профессор (1935). Вокалист высочайшей культуры и долголетия. Заслуженный деятель искусств РСФСР (1939).

[151] Лев Михайлович Сибиряков (Спивак) (1869–1942) — оперный певец (бас). Учился у Ч. Росси в Милане. Пел в Ла Скала, Сан-Карло и иных крупнейших театрах Италии. Солист Мариинского театра (1902–1921). С 1922 года в эмиграции, пел в театрах Европы и США. В 1930-х годах преподавал в Варшаве.

[152] Павел Захарович Андреев (1874–1950) — оперный певец (бас-баритон) Учился у С. Габеля в Санкт-Петербургской консерватории (1898–1903). Солист Мариинского театра (1909–1941). Пел в блокадном Ленинграде. Преподавал в Санкт-Петербургской консерватории с 1919 года, профессор (1926), народный артист СССР (1939).

[153] Руслана пели в разное время не только такие фундаментальные басы, как В. Петров, М. Рейзен, А. Пирогов, Г. Пирогов, но и профундовые басы М. Корякин и К. Запорожец.

Не боялся же он верхних нот в куда более высокой по тесситуре партии Демона! Причем, заметим, технически благополучен был уже дебютный, самый первый спектакль — в противном случае Э.Ф. Направник его просто не выпустил бы на публику. Д.И. Похитонов, будучи гимназистом, оказался по счастливой случайности на спектакле 17 апреля и вспоминал, что «пел Шаляпин превосходно, да и не могло быть иначе; уж больно красив и обаятелен был его голос, а это в такой трудной роли, как Руслан, — главное»[154]. Кстати, и Г.П. Кондратьев, который в созданной Федором Ивановичем легенде являлся своеобразным «провокатором», виновным в шаляпинском «провале», записал в театральном журнале после спектакля: «Шаляпин-Руслан очень удачен. Молод еще он, но решительно выходит из ряда вон по способностям самообладания и приятности звука. Верю в его будущность»[155]. Г.П. Кондратьев выделяет дебютанта именно в силу особенных качеств его голоса и профессионализма, считая — заметим, как и все прочие! — что Руслан у него вышел «удачным», что нет сомнений в благоприятных перспективах. И один только Ф.И. Шаляпин до конца жизни будет утверждать обратное, словно бы отодвигая от себя эту роль.

Думается, причина как раз в том, что тогда, в апреле 1895 года, певец и сам знал, что с партией, которая пугала своей сложностью, он, пусть и с некоторыми потерями, справился. Его поздравляли за кулисами. Нет сомнения, что тот же Г.П. Кондратьев, имевший привычку комментировать спектакли и давать артистам оценки и советы, говорил дебютанту добрые слова. И Т.И. Филиппов, и В.В. Андреев на спектакле были и в силу своего участия в судьбе молодого артиста просто не могли не пройти за кулисы (кто бы остановил сенатора?), не поздравить его и не сказать добрые слова. После такой победы Ф.И. Шаляпин по наивности, очевидно, полагал, что войдет немедля в число премьеров императорской труппы. Но случилось иное. Прежде всего, положение его в театре определялось договором, где говорилось о постепенном повышении статуса (и, соответственно, жалованья) новопоступающего в Мариинский театр. Хотя Ф.И. Шаляпин и спел Руслана, но пока оставался на самой первой ступеньке театральной пирамиды. Значит, ему предстояло исполнять партии прежде всего второго плана. Мириться с этим было трудно. Кроме того, нельзя не обратить внимание на то, что

[154] *Похитонов Д.И.* Воспоминания. Л., 1957. С. 112.

[155] *Гозенпуд А.А.* Русский оперный театр на рубеже XIX—XX веков и Ф.И. Шаляпин. 1890–1904. Л., 1966. С. 94.

Э.Ф. Направник в следующем сезоне занял молодого певца в «Руслане и Людмиле» только дважды — 8 сентября и 23 ноября. И каждый раз — только после ряда индивидуальных и оркестровых репетиций. Не дежурных спевок, которые перед своими спектаклями главный дирижер проводил даже с ветеранами-премьерами, а именно полноценных репетиций! Это означает, что Э.Ф. Направник не считал шаляпинскую работу над Русланом завершенной. Работа над Русланом продолжалась с участием самого Э.Ф. Направника. И при всём этом после 23 ноября молодого солиста — хотя Руслан числится среди партий его репертуара — в «Руслане и Людмиле» более не задействуют. И выйдет так, что Ф.И. Шаляпин за всю свою жизнь только три раза и споет Руслана.

Как назначение, так и мораторий на участие в операх М.И. Глинки были прерогативой самого Э.Ф. Направника. Следовательно, у главного дирижера были какие-то претензии к исполнению. К сожалению, ни Эдуард Францевич, ни Федор Иванович об истинных причинах такого поворота событий ничего не поведали. «Гениальный ремесленник», что было ему свойственно по характеру, промолчал, а гениальный певец из года в год сочинял легенду, в которую поверили и современники, и потомки, и, кажется, поверил в конце концов сам Ф.И. Шаляпин. Причины же могли быть самыми различными.

Во-первых, внутритеатральными: исполнение ведущих партий невольно, естественным образом выводило молодого певца до срока на положение премьера, что нарушало внутреннюю театральную иерархию и вызвало недовольство актеров первого положения, которые в таких случаях интриговали и жаловались как в Дирекцию, так и своим покровителям в высших сферах власти. Императорский театр — сложный организм с жесткой субординацией, которую успехи Ф.И. Шаляпина грозили разрушить. Ревность к чужому успеху пережить тяжело, особенно осознавая собственное увядание. Заметим, что скромностью Ф.И. Шаляпин не страдал, зато был своеволен и скандален, а потому мог быстро ожесточить против себя многих и обострить непростую ситуацию. Э.Ф. Направнику нужно было умиротворить труппу, и он это сделал за счет ущемления шаляпинских амбиций. Понять его можно: Ф.И. Шаляпин еще молод, у него всё впереди и он свое возьмет, а пока пусть поработает над партиями второго плана, тем более, что их тоже кто-то должен петь.

Во-вторых, могли иметь место сугубо прагматичные причины. При всей своей одаренности Ф.И. Шаляпин настоящей вокальной школы не

имел, а в этом положении исполнение больших партий, особенно если их тесситура завышена, приводит к перенапряжению голоса, к интонационной неточности, к преждевременному стиранию тембра и всё более заметному раскачиванию звука. Певец с партией справляется, но слишком дорогой ценой, находясь на пределе своих возможностей, — а так ведь и было у Ф.И. Шаляпина с Русланом. В заботе о сохранении как можно более долгой работоспособности молодого артиста Э.Ф. Направник переводит его на небольшие партии, на которых голос сможет окрепнуть и развиться технически. Кстати, то, что Эдуард Францевич сам проводил репетиции с Ф.И. Шаляпиным перед «Русланом и Людмилой» не только весной 1895 года, но и осенью, говорит о том, что главный дирижер театра испытывал какие-то опасения относительно возможностей нового солиста.

В-третьих, не стоит сбрасывать со счетов творческие причины: Э.Ф. Направник увидел, что образ Руслана оставляет артиста равнодушным, поскольку ему чужд эпический строй как роли в частности, так и всей оперы совокупно. Ф.И. Шаляпин с раздражением вспоминал, что в театре его всё время осаживали, не позволяли проявлять инициативу. В Руслане эта инициатива была в том, чтобы сделать эпического героя жизненно достоверным, реалистичным и активно действующим. Иначе говоря, мифология сводилась бы у Ф.И. Шаляпина к сюжетной истории. Ему и в дальнейшем оставались чуждыми образы, в которых символизм превалировал над реализмом (можно сказать, что Ф.И. Шаляпин вне игры в русле эстетики психологического реализма терялся). Но Э.Ф. Направник, в отличие от Ф.И. Шаляпина, глинкинскую эпичность очень сильно чувствовал, и для него были чужды любые попытки «психологизации» и «жизнеподобности», приводящие к вульгаризации «Руслана и Людмилы». Он пресекал попытки нового солиста театра в его движении к реализму. Ф.И. Шаляпину же вне реализма было скучно — и как следствие, скучным, формальным становилось его исполнение. И тогда Э.Ф. Направник снял его с роли и направил его силы в те партии, где свойства его тяготеющего к реализму таланта были вполне уместны. Вполне возможно, что все три причины в равной мере сыграли свою роль.

Во всяком случае, никаких предубеждений у Э.Ф. Направника относительно Ф.И. Шаляпина не было — он руководствовался исключительно соображениями творческими и интересами театра. Но, как бы то ни было, это привело Шаляпина к мораторию на роль Руслана, и этим

были разрушены его амбициозные планы, нанесен удар по его болезненному честолюбию. Так был заложен конфликт, который через год приведет к уходу Ф.И. Шаляпина с императорской сцены. Он спешил реализоваться и мало считался с конкретными жизненными обстоятельствами. Образ Руслана стал как бы символом его неудачи и несбывшихся надежд, досадного срыва — именно тогда, когда он был уверен, что его лидерство на императорской сцене обеспечено. В Руслане воплощалась амбивалентность судьбы — эта партия закрепила Ф.И. Шаляпина в труппе, но эта же партия закрепила его не в первом, а во втором ряду этой труппы.

Судьба и в самом деле словно бы хранила и вела артиста. В сущности, Ф.И. Шаляпин оказался прав, когда буквально сбежал из Мариинского театра. И бегством своим предал его, поскольку с молодым певцом, принятым на императорскую сцену с подачи Т. Филиппова и Л. Шестаковой, у театра было связано много планов. Впрочем, именно в Москве, в Частной опере С.И. Мамонтова он нашел для себя благодатную и на редкость комфортную атмосферу, которая с невероятной быстротой раскрыла возможности его творческой природы. Прав был Ф.И. Шаляпин и тогда, когда в тяжелый для С.И. Мамонтова момент покинул его театр (опять же, по существу, предал — и своего благодетеля, и театр, который именно в 1899 году очень в нем нуждался) и вернулся на императорскую сцену.

Не странно ли — какой-то парадокс, а равно и ирония судьбы, есть в том, что именно с образом Мефистофеля, а не Руслана, т. е. с образом воплощения вселенского Зла, а не с образом воплощения Благородства Русской земли связаны успехи величайшего из русских артистов?

Впрочем, у судьбы свои резоны.

СОВРЕМЕННЫЕ СМЫСЛЫ В ИСКУССТВЕ

История цивилизации, которой уже не одна тысяча лет, это и история искусства. Искусство является непременным атрибутом цивилизации. Все эти тысячи лет лучшие умы человечества размышляли над смыслом и задачей искусства. Сегодня мы, обобщая опыт предшествующих веков, считаем, что произведением искусства можно назвать то, что вызывает катарсис, очищает душу, побуждает к раскрытию лучших человеческих качеств, — в сущности, то, что преображает человека. Но XX век внес в эти понятия существенные коррективы. Произведениями искусства объявляется нечто странное, вызывающее недоумение, неприятие; то, что интуитивно воспринимается как враждебное, разрушительное и безобразное. О феномене искусства, о его современных смыслах мы попытаемся поговорить. Точнее — лишь коснуться этой темы.

Начнем без обобщений и предметно: вот великий художник XX века Пабло Пикассо! Сомневаться в том, что «великий» — бессмысленно, а иначе современное общество сочтет такого смельчака за дикаря-экстремиста. Но его творчество для очень многих — воплощение безобразности, как бы антиискусства. В то же время — он уже при жизни стал всемирной знаменитостью, классиком и самым дорогим художником своего времени. Но споры не утихают! Крайности мнений о Пикассо за десятилетия, прошедшие со времени его кончины, — не сблизились! Как можно это объяснить?

Надо прежде всего понимать, что когда мы с вами говорим об искусстве, не надо оставаться на позиции «нравится — не нравится». В конце концов, если вам не нравится тот или иной художник, вы всегда можете, например, применительно к Пабло Пикассо, пофантазировать, что если бы этот человек оказался в эпохе высокого Возрождения, то его, наверное — да и не только его, а подавляющее число мастеров XX века — судили бы за тяготение к безобразию, и осудили бы несомненно, и, возможно, толпа бы их растерзала.

Но, понимаете ли, фантазии есть фантазии. А вот если говорить по существу, то ведь именно с эпохи Возрождения всё и началось. Когда Мона Лиза Джоконда улыбается с полотна, а вы спрашиваете: «Что же она так таинственно улыбается?» — она улыбается, потому что прозревает черный квадрат в XX веке.

Из чего исходила эпоха Возрождения и мастера эпохи Возрождения? Из того гуманистического посыла, что человек есть любимое творение Божье, созданное по образу и подобию Его.

Следовательно, следите за моей мыслью: человек наделен всеми свойствами и качествами Бога. Следующая ступень: следовательно, человек является Богом. Ну и наконец последнее: если человек является Богом, то тогда зачем ему Бог? Правильно ведь? И, соответственно, уже не Бог, а именно человек становится предметом искусства. И даже собственно не вообще человек, а именно автор, потому что в работах Леонардо да Винчи, в работах Микеланджело, в работах Боттичелли, Рафаэля и всех мастеров высокого Возрождения вы увидите именно их автопортретность, потому что они бесконечно влюблены в себя как в творцов. Это, конечно, эгоцентризм. Это, конечно, гордыня. Вот только при всём при том они забыли о следующем: несмотря на то, что человек является любимым творением Господа, всё-таки человек не является источником творения. И отсюда происходит такая вот совершенно очевидная концептуальная инверсия. Если раньше художник совершал своим творчеством молитву во имя Господа и стремился своим творчеством познать Божье творение, то что теперь происходит? Теперь он не совершает молитву во имя Господа, а занимается публичной исповедью, проповедью. Но ведь на проповедь, на исповедь публичную необходимо иметь право. Вообще-то, для этого необходимо быть хотя бы верующим. А если верующий — в самого себя, тогда возникает право на публичный монолог. Но для публичного монолога необходимо быть личностью. А в рамках картезианского мышления, в рамках Просвещения, в рамках позитивизма XIX века человечество мельчает, личностей становится меньше, мыслей — больших, тех, которые достойны искусства, — становится меньше. Искусство при этом становится более болтливо. Оно уходит либо в эстетику, либо в эпатажность.

В эстетике последнего времени, в эстетике модерна искусство всё подчинялось жизни туловища, комфорту, уютности, вот этой ленивой комфортности не бытия, а быта, то есть искусство перестало говорить о бытии, оно стало говорить о быте. В постмодерне, который был еще на нашей памяти, идет откровенное иронизирование, даже более того — глумление над классическим наследием. Но мы с вами живем уже в эпоху постпостмодерна, мы с вами видим, что безобразное уже не подвергается осмеянию. Вы уже не догадываетесь где-то там в глубине, что это безобразно. Вы постулируете эту безобразность

как абсолютную истину и абсолютную красоту. Вот что происходит в этом мире с искусством.

В XX веке на смену традиционным формам и стилям в искусстве пришли новые. Их называют авангардными — абстракционизм, футуризм, кубизм и многие иные «-измы». Они изменили мир до неузнаваемости, перевернули все многовековые представления. Почему так случилось? И что от этого ожидать?

Во-первых, нужно исходить из того, что искусство — это прежде всего специфическая форма мышления художественными образами. Это такая форма мысли — если мы говорим не о ремесленничестве, а именно об искусстве, — в которой невозможно соврать. Это не столько наше сознание, сколько наше подсознание. Это то, что по определению, видимо, самой природой, дано человеку. И искусство правдиво и в своей возвышенной красоте, в своей эстетике — и в своей безобразности, в своей разрушительной омерзительности: оно всегда искренне. Извините, «на зеркало нечего пенять, коли рожа крива»: искусство — это мы, какие есть на самом деле. Возможно, мы о себе думали гораздо лучше.

Можно брезгливо относиться к различным «-измам», но ведь можно еще их и прочитать. Тот же самый черный квадрат. Квадрат — символ Земли. Все говорят — «икона XX века» и относятся к этому несколько легкомысленно, видя в этом какую-то новую эстетику. Но ведь если это икона XX века, если это мысль о XX веке, то представьте, какой это кошмар, какое предвидение, и какой смертный приговор выносит Малевич человечеству в XX веке. Это — Апокалипсис без спасения. Хорошо, что Казимир Малевич не написал черного круга, потому что если квадрат — это символ Земли, то круг — это символ полноты, символ Неба. И поскольку еще не написан черный круг, у нас есть какая-то надежда.

Пожалуй, нет большей толерантности, чем та, которую люди проявляют в высказываниях по поводу произведений искусства. С одной стороны они бояться прослыть ханжами, а с другой стороны некомпетентными. Поэтому и происходит так: отвратительный спектакль — а в зале звучат овации; отвратительный памятник — а его устанавливают в самом центре города; в середине полотна черный квадрат — и миллионы разгадывают его тайну. Как же определить критерии правильной оценки произведения искусства?

Ну, во-первых, если я зайду в книжный магазин и встречу какую-нибудь книгу по математике или теории относительности, я не буду ее покупать. Это не моя книга. Если вы не в состоянии разгадать какую-то

загадку, ее не надо разгадывать. Потому что в этом мире есть много других интересных загадок и проблем. Возможно, что в этой оболочке и нет никакой загадки, поэтому здесь надо доверять своей интуиции.

Если говорить о критерии искусства, то здесь есть проблема, но ведь критерии искусства — в самом его предназначении. А каково предназначение искусства? Зачем оно нужно? Аристотель, когда пытался в своей эстетике рассмотреть возможные задачи искусства, перечислял многое, но самая главная задача искусства — это создание идеала, к которому вы будете стремиться. Того идеала, который будет преобразовывать мир. И если искусство не создает такого идеала, то зачем оно нужно? Оно нужно только для того, чтобы раскрашивать стены в разные цвета и рисовать там орнаменты, и не больше.

Главное — это идеал, а главное предназначение искусства — это преображение мира. Обратите внимание, что преображение мира — это задача и молитвы. А как отделить правду от неправды? Точно так же, как мы определяем действенность молитвы — внутренним чувством, внутренней интуицией, которые необходимо воспитывать в себе постоянно. И воспитание их позволяет нам не ошибаться в пространстве не только искусства, но и взаимоотношения между народами, между людьми, везде и всегда.

Искусство — не пустяк и не забава. Искусство слишком серьезно и вездесуще, чтобы мы оставались в его отношении легкомысленными и доверчивыми. Искусство — это мы: наше подсознание и наше же сознание, наши страхи и наши же радости, наши идеи и наши же поступки. Мы несем в себе и созидание и разрушение. Упрекать нужно не отражение, а себя. И если нужно, то изменять — тоже себя, а не отражение!

СОФЬЯ ПЕТРОВНА ПРЕОБРАЖЕНСКАЯ

Когда в 2004 году исполнилось сто лет со дня рождения Софьи Петровны Преображенской, то ни страна, ни город, в котором она прожила всю свою жизнь от рождения до смерти, не покидая его даже в суровые годы блокады, не удосужились вспомнить об этом юбилее. Наступили смутные и странные времена. Мир вошел в эпоху субпассионарного постмодернизма, а страна, перестав быть Советским Союзом, только начинала осознавать масштаб трагедии, поразившей ее на волне политического нигилизма, случившегося в последнем десятилетии XX века. Поврежденное саморазрушительным «сном разума» сознание отвергало символы прошлого величия, не верило в искренность жертвенного пафоса тех, кто вынес на себе все тяготы прошедшего столетия…

* * *

Голос исключительной силы и полетности звука, свободной вокализации, яркого и своеобразного тембра; голос по характеру одновременно героический и лирический, экстатически страстный и сердечно задушевный — этот голос был одним из лучших во всём столетии. Широта диапазона при мощном дыхании позволяла ему не бояться звучать с равной свободой во всех регистрах — от густых, темных низов до звенящих верхних нот. При этом исключительное по качеству меццо-сопрано С. Преображенской никогда не звучало «вообще» — оно всегда было «в образе», т. е. психологически осмыслено и эмоционально окрашено. По своим качествам и совокупно с манерой исполнения голос С. Преображенской в такой же мере, как бас Ф. Шаляпина, может быть определен как «национальный».

Диапазон, силу звука, технику, подобные меццо-сопрано С. Преображенской, хоть и не часто, но можно встретить у зарубежных певиц — у ее знаменитых современниц Эбе Стиньяни, Фанни Анитуа или Джульетты Симионато. Но если мы отойдем от формального сравнения и перейдем на позиции индивидуально-психологические и художественные, то увидим, что С. Преображенская по комплексу своих качеств, по своей культуре занимает место исключительное.

Эбе Стиньяни, прославленная как «королева гласных», имела от природы альт яркий и устойчивый, ровный и подвижный. С завидной свободой извлекая высветленные, словно бы сверкающие, изысканно

красивые звуки, певица не утруждала себя какими-либо переживаниями и погружением в образ. Она только пела. На протяжении своей четвертьвековой карьеры она демонстрировала мастерство уверенной вокализации и собственную радость от обладания этим «чистым искусством».

Мексиканка Фанни Анитуа кроме мощного и густого голоса имела колоссальный, поистине латиноамериканский, темперамент. Не то чтобы она была не в состоянии с ним справиться — скорее, не хотела этого, дорожа своей индивидуальностью. Гротеск эмоций и демонстративно открытого темперамента определяли неровность и напряженность вокальной линии. Разнообразием актерский дар Ф. Анитуа не отличался, равно как и характер ее — сдержанностью: во всех партиях она демонстрировала себя, подминая под свою яркую фактуру и музыку, и образы. Подобно тому, как Э. Стиньяни упивалась вокальной эстетикой, Ф. Анитуа упивалась тем, что демонстрировала неизменный образ самой себя, избыточно страстной и страдающей. Говорить о художественном прочтении партитуры в данном случае не приходилось.

Джульетта Симионато по формальным признакам более всего близка С. Преображенской. Да и разница между ними в возрасте невелика — менее десяти лет. Со сцены они сошли примерно в одно время. Дж. Симионато — певица умная, технически оснащенная и осторожная, понимавшая как архаизм чистой вокализации, так и опасность психологических затрат. Хорошо сознавая умеренность своего драматического дара, она рационально распределяла силы и выразительные средства. Ее достоинства — это безупречное владение голосом с выровненными регистрами, чистая интонация и точное знание своих возможностей. На сцене она скорее имитировала темперамент и художественный образ, давая вместо его полноты некий контур, т. е. не проживала образ полноценно, а обозначала его. С. Левик вспоминал: «Обладая таким же примерно комплексом одаренности в отношении голоса выразительных средств, в одном отношении она (т. е. С. Преображенская) превосходила Симионато: в глубокой искренности переживания»[1].

Родословная С. Преображенской словно бы предопределяла ее к поприщу русской певицы. Предки ее несколько поколений подряд были священниками церкви на Петровском погосте, что на берегу Черменецкого озера близ Луги (эти места обладали для Софьи Петровны особой притягательностью, именно здесь она проводила летние отпуска в тече-

[1] *Левик С.* Четверть века в опере. М., 1970. С. 359.

ние всей своей жизни). Ее дед был настоятелем церкви в селе Суйда всё того же Лужского уезда. Здесь родились и выросли его дети, два сына и дочь — Николай, Петр и Александра.

Александра Алексеевна, следуя семейной традиции, вышла замуж за дьякона Морского собора в Кронштадте. Здесь пережила революционные погромы. Под давлением обстоятельств вынуждена была уехать из России и окончила дни в глубокой старости при одном из православных приходов в Турции.

Николай Алексеевич, идя по стопам своих предшественников, также выбрал сначала духовное служение. Окончив Петербургскую духовную академию, он служил в храме Института военных инженеров (он располагался в Михайловском замке) и одновременно состоял псаломщиком при домовой церкви Михайловского дворца. Голос редкой красоты, которым наградила природа Николая Петровича, не остался без внимания — влиятельные члены прихода убедили его посвятить жизнь искусству. В 1877 году он начал учиться в Петербургской консерватории у знаменитого баритона И. Мельникова, одновременно брал уроки у Дж. Корси. Довольно быстро начал выступать на сцене, в частных антрепризах в Киеве, Тифлисе, Одессе. Впрочем, вскоре уехал совершенствоваться в Италию, где занимался у знаменитых профессоров Дж. Ронкони и А. Бузи. В середине 1880-х годов он с успехом гастролировал по театрам Европы, снискав восхищение публики и критики, и наконец в 1888 году вернулся в Россию — правда, под псевдонимом Карбони, хотя скрываться под ним он будет недолго. Успех он имел поистине оглушительный и был принят на императорскую сцену, в Большой театр Москвы. Певец и режиссер В. Шкафер, современник триумфов Н. Преображенского, писал: «Когда пел Преображенский, нельзя было достать билетов; в кассе их брали с бою и со скандалом. Торговали ими и барышники, продавали по большим — двойным и тройным — ценам, даже на самые дешевые места». Н. Преображенский имел один из лучших голосов второй половины XIX века — драматический баритон редкой мягкости звука и красоты тембра, плотный и баритональный в нижнем регистре и звонкий в верхнем. Правда, своим даром певец распоряжался слишком легкомысленно — пел слишком часто, был крайне неразборчив в репертуаре, злоупотребляя партиями драматическими. Роковым для него стало исполнение партии Зигфрида в тетралогии Р. Вагнера — голос утратил значительную часть диапазона, потерял устойчивость и чистоту интонации. Начался тяжелый конфликт с дирижером Альта-

ни. Психологически изматывали интриги. Доведенный до отчаяния и не видя для себя каких-либо перспектив на сцене, Н. Преображенский в 1898 году оставил театр, уехал в Казань, где какое-то время пытался преподавать и заниматься оперной режиссурой. Спустя три года перебрался в Вятку, где прозябал пять лет в безвестности, вспоминая свои прежние триумфы. Наконец, переехал в Ригу, начал давать частные уроки пения, а спустя два года умер.

Софья Петровна своего знаменитого дядю никогда не видела. Когда он умер, ей было только три года. Конечно, она хорошо знала о нем и гордилась им, хотя в своем творчестве придерживалась иных традиций. Николай Алексеевич был артистом яркой, открытой и стихийной эмоциональности, с подчеркнутой аффектацией и звука, и сценического поведения. Критики конца XIX века, такие как С. Кругликов и Н. Кашкин, упрекали Н. Преображенского за его тягу к внешним эффектам, за увлечение вокальной эквилибристикой в ущерб раскрытию образа. Осуждали его и за пренебрежение к русской музыке. С. Преображенская, напротив, основным для себя считала русский репертуар, а в творчестве прежде всего была озабочена созданием психологически глубокого и исторически достоверного образа.

Петр Алексеевич, отец будущей народной артистки СССР, был младшим ребенком в семье. Собственно, он и не знал своего отца — священник Алексей умер спустя три месяца после его рождения. Восемнадцати лет Петр отправился в Петербург, где учился тогда его двоюродный брат В. Соколов, который впоследствии станет выдающимся врачом-педиатром, среди многочисленных пациентов которого будут и дети Николая II. Именно В. Соколов помог Петру устроиться псаломщиком в храм Св. Николая Чудотворца при Санкт-Петербургской психиатрической клинике, что и определило его жизнь до самой кончины в 1933 году: здесь он станет дьяконом, а затем и настоятелем. Условия служения в храме при лечебнице были специфическими: отцу Петру приходилось общаться с людьми с нарушенной психикой, с помраченными умами и искалеченными душами, заботиться о них, что требовало невероятного терпения и было возможно только при истинно христианской любви к человеку. Вся жизнь отца Петра была настоящим духовным подвигом. Возможности поменять место служения периодически возникали, но категорически отвергались — отец Петр оставался верен своей несчастной пастве. От природы музыкальный человек, отец Петр организовал хор из членов своего прихода, руководил им

и преподавал пение. Он был убежден, что прежде всего вера и искусство способны врачевать душевные раны. Имея от природы хороший голос, отец Петр самостоятельно освоил многие музыкальные инструменты и вполне профессионально играл, но более всего любил виолончель с ее глубоким звуком, всегда словно бы печалующимся и как-то особенно, по-человечески темброво окрашенным. В маленькой его квартире при храме музыка звучала постоянно. Ведь пела и жена отца Петра, Ольга Ефимовна, происходившая из обедневшего купеческого рода Екимовых. Она обладала от природы поставленным глубоким альтом и какое-то время пела в хоре А. Архангельского, который первым ввел в русское церковное пение женские голоса вместо детских. Дома она пела и песни, и романсы, которые знала во множестве. По праздникам супруги Преображенские в своем доме устраивали настоящие концерты. В такой атмосфере трудно было их дочери не стать певицей. С детства у Софьи Петровны был тренирован слух и воспитано требовательное отношение к стилистике произведения. С детства она тонко чувствовала как стилевые особенности церковного пения, так и эстетику романса и песни.

Почти до самой своей кончины Софья Петровна будет выступать в концертах, поражая изысканностью репертуара и тем, с каким проникновением она исполняла камерные произведения, как тонко она передавала стиль разных эпох и авторов. А стоило ли удивляться? Ведь большая часть ее репертуара состояла из того, что она слышала и исполняла с детства.

Первым учителем будущей великой русской певицы был, что неудивительно, отец: учил не только пению — Софья Петровна, конечно, с детства пела на клиросе в хоре больничной церкви, — но и игре на фортепиано, на мандолине, на балалайке. Учителем он был не слишком строгим, но терпеливым и настойчивым. Строгой к себе была сама ученица, обнаружив в себе упорство, пытливость и работоспособность, что будут для нее характерны всю жизнь. Когда ей исполнилось одиннадцать лет, отец впервые повел ее на спектакль в Императорский Мариинский театр. Шел 1915 год, был разгар Первой мировой войны. Так уж вышло, что первым спектаклем, что увидела Софья Петровна, были «лирические сцены» П.И. Чайковского, т. е. опера «Евгений Онегин». Судьба словно бы закольцует сюжет жизни С. Преображенской: спустя полвека последним спектаклем ее, уже народной артистки СССР и профессора, станет также «Евгений Онегин». Правда, не в Мариинском театре, а в здании напротив, в Оперной студии Консерватории. Вспоминая о

первом своем посещении театра, С. Преображенская напишет: «С этого момента моя жизнь приобрела особый смысл. Я пробиралась на вечерние спектакли и глотала оперы, как жадный читатель страницы книг… Я прямо-таки бредила операми, которые слышала, и к четырнадцати годам знала наизусть все оперы, идущие на сцене театра». Так довольно рано определилась цель жизни дочери больничного священника.

Являясь первым учителем своей дочери в музыке и рано осознав природу ее таланта, отец Петр, тем не менее, устремлений дочери не разделял. Пожалуй, он их даже опасался. Причина проста — революция, атеистическую идеологию которой священник не мог принять. В то же время он понимал, что установление новой власти — это реальность, и она надолго, для него и его семьи скорее всего навсегда. Понимал и то, каким бременем ложится на плечи его детей то, что они — из семьи потомственных священников. Считал, что это станет непреодолимым препятствием для его дочери Софьи. Ведь артист оперы — профессия публичная, а искусство, к сожалению, не может оставаться вне идеологической сферы. Поэтому он считал, что лучше стать бухгалтером или инженером — профессии, востребованные временем и как бы незаметные. И отец Петр настоял, чтобы дочь по достижении шестнадцати лет поступила на бухгалтерские курсы. В этом качестве она сможет найти работу, а также будет иметь больше шансов затеряться в людской массе.

Но Софья Петровна не смирилась с такой перспективой. Спустя год она поступила в музыкальную школу, где ей невероятно повезло — ее учителем стала М. Матвеева.

Мария Михайловна Матвеева — явление выдающееся в музыкальной педагогике. Ей, ученице Е. Серно-Соловьевич, путь на сцену был закрыт из-за болезни. И она, обладательница редкого лирико-колоратурного сопрано, которым восхищались А. Глазунов и Ф. Шаляпин, Н. Фигнер и Л. Липковская, А. Пазовский и Г. Пирогов, посвятила себя вокальной педагогике. С. Преображенская — одна из первых ее учениц. Впоследствии она воспитала целую плеяду выдающихся мастеров, среди которых и такие знаменитости, как Л. Филатова, Е. Нестеренко, С. Лейферкус. К каждому из своих учеников она находила индивидуальный подход, развивая с самого начала не только заложенные данные и технику пения, но и формируя творческую личность. М. Матвеева была, конечно, выдающимся профессионалом и вместе с тем — человеком истинно петербуржской культуры: огромный объем систематизированных

знаний сочетался в ней с безупречным вкусом, душевной щедростью и отзывчивостью. К сожалению, ее долгая и необыкновенно плодотворная жизнь, ставшая подлинным служением искусству, так и не была отмечена ни званиями, ни наградами, ни материальным достатком. Впрочем, это никак не сказалось на ее благородной натуре.

Мария Михайловна сразу разглядела огромное и самобытное дарование С. Преображенской: «У Сони Преображенской уже тогда, в 1919 году, был чудесный, большой, сочный, как у взрослой женщины, очень ровный и свободный голос, альт, то, что принято называть поставленный от природы». От учителя в данном случае требуется не делать лишнего, а только слегка направлять природу, одарившую организм с неслыханной щедростью.

Но несмотря на такую неслыханную щедрость природы, жизнь С. Преображенской даже и тогда могла сложиться иначе — так, что мир никогда не узнал бы ее как выдающуюся певицу. Жить в эпоху Гражданской войны и пролетарской диктатуры было и голодно, и страшно: постоянно шли проверки, не ослабевали репрессии в отношении «классово чуждых элементов». Приходилось часто уезжать в деревню — не только ради заработка, но и чтобы какое-то время пересидеть очередное обострение «пролетарского террора». В конце концов, в 1920 году занятия пришлось прекратить, тем более что и сама музыкальная школа, основанная Е. Серно-Соловьевич, была закрыта. С. Преображенская вынуждена была устроиться конторщицей в Скребловский колхоз Лужского уезда, где уже работала бухгалтером ее старшая сестра Анна. На этом всё могло бы и окончиться, если бы не самая старшая сестра — Мария, которая также имела склонность к музыке и которой суждено было стать в будущем превосходной пианисткой и ведущим концертмейстером Мариинского театра: она решила поступать на фортепианное отделение Петроградской консерватории и намеревалась вытащить туда же свою сестру Софью.

Так через год Софья Петровна возвратилась в Петроград и начала готовиться к консерваторским экзаменам под руководством Ф. Непорент-Виленской. Фаина Исааковна была еще женщиной молодой, сохранившей вопреки тяжелым временам красоту и шарм Серебряного века, а главное — очень ответственной и знающей. Замужество, рождение ребенка и разные тяжелые жизненные обстоятельства не позволили развиться ее сценической карьере, хотя она, обладательница великолепного контральто, и была в свое время принята в труппу Мариинского театра.

Как и М. Матвеева, она стремилась реализоваться в творчестве своих учеников. Ф. Непорент-Виленская придерживалась той же линии в педагогической практике, что и М. Матвеева. Благодаря этим занятиям С. Преображенская отлично подготовилась в 1923 году к поступлению в Консерваторию. Председателем приемной комиссии был великий тенор И. Ершов, который после исполнения арии из «Ксеркса» Г.-Ф. Генделя и вокализа Г. Панофки решительно заявил: «Всё ясно, нечего ее мучить». И С. Преображенская была зачислена в Петроградскую консерваторию в класс Н. Зайцевой-Богомоловой.

* * *

Софья Петровна оказалась в консерватории в то непростое время, когда ею еще руководил А. Глазунов, но, во-первых, шел процесс обновления педагогического состава, а во-вторых — проходила характерная для того времени «пролетаризация» учебного заведения. «Пролетаризация» выражалась в работе многочисленных комиссий, целью которых было очистить консерваторию от «чуждых революции элементов» и заменить их представителями «угнетенных» в недавнем прошлом социальных групп. С. Преображенскую как представительницу клерикальной семьи периодически отчисляли, а затем, не без труда и нервотрепки, всё же восстанавливали. Конечно, это создавало нервозную обстановку, но, в конце концов, ко всему можно привыкнуть, тем более, что лихорадило в этот период «культурного строительства» всю консерваторию, в которой вопреки обстоятельствам удалось сохранить академический уровень преподавания. Сделать это было трудно, поскольку параллельно с постоянным вмешательством комиссий и потоком указаний от Наркомпроса в начале 1920-х годов произошло заметное обновление педагогического состава. Например, на вокальном отделении, буквально перед началом студенчества Софьи Петровны, недосчитались профессоров К. Ферни-Джиральдони, Е. Цванцигер, С. Габеля, Н. Кедрова, А. Жеребцовой-Андреевой, Т. Лешетицкой, Н. Ирецкой. Кстати, С. Преображенская мечтала учиться именно у Натальи Александровны Ирецкой, в прошлом знаменитой камерной певицы, полвека ведшей класс сольного пения в консерватории. Среди ее учениц были такие выдающиеся мастера, как сопрано Е. Катульская, М. Черкасская, В. Куза, М. Кузнецова-Бенуа, Л. Липковская, З. Лодий, А. Кобзарева, Н. Забела-Врубель, меццо-сопрано М. Славина, Н. Фриде, М. Маркович,

А. Панина, Е. Петренко, К. Дорлиак-Фелейзен. Наследница рациональной школы Г. Ниссен-Саломан и П. Виардо, профессор Н. Ирецкая была самым эффективным воспитателем женских певческих голосов, а ее педагогическая система — своеобразным эталоном качества. Ей единственной в 1909 году во время юбилейных празднеств по случаю пятидесятилетия Санкт-Петербургской консерватории было присвоено звание заслуженного профессора[2]. К сожалению, она умерла в ноябре 1922 года. Места заслуженной профессуры заняли те, кто либо только что, в 1922–1923 годах, завершили свою вокальную карьеру (как Е. Бронская, К. Исаченко, Е. Девос-Соболева), либо те, кто совмещал преподавание с активным творчеством на сцене бывшего Мариинского театра, именовавшегося теперь ГосБОТом — Государственным большим оперным театром (как сопрано С. Акимова, жена И. Ершова, и М. Бриан, тенор Н. Большаков, баритон П. Андреев, бас Г. Боссе; в 1925 году к ним присоединится вернувшийся из Европы бас В. Касторский). Надежда Николаевна Зайцева-Богомолова, в класс которой попала С. Преображенская, стояла отдельно от всех — певицей ни в прошлом, ни в настоящем она не являлась. Ей на 1923 год еще не исполнилось и сорока лет. Окончив в 1916 году Петербургскую консерваторию по классу довольно заурядного педагога Н. Акцери (кстати, дочери Н. Ирецкой), она из-за войны, а затем и революции так и не смогла найти себе применение как оперная или камерная певица. В 1919 году она была приглашена А. Глазуновым ассистентом на вокальное отделение. Ни больших знаний, ни опыта она не имела. Мнения о ней противоречивы. В. Трайнин считал, что она «проявила вдумчивость и чуткость в подходе к ученице», что она занималась с С. Преображенской «по индивидуальному плану, минуя подготовительные ступени», ставя целью «закрепление и развитие естественно приобретенных ученицей навыков пения»[3]. Но С. Левик считал, что в сущности Н. Зайцева, как сторонница модного в то время метода безопорного пения, ничего своей ученице не дала.

---

[2] С. Левик писал: «Если до Октября русскую сцену и камерную эстраду украшали Славина, Забела-Врубель, сестры Кристман, Бутомо-Названова, Липковская, Жеребцова-Андреева, Петренко и другие, имя которым легион, то после Октября засверкало искусство Тер-Даниэлян, Катульской, Павловской и других. База их успехов была школа Ирецкой» (см.: *Левик С.* Четверть века в опере. М., 1970. С. 414).

[3] *Трайнин В.* Софья Петровна Преображенская. Очерк жизни и творческой деятельности. Л., 1972. С. 11.

Он считал, что сравнительно короткое дыхание, свойственное Софье Петровне, осталось без развития именно благодаря попустительству педагога с малым опытом, каковым была Н. Зайцева[4]. Сама же Софья Петровна ни одного худого слова не сказала о своем консерваторском педагоге. Правда, и хорошего тоже.

А вот занятия с Ф. Непорент-Виленской, которые не прекращались и в консерваторские годы, отмечались ею неоднократно и всегда в превосходной степени. «Я очень верила ее вкусу, чутью», — писала она в автобиографии. И это было обоснованно: Фаина Исааковна с первого занятия не сомневалась в том, что ее ученица обладает именно меццо-сопрано исключительного диапазона и яркого тембрового своеобразия, что совпадало с внутренним ощущением самой Софьи Петровны. А вот в консерватории в какой-то момент у профессуры возникли сомнения. Видимо, свободный верхний регистр позволил предположить, что С. Преображенская на самом деле — лирико-драматическое сопрано. На этом особенно настаивала С. Акимова, прославившаяся именно в вагнеровском сопрановом репертуаре. Ошибки с определением природного характера певческого голоса — дело, к сожалению, привычное. Ошибки были даже у самых именитых педагогов — и ошибки эти, как правило, имеют трагические последствия, поскольку лишают певца профессии. В дискуссиях о характере голоса решающее слово обычно остается за наиболее авторитетными мэтрами, но, к сожалению, таковых вокальное отделение консерватории лишилось. Споры грозили затянуться — и в любом случае обернуться для С. Преображенской нешуточными последствиями. К счастью, всё разрешилось скоро и неожиданно: руководитель оперного класса И. Ершов, муж С. Акимовой, готовился к постановке со студентами «Русалки» А. Даргомыжского. Он и предложил С. Преображенской подготовить арию Наташи из этой оперы и исполнить ее перед собранием педагогов вокального отделения. Арию Софья Петровна быстро подготовила и, как она вспоминает, «с натяжкой» ее исполнила. Споры даже не начались: И. Ершов со свойственной ему эмоциональностью обрушился с упреками на коллег и заявил, что в данном случае не может быть сомнений относительно того, что они имеют дело именно с меццо-сопрано.

Ивану Васильевичу Ершову тогда было почти шестьдесят лет, но он, прославленный героический тенор, всё еще оставался солистом театра.

---

[4] *Левик С.* Софья Преображенская, // Советская музыка. 1957. № 8. С. 111.

С той же страстью, с какой он выходил на сцену, занимался со студентами. Он, правда, не числился педагогом, обучающим собственно пению, — он готовил студентов к оперному театру, т. е. учил их создавать образ, взаимодействовать с партнерами, ощущать спектакль как единое драматическое действие. Авторитет его был огромен и у коллег, и у студентов. Он в своих учениках «будил и развивал любовь к своей профессии, сознание ответственности за дело, которому служишь, и больше всего приучал… проникать в самое существо музыки, в своем творчестве исходить из ее требований»[5]. И. Ершов начал работать в оперном классе еще в 1915 году — тогда классом руководил добротный режиссер Н. Боголюбов. Ставились фрагменты спектаклей — без декораций и реквизита, лишь с отдельными элементами костюма. И. Ершов мечтал о полноценном театре-студии при консерватории и сумел заразить этой идеей и ректора А. Глазунова, и наркома просвещения большевистского правительства А. Луначарского, который уже в 1918 году поставил на общем собрании педагогов-музыкантов задачу образования центра учебно-производственной практики и просветительской деятельности Петербургской консерватории. Казалось бы, сделать это было легко: в здании, построенном А. Николаи, имелся театрально-концертный зал с необходимыми служебными помещениями. Но в нем работал Театр музыкальной драмы И. Лапицкого. Когда же этот театр расформировали, его место тотчас занял созданный по инициативе М. Горького, В. Андреевой, А. Блока и Н. Монахова Большой драматический театр. К 1922 году он перебрался в здание на Фонтанке, и И. Ершов приступил к мечте своей жизни. Правда, помещение представляло печальное зрелище — «за годы разрухи… всё было вывезено, растаскано по другим театрам, разбазарено. Зал был пуст и гол. Пользоваться им было невозможно…»[6] Но И. Ершов не отчаивался. Оперную студию создавали на огромном энтузиазме сами студенты. С. Преображенская, конечно, была среди них — вызывалась на дополнительные дежурства, не чуралась самой тяжелой работы. А во время открытия театра-студии впервые вышла на сцену как участница спектакля в хоре оперы «Евгений Онегин». Пела она и в «Русалке» — тоже в хоре. Именно тогда И. Ершов решил, что будет ставить с С. Преображенской «Царскую невесту».

---

[5] *Левик С.* Четверть века в опере. С. 355.

[6] *Оссовский А.* Как родилась и выросла наша оперная студия // 10 лет Оперной студии, 1922/23 — 1932/33, и юбилейный спектакль, новая постановка «Евгений Онегин». Л., 1933. С. 6.

Над этой оперой И. Ершов работал долго и с удовольствием. С исполнительницей Любаши он прошел всю партию, что стало бесценной школой работы над образом. Художественные принципы И. Ершова нашли у С. Преображенской самый горячий отклик. Она с этого урока всегда будет идти к созданию музыкально-сценического образа через музыку, искать в ее структуре конфликт, мотивацию, характер, его развитие. Образ выстраивался не через умозрительное рассуждение, а через познание партитуры композитора — не клавира, а именно оркестровой партитуры. Надо сказать, что И. Ершов раскрыл подлинную природу С. Преображенской как певицы именно оперной, нуждающейся в театре, в драматургии. Именно в «Царской невесте», премьера которой состоялась в 1926 году, С. Преображенская раскрылась как певица русского стиля — в кантиленности звучания голоса, исполненного глубинного страдания, в неспешной и упругой пластике фразы, полной внутренней силы, в задушевности интонации.

Премьера «Царской невесты» прошла как-то подчеркнуто торжественно. Перед началом спектакля с напутственным словом выступил А. Глазунов. Сам спектакль шел с нарастающим успехом, совсем не напоминая студенческую работу. Были радостные и пророческие слова И. Ершова после спектакля: «Это был день рождения новой оперной певицы». Были восторженные рецензии в прессе. Б. Мазинг в «Советском искусстве» писал: «На общем фоне очень хорошо сыгранного спектакля чрезвычайно отчетливо выделился трагический образ Любаши. Замечательно сильный голос, благородная сценическая внешность, проникновенность сценической игры привлекли всеобщее внимание… к студентке Софье Петровне Преображенской»[7].

Любаша из «Царской невесты» в жизни и творчестве С. Преображенской имела исключительное значение. В жизни — потому, что период подготовки «Царской невесты» совпал с замужеством со студентом Института гражданских инженеров Николаем Гуреевым. Брак в жизни Софьи Петровны был один и на редкость счастливый. К премьере «Царской невесты» у нее родился и первый ребенок, дочь Надежда. Что же до творчества, то партия Любаши фактически оказалась дипломом С. Преображенской, а в дальнейшем — одной из лучших партий ее репертуара. Кроме того, на премьере Оперной студии были представители дирекций нескольких отечественных театров, и так получилось, что

[7] *Мазинг Б.* С.П. Преображенская // Советское искусство. 14.07.1926.

в 1928 году, еще студенткой, С. Преображенская получила сразу два предложения войти в труппу — и от Мариинского театра, и от московского Большого театра. Без родного города Софья Петровна себя не мыслила, а потому без сомнений выбрала тот театр, в который была влюблена с одиннадцати лет. Тем более, что некоторых из своих будущих коллег по театру — И. Ершова, М. Бриан, П. Андреева, Г. Боссе, Н. Большакова, В. Касторского — она уже знала как преподавателей Консерватории. В их благожелательности и поддержке она была уверена. Да собственно, и приглашения вступить в труппу бывшего императорского театра не произошло бы без их настойчивой рекомендации.

Вступлению в труппу по традиции предшествует дебют. Таковым спектаклем дирекция назначила «Аиду» Дж. Верди, где дебютантке нужно было исполнять партию Амнерис[8]. С этой партией ей в консерватории сталкиваться не приходилось. «Эта роль потребовала от меня огромного труда, предельного напряжения физических и моральных сил, — вспоминала С. Преображенская. — Я не могла сначала поверить, что справлюсь с такой задачей». Партия огромная, страстная, с множеством арий и участием в ансамблях. А времени — две недели. При подготовке дебютантке очень помогли дирижер Д. Похитонов и режиссер С. Масловская. За два дня до дебюта у С. Преображенской пропал голос — сказались перегрузки и нервное напряжение. К несчастью, именно на этот день была назначена оркестровая репетиция. Главный дирижер В. Дранишников после некоторого раздумья спросил: «Ну, что? Рискнем без репетиции?» И получил ответ: «Давайте рискнем!» Впоследствии С. Преображенская напишет об этом так: «Теперь бы я не смогла сделать такую глупость. Чего мне стоил этот дебют! Страшно вспомнить!.. Но по молодости чего не выдержишь!»

Дебют прошел превосходно: Софья Петровна была актерски несколько скованной, но отдохнувший голос звучал мощно и выразительно. Никакие громы оркестра и хора были не страшны этому удивительному природному инструменту, горячие и страстные звуки которого заполняли без остатка весь зрительный зал, пронизывая оркестровую ткань любой плотности. Восхищала победительная уверенность и свобода, с которой голос взмывал в верхние пределы диапазона, паря над оркестром, или опускался в нижний регистр, обволакивая пространство

[8] С. Преображенская вводилась в спектакль 23 декабря 1922 года, поставленный режиссером В. Лосским и художником П. Шильдкнехтом.

звуком густым, плотным и пластичным. Восхищала психологическая осмысленность каждой интонации, могучий темперамент, пульсировавший в каждой ноте, но не нарушающий тектоники музыкальной фразы, остающийся всегда под контролем певицы. Критик А. Алданов писал: «В ее голосе помимо обширного диапазона, хорошего владения своими ресурсами и сочного, молодого звука, есть несомненное обаяние, то неуловимое «что-то», что является, в сущности, главным аргументом в пользу талантливости исполнителя…» А заканчивалась статья в журнале «Рабочий и театр» так: «Академическую оперу, кажется, можно поздравить с удачным приобретением»[9]. В протоколе Художественного совета о спектакле 20 января 1928 года за подписями директора И. Экскузовича и главного дирижера В. Дранишникова сказано: «Вполне достойна быть принятой на амплуа драматического меццо-сопрано». Далее последовал приказ о зачислении. «Никто не сомневался, что труппа обогатилась незаурядной, пожалуй, уникальной, певицей. Здесь налицо был не только выдающийся меццо-сопрановый голос, но и совершенно явное драматически-трагедийное дарование»[10].

Примечательно, что С. Преображенская всё еще оставалась студенткой. И формально ею будет еще целых девять лет. Диплом не выдавали из-за нескольких не сданных второстепенных предметов. Впрочем, ни сама певица, ни дирекция театра на это не обращали внимания. Ей, уже ведущей солистке театра, спектакли и концерты которой проходили с неизменным аншлагом, диплом будет вручен только в 1937 году, во время празднования 75-летия консерватории.

До конца сезона оставалось еще пять месяцев. За это короткое время С. Преображенская успела выступить в четырех партиях.

Прежде всего — Любаша в «Царской невесте»[11]. Готовить ее не было необходимости — еще в Оперной студии под руководством И. Ершова она была разучена в высшей степени подробно и основательно. В середине февраля 1928 года ее поставили в спектакль с участием трех

---

[9] *Алданов А.* Дебют С. Преображенской // Рабочий и театр. 1928. № 5. С. 8.

[10] *Левик С.* Четверть века в опере. С. 356.

[11] С. Преображенская вводилась в спектакль 1924 года, поставленный дирижером С. Самосудом и режиссером В. Шкафером. После того, как С. Самосуд полностью сконцентрировался на экспериментальной работе в МАЛЕГОТе — Малом государственном оперном театре, музыкальным руководителем спектакля стал Д. Похитонов.

знаменитых певцов: В. Касторского (Собакин), С. Мигая (Грязной) и гастролировавшей в Ленинграде солистки Большого театра, знаменитой Е. Степановой. Успех спектакля был поистине триумфальным. Среди знаменитых коллег С. Преображенская отнюдь не затерялась — в рецензиях ее ставили вровень с многолетними оперными премьерами[12].

Затем была «Хованщина», где предстояло петь Марфу[13]. Над самым сложным образом русской оперной драматургии С. Преображенская работала опять вместе с И. Ершовым, который считал, что именно для таких партий, для русского репертуара она и рождена. «Хованщина» была спектаклем, сохранявшимся еще с дореволюционных времен. В его основу были положены режиссерские разработки Ф. Шаляпина, который сам и исполнял в этом спектакле партию Досифея. В спектакль новую исполнительницу вводил режиссер В. Шкафер, когда-то замечательный тенор. Музыкальная подготовка проходила под руководством дирижера Д. Похитонова, весьма ценимого Ф. Шаляпиным. Дмитрий Ильич, бесконечно влюбленный в оперное искусство, был верным рыцарем театра, став на всю жизнь и поклонником таланта Софьи Петровны, и ее мудрым советником, и преданным другом. В «Хованщине» С. Преображенской предстояло тяжелое испытание — публика еще очень хорошо помнила, как в этом спектакле Марфу исполняли такие великие певицы, как М. Славина и Е. Збруева. «В те годы, когда С. Преображенская должна была выступать в «Хованщине», — писал С. Левик, — театральный воздух Ленинграда сохранял еще аромат той «Хованщины», которую в 1911 году поставил Ф. Шаляпин, требования ленинградцев к исполнителям этой оперы были особенно высокими»[14]. Конечно, тот образ, что представила публике С. Преображенская весной 1928 года, несколько отличался от того, что появится годами спустя, после десятков спектаклей, долгих размышлений и репетиций, но публика была восхищена вдохновенным прочтением партитуры М. Мусоргского, богатством тембровой палитры, точностью проникновенных интонаций, самим звучанием голоса, звучавшего то эпически мощно и велич-

---

[12] С.П. Преображенская // Красная газета. 14.12.1933.

[13] С. Преображенская вводилась в постановку 11 декабря 1926 года, дирижер Д. Похитонов и режиссеры В. Шкафер и В. Раппопорт бережно восстановили постановку Ф. Шаляпина с декорациями К. Коровина (оба к тому времени уже находились в эмиграции). Танец персидок был впервые поставлен Ф. Лопуховым.

[14] *Левик С.* Четверть века в опере. С. 356.

ственно, то лирически затаенно, то призывно страстно. Из тяжелейшего испытания С. Преображенская вышла безусловной победительницей, с чем ее поздравили коллеги по «Хованщине», среди которых были обладатель уникального баса М. Рейзен (Досифей)[15], непревзойденный характерный тенор В. Кабанов (Подьячий), выдающийся драматический баритон П. Андреев (Шакловитый) и, конечно, И. Ершов (князь Василий Голицын).

Заметим, что «Хованщина» будет в репертуаре С. Преображенской на протяжении всей ее творческой жизни, — как и «Пиковая дама». Опера П. Чайковского стала третьей из исполненных за зиму и весну 1928 года. Правда, если страстные и трагические образы Марфы, Амнерис и Любаши закрепятся в репертуаре певицы на долгие годы, то пасторальный образ Полины останется лишь эпизодом. Но эпизодом великолепным по части вокализации. Голос звучал безупречно и в дуэте Полины и Лизы, и в песне Полины, и в пасторальной сцене на балу, но места для драматического дарования Софьи Петровны не было. Придет время, и она найдет в «самой петербургской опере» П. Чайковского свою роль, создав инфернально-трагический образ старой Графини.

Урбан, паж в «Гугенотах» Дж. Мейербера, — роль второстепенная, и ни сценической, ни вокальной сложности она, казалось бы, не представляла. С. Преображенская великолепно смотрелась в мужском костюме эпохи Возрождения, хотя… Внешние данные певицы, столь идеально подходящие для сильных натур М. Мусоргского, Н. Римского-Корсакова или Дж. Верди, оказались неуместны в «Гугенотах» — вместо юного пажа предстал исполненный мужественности воин с суровым лицом. «Паж явно лежит вне сферы таланта этой певицы». И хотя «природа и интуиция таланта с лихвой восполнили то, что недодала школа», хотя певица нашла особую, светлую окраску звука, доказав, что ее «большой голос справляется с требованиями легкости и подвижности, которые Мейербер предъявил к исполнительницам партии пажа»[16], руководство театра убедилось, что «голубые роли» молодой певице противопоказа-

---

[15] М. Рейзен пришел в труппу Мариинского театра из Харькова в 1925 году и намерен был связать свою судьбу именно с этим театром, но в 1930 году был личным распоряжением И. Сталина переведен в Москву, пополнив и без того богатую басовую группу. Впрочем, он часто приезжал на гастроли в Ленинград, а в 1946 году он примет вместе с С. Преображенской участие в первой (и лучшей) полной записи оперы «Хованщина».

[16] *Левик С.* Четверть века в опере. С. 356.

ны по совокупности ее данных. Да, она может эти партии исполнять не хуже других, но есть та сфера — а именно лирико-эпическая и трагическая, где С. Преображенская не знает равных.

Уже перед концом сезона началась работа над «Кавалером роз» Р. Штрауса. Партия Октавиана оказалась сложной задачей для С. Преображенской — поствагнеровский музыкальный язык оказался для нее не только новым, но и чуждым. Всё лето она — с помощью своей сестры Марии, прирожденного концертмейстера, пианистки не только знающей, но и терпеливой — осваивала свою партию и в ноябре 1928 года подтвердила на премьере спектакля свой профессионализм. В дальнейшем она отказывалась от подобных экспериментов. Человек устойчивых и традиционных принципов в жизни и в искусстве, Софья Петровна не видела в музыке Р. Штрауса, А. Берга, Ф. Шрекера, П. Хиндемита или А. Шенберга той естественности, целостности и мелодичности, которые содержались в творчестве композиторов-классиков. Она считала бессмысленным тратить время и силы на то, что отвергала ее творческая натура. Конечно, в музыке Р. Штрауса было много стилизации из музыки XVIII века, однако же нельзя забывать, что стилизация, в отличие от стиля, есть имитация мысли, а не сама мысль, т. е. по определению явление вторичное. С ролью аристократа Октавиана, в подчеркнутом гротеске мечущегося между юной Софи и зрелой женой маршала, С. Преображенская не без усилий, но справилась. Критика же отнеслась к спектаклю скорее негативно. И. Соллертинский упрекнул виденное на премьере, определив это как «рахитическую стилизацию»[17]. А. Алданов относительно исполнителей заметил, что «сценически все они далеко не убедительны», а саму оперу счел «недостаточно сценичной и эклектичной»[18]. В. Богданов-Березовский нашел в произведении Р. Штрауса лишь «материал для яркой бытовой сатиры» и счел распределение партий «абсолютно необоснованным»[19]. Б. Мазинг же нашел, что «то, что делают артисты, — превосходно», но тут же отметил, что «таланты растрачиваются здесь впустую»[20]. А. Гозенпуд — уже задним

---

[17] *Соллертинский И.* «Кавалер роз» в Акопере // Жизнь искусства. 1928. № 49. С. 11.

[18] *Алданов А.* «Кавалер роз» в Акопере // Рабочий и театр. 1928. № 49. С. 3–4.

[19] *Богданов-Березовский В.* Еще о «Кавалере роз» // Рабочий и театр. 1928. № 51. С. 3.

[20] *Мазинг Б.* […] // Рабочий и театр. 1928. № 49. С. 3.

числом, спустя годы — выразил мнение, к которому склонялось большинство и согласно которому «яркому драматическому таланту С. Преображенской было тесно в рамках роли Октавиана»[21]. Надо полагать, что для молодой певицы это был сложный и полезный эксперимент.

Работа в первые же полгода закрепила за С. Преображенской положение ведущей солистки в театре. О. Мшанская и О. Тарновская были высокопрофессиональными вокалистками с крупными, полного диапазона, благородного тембра голосами, но по яркости творческой индивидуальности, по силе эмоционально-психологического воздействия, по масштабу драматического дарования Софье Петровне всё же уступали. Почти одновременное с С. Преображенской появление в меццо-сопрановой группе многоопытной, много и с успехом певшей в провинции Н. Вельтер и молодой В. Давыдовой позиций ее не поколебали. Вскоре В. Давыдова была переведена в Москву. Вместо нее в театр пришли И. Витлин и Е. Вербицкая, более контральто, чем меццо-сопрано, что определило некоторую ограниченность их репертуара и положение в труппе.

Начался творческий путь в театре, который длился двадцать восемь лет.

* * *

Не так мало сохранилось свидетельств искусства Софьи Петровны. Но, к сожалению, значительно меньше, чем это должно было бы быть.

Конечно, искусство певицы сохранилось в граммофонных записях. Они далеки от совершенства и их всего лишь 126. Сказалось проживание в Ленинграде. Москвичи — не в силу дарований, а по причине близости к власти — имели абсолютное преимущество в звукозаписывающих студиях. Скажем, солистка Большого театра М. Максакова только полных записей опер сделала шесть, в то время как С. Преображенская — только три. Да, далеко не весь репертуар был записан, а то, что было записано — было записано, к сожалению, не в лучшее время. Когда голос певицы находился в наилучшем состоянии, он был зафиксирован только пять раз — в записях 1937–1938 годов.

После триумфальных гастролей бывшего Мариинского театра, ставшего Государственным академическим театром оперы и балета имени С.М. Кирова, в 1939 году в Москве, на «самом верху» было принято

[21] *Гозенпуд А.* Русский советский оперный театр. Л., 1961. С. 127.

решение о полной записи ряда спектаклей театра. Но пока готовились, согласовывали время и составы исполнителей, началась Великая Отечественная война. Понятно, что в это время ни о каких записях студийного типа не могло быть и речи, тем более, что одна часть труппы оставалась в блокированном Ленинграде, а другая оказалась в эвакуации в Перми. После войны выяснилось, что часть солистов погибла в годы блокады (А. Кобзарева, А. Кабанов), часть утратила творческую форму и сошла со сцены (П. Андреев, П. Болотин, Н. Середа, В. Касторский, Г. Боссе, Р. Изгур, Р. Горская, С. Мигай, П. Журавленко), часть перебралась в Москву (Г. Нэлепп, Е. Вербицкая), а Н. Печковский оказался по оговору в тюрьме. Труппе, исключительной по творческой художественной целостности, был нанесен такой урон, который не удалось в полной мере восполнить во весь остаток века. Тем не менее, в 1946 году была сделана полная запись «Хованщины» с участием Софьи Петровны в партии Марфы. Это был тот самый спектакль, в котором с 1928 года выступала С. Преображенская и который был, по существу, отредактированным возобновлением спектакля, премьера которого 27 сентября 1918 года осуществлялась Ф. Шаляпиным в декорациях К. Коровина. Музыкальной стороной тогда, в 1918 году, руководил Д. Похитонов[22]. Он участвовал, наряду с В. Дранишниковым, и в возобновлении спектакля спустя восемь лет. В 1936 году музыкальная часть была капитально обновлена пришедшим на место главного дирижера театра А. Пазовским — спектакль в синтезе музыкальной, драматической и исполнительской сторон обрел исключительную художественную завершенность. Надо сказать, что при А. Пазовском театр если и не имел такого избыточного количества звезд первой величины, как при директорстве В. Теляковского в последние полтора десятилетия императорской России, то как художественный организм достиг совершенства. К сожалению, Арий Моисеевич в конце войны был переведен в Москву. «Огромной потерей для театра был уход Пазовского, — вспоминал Ю. Гамалей. — Уже один вид Пазовского за пультом настраивал оркестр и публику на приобщение к таинству искусства»[23].

Художественным руководителем театра стал перешедший из МАЛЕГОТа Б. Хайкин, дирижер умный, опытный, с академическим вку-

---

[22] Спектакль «Хованщина» 1918 года, в свою очередь, был редакцией, в целом воспроизводившей спектакль 1911 года, осуществленный той же постановочной группой.

[23] *Гамалей Ю.* «Мариинка» и моя жизнь. СПб., 1999. С. 107.

сом, но «при целом ряде профессиональных достоинств его нельзя было приравнивать к Пазовскому»[24]. Именно Б. Хайкин и осуществил запись «Хованщины». Замены — достойные, но не равноценные — коснулись и исполнителей: вместо П. Журавленко — Б. Фрейдков (Иван Хованский), вместо Г. Нэлеппа — И. Нечаев (Андрей), вместо П. Андреева или П. Болотина — И. Шашков (Шакловитый), вместо А. Кабанова — Я. Мищенко (Подьячий). Певцы очень хорошие, но не выдающиеся. Пожалуй, только при замене В. Павловской на Н. Серваль в партии Сусанны ничуть не пострадало качество. Участие М. Рейзена в записи оперы наряду с С. Преображенской делает ее поистине исторической. Тем более, что для этого спектакля М. Рейзен — не чужой: он принимал участие в премьере «Хованщины» в 1926 году и после своего отъезда в Москву каждый год несколько раз приезжал для исполнения партии Досифея.

В том же 1946 году была осуществлена и запись редко исполнявшейся оперы П. Чайковского «Орлеанская дева». Спектакль о Жанне д`Арк был изобретательно поставлен И. Шлепяновым в эффектных декорациях В. Дмитриева[25]. «Орлеанская дева», несмотря на некоторый мистицизм, удачно резонировала в атмосфере победного 1945 года, и спектакль был удостоен Сталинской премии, что, собственно, и предопределило решение о его записи. Решение счастливое, поскольку исполнение С. Преображенской партии Жанны д`Арк можно считать без каких-либо сносок выдающимся и эталонным. Остальные исполнители на порядок слабее С. Преображенской, и в целом запись спектакля — вне его визуальной части — не увлекает.

Спустя пять лет была записана третья опера — «Семья Тараса» Д. Кабалевского. Причина — спектакль был удостоен Сталинской премии. Считать эту оперу эпохи соцреализма шедевром музыкальной драмы не приходится. По большому счету, С. Преображенской в партии Ефросиньи петь нечего, к ее творчеству эта запись практически ничего не добавляет.

Эти три комплекта опер — крайне редкое исключение в практике звукозаписи того времени. Все остальные записи опер в 1930–1960-е годы сделаны силами солистов Большого театра в Москве. Мариинский

---

[24] *Гамалей Ю.* «Мариинка» и моя жизнь. С. 108.

[25] Наряду с оформлением «Войны и мира» С. Прокофьева в МАЛЕГОТе (1946) декорации к «Орлеанской деве» оказались последними работами в Ленинграде выдающегося театрального художника В. Дмитриева.

театр (на то время — ГАТОБ имени С.М. Кирова) только в 1962 году сделал две полные записи спектаклей. Правда, «Руслан и Людмила» и «Иван Сусанин» — не студийные записи. Они записаны непосредственно в театре, по ходу спектакля, т. е. это «живая запись», имеющая вполне понятные в таком случае технические несовершенства.

Можно считать, что С. Преображенская записала и четвертую оперную партию, но не полностью — партию Графини в опере П. Чайковского «Пиковая дама». Графиня, как известно, появляется в пяти картинах — «Летний сад», «Комната Лизы», «Бал», «Спальня Графини» и «Казарма». Записаны две — «Комната Лизы» и «Спальня». Первая — в 1958-м, вторая — в 1960 году. Причем записана не только музыкальная строка — это видеозапись, дающая представление об искусстве С. Преображенской как актрисы, причем в одной из самых знаменитых ее ролей.

В 1958 году группа режиссеров (Д. Померанцев, М. Трибесова, М. Минаева и Я. Миримов) на Центрнаучфильме окончила документальный фильм «Чайковский» в восьми частях. В фильм вошли большие фрагменты из опер композитора. Скажем, восьмая картина полностью состояла из видеозаписи «Сцены в комнате Лизы». Запись уникальна, т. к. партию Германа исполнил С. Лемешев, который, как известно, в театре ее никогда не исполнял[26]. Партнершей его стала ученица С. Мигая, тогда молодая певица Т. Милашкина. Графиня появляется в самом конце сцены, на сравнительно короткое время, но игра С. Преображенской производит сильное впечатление — в ней практически нет оперной условности. Роль вылеплена ярко, подробно, психологически точно; поистине по системе К. Станиславского, с «полным погружением в образ», как и следует в русском театре психологического реализма. Еще более выразительна С. Преображенская в «Сцене в спальне Графини», где даны смены настроения ее героини. Восхищает то, как пластика актрисы безупречно согласуется с музыкой, мотивируется ею. Но в этой сцене Германа исполняет уже В. Ивановский, не лирический, а драматический тенор, бывший двенадцать лет партнером С. Преображенской на сцене, получивший вместе с ней Сталинскую премию за «Семью Тараса» и после этого приказом министерства переведенный в Москву.

---

[26] С. Лемешева давно привлекала партия Германа. Но, тем не менее, от участия в «Пиковой даме» он благоразумно отказывался. Будучи лирическим тенором, он, не боясь высокой тесситуры, опасался общего драматического строя вокальной партии. Он согласился на участие в съемке сцены потому, что в ней Герман представлен именно в своей лирической ипостаси.

Спустя два года, в 1960-м, на экраны страны вышел фильм-опера режиссера Р. Тихомирова «Пиковая дама». Роли играли драматические актеры (О. Стриженов, О. Красина, Е. Полевицкая и другие), а вокальные партии звучали в исполнении оперных артистов — возможно, сомнительная, но общепринятая в то время практика в мировом кинематографе. Певцы были приглашены из Большого театра — все, за исключением С. Преображенской, непосредственными партнерами которой были опять Т. Милашкина (Лиза) и З. Анджапаридзе (Герман). Роль Графини играла актриса сложной и трагической судьбы Е. Полевицкая[27]. При всём своем опыте она заметно уступает в психологической правде и выразительности кинематографической работе С. Преображенской 1958 года.

Именно на период с 1946 по 1951 год приходится большая часть записей С. Преображенской. В основном это романсы А. Варламова, А. Гурилева, А. Даргомыжского, П. Чайковского, С. Рахманинова и Н. Римского-Корсакова. Есть дубли — так, в короткое время оказались дважды записаны ария Любаши из «Царской невесты» (с оркестрами под управлением С. Ельцина и Б. Хайкина), песня Марфы (с оркестрами под управлением Д. Похитонова и Б. Хайкина), песня Азучены из «Трубадура» (с оркестрами под управлением Д. Похитонова и С. Самосуда). В то же время не записанными оказались Кончаковна («Князь Игорь» А. Бородина), Ульрика («Бал-маскарад» Дж. Верди), Мнишек и Шинкарка («Борис Годунов» М. Мусоргского). Ничего не записано и из цикла М. Мусоргского «Песни и пляски смерти», которые исполнены были С. Преображенской с исключительной силой и мастерством.

Отдельно стоят записи 1957–1958 и 1960 годов. В это время вместе с органистами И. Браудо и В. Преображенской были записаны арии из кантат и опер И.-С. Баха и Г.-Ф. Генделя. Записи эти дались Софье Петровне большим трудом. В это время ее особенно мучили голосовые спазмы на нервной почве — впервые они появились в 1944 году, когда в Разливе, уже после войны, погиб на разорвавшейся немецкой мине ее второй сын Николай. По этой же, кстати, причине Софья Петровна в тот год не сразу включилась в работу над «Орлеанской девой», и большая

[27] Е.А. Полевицкая (1881–1973), ученица А. Санина и А. Петровского, увлекаемая революционными событиями, в 1920 году оказалась за границей. Жила и работала в Болгарии, Германии, Австрии. Только в 1955 году благодаря настойчивому ходатайству А. Яблочкиной смогла вернуться в Россию. Короткое время работала в Театре имени Е. Вахтангова.

часть репетиционного процесса легла на Н. Вельтер и А. Маньковскую. По этой же причине она всё реже стала исполнять партии героического плана. По этой же причине раньше, чем ожидалось, оставила сцену.

Записи дают достаточно полное представление о характере и стиле пения С. Преображенской.

Прежде всего она очень трезво относилась к тому сокровищу, которым ее наделила природа, — к своему голосу, отлично сознавая ему цену, оценивая его возможности и, соответственно, пределы допустимого. Она хорошо усвоила советы своего старшего коллеги, опытнейшего В. Касторского, сохранившего свой певучий бас до глубокой старости, — никогда не выходить за невидимую, но роковую грань естественных, природой положенных возможностей, не выходить за нотный стан, не снимать голос с дыхания и всегда именно пропевать каждую фразу, не скандируя, не переходя на говорок. Голос Софьи Петровны — драматическое меццо-сопрано, поставленное, очевидно, от природы, с хорошим нижним регистром и свободными верхними нотами. Голос ровный, равно качественный на протяжении двух октав. Это не так называемое «россиниевское меццо-сопрано», подобное голосам К. Супервиа или Т. Берганца, игривое, готовое рассыпаться каскадом колоратуры. Это не контральто с отроческими обертонами и узким верхним регистром. Это — при легкости движения голоса вверх — всё же не драматическое сопрано. Меццо-сопрано С. Преображенской обладало своеобразной фундаментальностью и энергетикой, которые предопределяли драматизм в самом звучании по всему регистру. Такой голос убедительно страдает, взывает, угрожает, но утрачивает значительную часть своей магии, когда вступает в пространство чистой лирики. Вокальной техники певицы было достаточно, чтобы достойно соответствовать партитурам ранних романтиков и мастеров барокко, но в полной мере голос ее раскрывал свои качества в репертуаре героическом. С. Преображенская сознательно ограничила свой репертуар в основном операми отечественных композиторов. Доказав всем — и себе в том числе — в начале своей карьеры, что она может быть органичной и в партиях травести (Урбан в «Гугенотах», Октавиан в «Кавалере роз», Зибель в «Фаусте»), она оставила их лишь эпизодами в своей творческой биографии, в стороне от стратегического направления своего искусства. Замечательно показав себя в вагнеровском репертуаре (Фрика в «Золоте Рейна» и Вальтраута в «Гибели богов»), где качества ее индивидуальности были уместны, Софья Петровна, имея возможность состояться как вагнеровская певица,

этой перспективой не воспользовалась, уклонившись от будто бы для нее написанной партии Ортруды в «Лоэнгрине» (премьера 1941 года). Во-первых, ей был совершенно чужд вагнеровский мистицизм и его древнегерманские персонажи. Во-вторых, она отлично знала, как изматывает — даже опытных и с крепкими голосами певцов — вагнеровский репертуар неопределенностью тесситур бесконечно растянутых партий, плотностью оркестровки и необходимостью находиться постоянно в состоянии динамического напряжения. От Р. Вагнера, увлекшись им и задержавшись в его репертуаре, страдали — кто в большей, кто в меньшей степени — все певцы: возникали проблемы с дыханием, начинал качаться звук, стирался тембр, сокращался диапазон. На записях же Софьи Петровны, сделанных в 1960 году, т. е. после ухода из театра, мы слышим — в кантатах И.-С. Баха и Г.-Ф. Генделя! — голос, сохранивший все свои качества, т. е. голос сильный, ровный, идеального наполнения, богатый тембром, без каких-либо следов возрастного переутомления. И именно потому, что она сконцентрировалась на русском репертуаре, консонансном всему ее вокально-артистическому комплексу, ее культуре и духовной потребности. Если бы не злосчастные нервные спазмы, эти раны, оставленные войной, то можно сказать, что она сохранила свой голос в идеальном состоянии — ни сила и ровность звука, ни полетность, ни тембр, ни диапазон не имели патины времени.

С. Преображенской было чуждо то стилистическое направление, что утверждалось в тот период на оперной сцене — с его характерной психологической утрированностью, аффектацией, с вычленением как бы самостоятельных «ударно-смысловых фрагментов», что приводило к нарушению мелодической линии, к деформации музыкальной тектоники, к интонационному гротеску, в конечном же счете — к доминированию речитативной манеры над собственно пением. При всей важности слова, особенно в русской опере, для С. Преображенской первичной оставалась музыка. В мелодии, в темпоритмической динамике, в колорите заложена та правда образа, то состояние, которое и следует выразить средствами вокализации. Интонационная выразительность рождается через погружение в музыкальную драматургию, через вживание в нее и проживание. В искусстве С. Преображенской нельзя не видеть органической связи с православной музыкальной культурой, в которой синтезированы традиции восточных распевов и народной русской песенной традиции. Отсюда у нее та несуетность в выпевании каждой фразы, та завораживающая исповедальность исполнения. Это всегда был

широкий распев. Распевными были даже ее речитативы. С. Преображенская ни на мгновение не выходила из пространства собственно пения. Но при этом всегда, по точному замечанию А. Пазовского, «пела образ». «Искусство оперного певца, — писал дирижер, — в интонировании музыки, в выразительном, осмысленном, действенном пении»[28]. У Софьи Петровны было удивительное качество полного погружения в образ. Она не понимала и не принимала «метода отстраненного действия», считая его неприемлемым для русского театра. «Погружение в образ» — это та «правда чувств», что осуществляет подлинно благотворное воздействие на зрителя, что оправдывает театр, сообщая ему истинно литургический смысл. Здесь надо отметить, что она не использовала для этого какие-то актерские приспособления — она делала это через погружение в музыку, через растворение в ней, через принятие образа «в себя». Именно так она осуществляла «осмысление образа». Выразительные же средства рождались тогда сами, как проявление естественной рефлексии. Отсюда та удивлявшая всех естественность существования — не игры, а именно существования! — Софьи Петровны на сцене. В этом существовании не было ничего актерского, искусственного — всё было просто и органично. Б. Хайкин очень точно отметил, что «она совсем не старалась быть актрисой» и что «она не могла петь иначе, как с большим душевным волнением»[29]. Потому-то она никогда не «выпадала из образа». Она просто «жила жизнью создаваемого образа, скорбела его скорбью, страшилась его страхами, и ее голос превращался в голос ее персонажа, естественно и просто выражая все изгибы чувств и мыслей»[30]. Потому-то она «никогда не оставляет зрителя равнодушным»[31].

Исполнительская манера Софьи Петровны в значительной мере являлась результатом той культуры, что заложена была в детстве — в том числе через участие в церковных службах, в домашнем музицировании. Консерватория этой культуры не изменила, лишь технически оснастила С. Преображенскую приемами вокальной техники. И М. Матвеева, и Ф. Непорент-Виленская, и Н. Зайцева оказались педагогами умными и осторожными, они лишь способствовали тому, что уже жило и развивалось в их ученице. Конечно, ей очень повезло встретить такого учителя-единомышленника, как И. Ершов, с которым С. Преображенская была

---

[28] *Пазовский А.* Дирижер и певец. М., 1959. С. 9.

[29] *Хайкин Б.* Беседы о дирижерском ремесле: статьи. М., 1984. С. 210.

[30] *Левик С.* Софья Преображенская // Советская музыка. 1957. № 8. С. 111.

[31] *Грес С.* Преображенская // Искусство и жизнь. 1940. № 4. С. 30.

одной творческой крови. И. Ершов как никто иной понимал природу таланта своей ученицы и был удивительно щедр и заразителен, делясь с ней своими знаниями и опытом. Повезло ей и с первым дирижером, Д. Похитоновым, подлинным хранителем традиций оперного театра и наставником, коллегой, способным раствориться в творческой натуре тех, с кем ему приходилось работать, изнутри понять само существо их творчества, деликатно подсказать, помочь, предостеречь — и первым восхититься их творческой удаче. Дмитрий Ильич, многое видевший в своей жизни, работавший с самыми великими оперными певцами своего времени, отзывался о С. Преображенской не иначе как о «замечательном вокальном явлении» и признавался: «Необыкновенная, какая-то особенная, в душу проникающая красота голоса, сила, эластичность, широкая, свободная кантилена, безукоризненная интонация и ритм поразили меня»[32].

* * *

Предвоенные двенадцать лет в Мариинском театре — самое счастливое в творческом плане и наиболее плодотворное время для С. Преображенской. Большинство оперных партий ею подготовлено именно в этот период.

«Аида», «Хованщина», «Царская невеста» — спектакли, которыми С. Преображенская дебютировала в театре как его полноправная солистка. Аида, Марфа и Любаша, в которых в разных вариациях прослеживалась трагедия неразделенной любви, сохранятся в постоянном репертуаре. «Гугеноты» — первая премьера, в которой ей пришлось участвовать как солистке театра. «Кавалер роз» — первая премьера историческая, поскольку до ноября 1928 года написанная Р. Штраусом в 1911 году опера в России не исполнялась. Спектакль был поставлен очень талантливыми людьми (дирижер В. Дранишников, режиссер С. Радлов, балетмейстер В. Вайнонен, художник Е. Якунина), но в репертуаре удержался только один год. Ни музыка Р. Штрауса, ни современное решение спектакля с элементами немецкого экспрессионизма публике не понравились. «Гугеноты» с эффектно-романтической музыкой Дж. Мейербера, поставленные вполне традиционно и красочно

[32] *Трайнин В.* Софья Петровна Преображенская. Очерк жизни и творческой деятельности. С. 26.

(режиссер В. Раппопорт, художник В. Щуко), в репертуаре театра, дважды возобновляясь, сохранятся до 1953 года. На Дж. Мейербера русская музыкальная критика, начиная с А. Серова и В. Стасова, обрушивала громы и молнии, буквально изничтожая творчество ректора Парижской консерватории, однако эта пламенная риторика на любви публики к его операм не сказывалась. Паж Урбан, созданный С. Преображенской, конечно, до 1953 года «не доживет» — певица довольно скоро ушла из спектакля.

В 1929 году появятся два дорогих для Софьи Петровны спектакля, в премьерах которых она будет участвовать. Премьеры пройдут в один и тот же месяц, в апреле, с разницей в десять дней.

Мало найдется отечественных певцов, биография которых обходится без участия в «Евгении Онегине» П. Чайковского. С. Преображенская в этой опере исполняла три партии. Будучи еще в студии И. Ершова, она исполнила Ольгу. В 1933 году подготовила партию помещицы Лариной. А в 1929 году впервые исполнила партию Филипьевны, т. е. няни. Лирико-характерная, сильно возрастная эпизодическая роль для 24-летней певицы, прекрасно проявившей себя только что в ведущих партиях героико-трагического плана и травести, — очевидный эксперимент. Кому принадлежит инициатива, сказать трудно. Обычно эту партию исполняли певицы в конце своей певческой карьеры, и дирекция недостатка в таковых не испытывала. Скорее, сама Софья Петровна стремилась понять диапазон своих возможностей. Очевидно, в образе Филипьевны срезонировали какие-то детские воспоминания. Спектакль был поставлен Э. Капланом очень деликатно и традиционно. Художественное оформление В. Дмитриева очень скоро стало эталонным и повторялось в разных вариациях во многих театрах страны. За дирижерским пультом стоял А. Гаук, очистивший музыку П. Чайковского от многих штампов и заставивший ее звучать в первозданной свежести[33]. Записей С. Преображенской в «Евении Онегине» нет — только фотографии. Сохранились многочисленные рецензии, которые не столько описывали и анализировали, сколько констатировали факт актерской удачи и передавали восхищение от исполнения. Относительно образа Филипьевны В. Богданов-Березовский писал, что С. Преображенская способна «небольшие характерные партии возвышать своим исполнением

[33] Загруженность А. Гаука в филармонии вынудила его вскоре передать музыкальное руководство спектаклем Д. Похитонову.

до значимости центральных»[34]. Отметим, что Софье Петровне прежде всего пришлось умерить силу своего голоса, найти в нем возрастные обертоны. Кроме того, она чуть замедляла темп, а в интонациях звучала задушевная сердечность. В образе Филипьевны С. Преображенская акцентировала внимание не на старость, а на доброту, создавая образ, вызывающий ассоциации с пушкинской Ариной Родионовной. Свою Филипьевну Софья Петровна любила очень, говоря, что ей «до глубины души понятна эта простая русская женщина»[35].

Через десять дней состоялась премьера оперы А. Даргомыжского «Русалка». Собственно, это было возобновление очень удачного спектакля И.И. Палечека, поставленного еще в XIX веке. В этом спектакле в разное время участвовало большинство знаменитых певцов эпохи Э. Направника. Были восстановлены декорации М. Бочарова и М. Шишкова, первых художников-реалистов русского театра. Спектакль был бережно восстановлен И. Дворищиным, близким товарищем и коллегой по сцене Ф. Шаляпина. Как и в «Евгении Онегине», в «Русалке» С. Преображенской выпало петь партию второго плана. Ей вновь предстояло воплотить на не слишком богатом материале тему несостоявшейся любви. Как и ее великая предшественница М. Славина, Софья Петровна строила образ на контрасте к Наталье, дочери Мельника. Если в «Евгении Онегине» она скрывала свои рост и стать, то в образе Княгини они оказались весьма уместны. Ее Княгиня была величественна и дородна, с прямой спиной и откинутой головой, с сложенными под грудью руками, с минимумом жестов и медленной, плывущей походкой — внешне монументальна и словно бы бесстрастна. Трагедия брошенной жены переживалась тяжело, но где-то глубоко внутри. Страдание ощутимо в голосе, звучавшем распевно и скорбно. Княгиня в этом спектакле, где все переживали открыто и словно бы демонстративно, единственная несла свою боль в себе.

Странно, что в 1930 году В. Дранишников и Э. Каплан не привлекли С. Преображенскую к постановке «Черевичек» П. Чайковского. Образ Солохи был словно бы написан для Софьи Петровны. Но в том году певица вообще не участвовала в премьерах. Зато в знакомой ей «Пиковой даме» создала образ Графини.

---

[34] *Богданов-Березовский В.* Возрожденная опера Чайковского // Советская музыка. 1946. № 8–9. С. 89.

[35] *Преображенская С.* Тридцать лет на сцене // Музыкальная жизнь. 1958. № 2. С. 8.

Это был всё тот же спектакль, поставленный совместно художником А. Бенуа и дирижером Э. Купером. Оба они, по существу, восстанавливали спектакль императорского театра. Художественное оформление — истинный шедевр театральной живописи — доминировало над режиссурой. Задача А. Бенуа как режиссера заключалась в том, чтобы вписать статичные мизансцены в изобразительное пространство. Спектакль был изысканно красив, но лишен внутренней динамики. На 1930 год создателей спектакля уже в Ленинграде не было. А. Бенуа оформлял спектакли во Франции, а Э. Купер дирижировал университетскими спектаклями в США. Спектаклем дирижировали то склонный к экспериментаторству В. Дранишников, то тяготеющий к чистому симфонизму А. Гаук, боровшийся с вольностями певцов, то верный традициям Д. Похитонов, то честно аккомпанирующий певцам В. Ульрих. Лишенный ясно выраженной концепции и режиссерского пригляда, спектакль постепенно разваливался, становясь похожим на концерт в костюмах и декорациях. Рано располневшие А. Кобзарева (Лиза), П. Андреев (Томский) и С. Мигай (Елецкий) демонстрировали свои выдающиеся голоса и вокальные возможности, а Н. Печковский (Герман) — свой яркий темперамент, стараясь демонизировать своего героя, исполняя партию страстно, увлеченно, но вокально неряшливо. Неожиданно появление в этом рыхлом спектакле С. Преображенской-Графини стало силовым центром притяжения, заставило подтянуться и остальных исполнителей. Образ был психологически достоверен и ярок, обладая какой-то особой энергией. По существу, это был скорее эскиз. По-настоящему Софья Петровна будет работать над образом Графини спустя четыре года, когда начнется работа над новым спектаклем «Пиковая дама».

Примечательно, что в 1935 году в Ленинграде появилось сразу две «Пиковых дамы» — одна в Мариинском театре, другая — в МАЛЕГОТе. В Мариинском театре оперу ставили дирижер В. Дранишников и режиссер Н. Смолич. В МАЛЕГОТе господствовал В. Мейерхольд, нашедший в дирижере С. Самосуде безропотного сторонника.

В. Мейерхольд ставил задачу сближения музыки П. Чайковского с текстом А. Пушкина, отказываясь от мелодраматического либретто М. Чайковского[36]. Спектакль, заявленный как новаторский и экспериментальный, стал сенсацией еще до премьеры и предметом ожесточен-

[36] В. Мейерхольд предпочел забыть, что над либретто вместе с М. Чайковским работали не только князь И. Вяземский, но и сам П. Чайковский.

ных споров после. В контексте навязанной полемики Н. Смолич ставил спектакль вполне традиционно. Единственной новацией было то, что действие из XVIII века переносилось в эпоху А. Пушкина и Николая I. В целом спектакль — реалистический, добротный, с множеством узнаваемых и привычных по прежним постановкам черт — был любим зрителями, хотя, как и спектакль А. Бенуа, не имел внятной идейной концепции. Тем не менее, постановка Н. Смолича благополучно дожила до начала войны. Пережила бы, скорее всего, и войну, но уж больно громоздкими были декорации, которые решили не брать в эвакуацию — тем более что их невозможно было приспособить к небольшой сцене театра в Перми. Зато декорации и реквизит — не полностью, а частично — пригодились в блокированном немцами городе. Их монтировали в бывшем театре Народного дома на Кронверкском проспекте, где начала работать «Блокадная опера». Когда же она переместилась в здание Михайловского театра (МАЛЕГОТ был эвакуирован в Оренбург), то обстановка дополнилась реквизитом мейерхольдовского спектакля. Война примирила спектакли-антагонисты, смешав и художественное оформление, и мизансцены, и исполнителей.

С. Преображенская предпочитала не конфликтовать с режиссерами, но с Н. Смоличем ей пришлось поспорить из-за решения образа Графини. Режиссер видел этот образ как некую пародию-гротеск на отживший XVIII век. В его представлении Графиня — суетливая старуха, почти комическая в своем стремлении казаться молодой и даже кокетливой вопреки своей ветхости. От Германа она прячется в платяном шкафу, а сама смерть ее должна была содержать отталкивающую физиологию. В желании сделать всё не так, как у В. Мейерхольда, Н. Смолич игнорировал музыку, которая для фантазий режиссера не давала никаких оснований. Софья Петровна всегда исходила из тех ассоциаций, что шли от музыки. Споры продолжались до самой премьеры, перед которой режиссер и певица пошли на компромисс, приведший к неудовлетворительному результату. В. Богданов-Березовский, отметив «игру в пении», деликатно обошел молчанием сценическое решение Графини[37]. С. Грес заметил, что «образ [Графини] хорош и убедителен у Преображенской лишь своей вокальной стороной», что «режиссерская трактовка… уводит ее

[37] *Богданов-Березовский В.* Академизм и реставраторство в оперном театре: «Пиковая дама» в Гос. театре оперы и балета // Рабочий и театр. 1935. № 22. С. 8.

в сторону натурализма»[38]. Самой С. Преображенской премьера радости не доставила. Но Н. Смолич вернулся в Киев, а Софья Петровна, повинуясь своей художественной интуиции, привела образ Графини в соответствие со своим пониманием. И именно эта Графиня вызвала восторг во время Ленинградской декады искусств в Москве (1940). «Огромное впечатление оставила С. Преображенская… Только артистка большого дарования может так просто и сильно сыграть… как Преображенская. В ее игре и пении не было ни малейшего нажима, ни трафаретной стилизации: всё строго, скупо и глубоко выразительно»[39].

Для С. Преображенской важно различать два аспекта: то, как воспринимается Графиня в воображении (заметим — воображении нездоровом!) Германа, и то, какой она является на самом деле. Следовательно, Софья Петровна в своей работе над образом сразу отметала наличие зловещей инфернальности. Ее Графиня — ветхий осколок XVIII века; старуха, привыкшая к власти над людьми, к высокому положению, к доминированию в обществе; старуха, «заедающая чужой век». Времена изменились, и ее это пугает — всё вокруг стало иным, непонятным, чужим. И чем сильнее страх — тем несноснее характер старухи, тем отчаяннее ее тиранство. Она оживает, когда вспоминает далекое прошлое — то время, когда она была молода и в полной мере наслаждалась праздником жизни. Мелодия Гретри из «Ричарда Львиное сердце» — это именно воспоминание, которым поддерживается жизнь. Появление Германа, врывающегося в эти воспоминания, вызывают у Графини не страх, а естественное возмущение непозволительной в мире сословных понятий дерзостью (вот почему С. Преображенская не приняла задумку Н. Смолича). Этот ничтожный офицерик забыл, кто она такая? Взгляд Графини, сначала удивленный, затем полный презрения, даже брезгливости, должен заставить дерзкое ничтожество замолчать. Но ничтожество продолжает что-то говорить. И Графиня делает то, что всегда делала в таких случаях, — гордо встает и повелительным жестом руки выдворяет зарвавшегося наглеца. И на это уходит весь остаток ее жизненных сил. Для С. Преображенской было очевидно, что в сцене смерти Графиня отнюдь не парализована страхом. В страхе как раз находится Герман.

Сцена в казарме — это уже не Графиня, а ее образ в больном сознании Германа. И здесь монолог Графини — это бредовая галлюцинация Германа. Вот здесь инфернальность вполне уместна. «Используя траги-

---

[38] *Грес С.* Преображенская // Искусство и жизнь. 1940. № 4. С. 30.

[39] *Хубов Г.* Музыкальная публицистика разных лет. М., 1976. С. 147.

чески мрачные краски своего многогранного голоса, Преображенская достигает необычайного, фантастического эффекта, это совершенное воплощение идеи композитора»[40].

«Совершенным воплощением идеи композитора» был весь образ Графини, созданный С. Преображенской.

В 1930-х годах в репертуаре С. Преображенской появились еще две возрастные и психологически сложные роли в операх П. Чайковского: Любовь Кочубей в «Мазепе» и Княгиня в «Чародейке».

Премьера «Мазепы» прошла в самом начале ноября 1934 года. В. Дранишникова, конечно, привлекали симфонические картины в этой опере П. Чайковского. В основном же спектакль создавался в расчете на двух ведущих солистов театра — С. Мигая (Мазепа) и П. Андреева (Кочубей). Любовь — роль второго плана, и С. Преображенская сначала в числе ее исполнительниц не рассматривалась. В процессе репетиций как-то стало очевидно, что величественной фактуре и эпическому голосу П. Андреева необходима соответствующая партнерша, каковой и оказалась Софья Петровна. Поставленный А. Винером спектакль войдет в историю благодаря выдающемуся составу исполнителей и редкой красоты оформлению В. Дмитриева.

Неожиданно образ Любови в исполнении С. Преображенской укрупнился, обрел лидерство в сюжете. Некоторые критики, идя в русле традиций своего времени, говорили, что в интерпретации Софьи Петровны возникал «мощный народный образ»[41]. Но точнее увидел идею образа, созданного С. Преображенской, бывший оперный певец, либреттист и музыкальный деятель С. Левик — это целеустремленность и страстность натуры деятельной, гордой и глубокой[42]. Кстати, это вполне соответствует реальному прототипу героини оперы. Статная фигура, гордая посадка головы с взглядом как бы всегда сверху. Жест скупой, с сильным выбросом. Образ несгибаемой женщины, никому ничего не прощающей, решительной, во всём идущей до конца. И в призыве своего мужа к мести, и в оплакивании дочери голос, при всех темброво-интонационных вариациях, льется мощным потоком. Любовь проживает свое горе, не уклоняясь от удара судьбы, не сгибаясь под ним, встречая его «во весь рост», как героиня античной трагедии.

---

[40] *Шавердян А.* «Пиковая дама» // Советское искусство. 24.05.1940.

[41] *Руч И.* На репетициях оперы «Мазепа» // За советское искусство. 28.11.1949.

[42] *Левик С.* Софья Преображенская // Советская музыка. 1957. № 8. С. 111.

Спектакль был любим зрителями, но просуществовал лишь семь лет, не пережив войны. После возвращения из эвакуации спектакль было невозможно восстановить: погибли декорации В. Дмитриева, ушли со сцены С. Мигай и П. Андреев. «Мазепа» будет заново поставлен И. Шлепяновым в 1950 году, и в нем вновь примет участие С. Преображенская.

За три месяца до начала Великой Отечественной войны в репертуаре Софьи Петровны появилась еще одна опера П. Чайковского — «Чародейка». В отличие от триумфальной премьеры «Пиковой дамы», эта опера, впервые появившись на сцене Мариинского театра в 1887 году, оставила зрителей равнодушными (при том, что дирижировал сам П. Чайковский) и очень быстро была снята с репертуара. В 1889 году ее поставили в Москве, в Большом театре — с таким же результатом; опера удержалась на сцене меньше одного сезона. Время от времени она появлялась в провинции, но всегда без успеха. В 1900 году «Чародейка» появилась в Частной опере С. Мамонтова. М. Ипполитов-Иванов вдохновенно дирижировал оркестром, в спектакле было несколько актерских удач, но репертуарным этот спектакль всё же не стал. Думается, причина была в том, что, во-первых, либретто И. Шпажинского было перенасыщено внешним действием, побочными, необязательными сюжетами, а во-вторых — оперу ставили как бытовую драму, акцентируя внимание на внешней, этнографической стороне. Дирижер А. Пазовский и режиссер Л. Баратов трактовали эту оперу как лирико-психологическую трагедию. Постановщики сократили многое в запутанном действии, фактически создали новое либретто при содействии поэта С. Городецкого. Образ княгини Евпраксии Романовны Курлятьевой сочетал в себе три темы — тему ревности, тему уязвленной гордости (что, собственно, и толкает ее на убийство) и тему материнской любви. Здесь и драматическое объяснение с мужем, и лирическая сцена с сыном, и сцена отравления — образ княгини сложен психологически и является важнейшим в драматургии трагического сюжета. В княгине Евпраксии, как ее трактовала Софья Петровна, основным была ее любовь к мужу и сыну, любовь к доброму семейному укладу. Ее злодейство — не результат природной жестокости, а жест отчаяния при виде рухнувшего столь дорогого для нее мира. Партия княгини Евпраксии не содержит в себе больших вокальных трудностей — написанная в основном в среднем регистре, она позволила певице сконцентрироваться на темброво-интонационной стороне. Образ вышел удивительно жизненным, при всей психологической сложности ясным и выразительным. Оценка критики и публики была

единодушна — княгиня Евпраксия является несомненной и самой большой актерской удачей спектакля.

Подобного единодушия не было относительно образа Марины Мнишек в «Борисе Годунове».

Первый раз С. Преображенская исполнила эту партию еще в 1929 году — это был срочный ввод, и говорить о полноценном образе не приходилось. Затем была продолжительная пауза, да и сам спектакль с 1930 года, в связи с переводом М. Рейзена в Москву, как бы выпал из репертуара. В 1932 году прошла премьера возобновления всё того же спектакля. И в нем С. Преображенская была заявлена как основная исполнительница гордой и коварной полячки.

Повторим, возобновлялся спектакль, премьера которого прошла в середине февраля 1928 года. Инициатива постановки принадлежала композитору и музыковеду Б. Асафьеву. О предстоящей премьере говорили как о настоящем историческом событии, потому что решено было ставить не в привычной редакции и оркестровке Н. Римского-Корсакова, а в так называемой «авторской редакции». Редакций «Бориса Годунова» существует много; более того — их становится всё больше и больше. Что касается «авторской», то должно бы быть две партитуры — одна та, что была отвергнута репертуарным комитетом, а вторая — та, что была всё же принята к постановке. В действительности же не было ни одной — так основательно постарались М. Мусоргский и время. Музыковед П. Ламм взялся за труд восстановить «авторскую партитуру». В этом его вдохновлял и направлял Б. Асафьев, авторитет которого в музыкальном мире был заслуженно непререкаем. Борис Владимирович взялся пропагандировать «авторскую партитуру» и заразил дирижера В. Дранишникова, который решил именно «по Мусоргскому» поставить спектакль. Противником этой затеи выступал другой непререкаемый авторитет — ректор Консерватории композитор А. Глазунов. Но он был человек очень мягкий, деликатный, к тому же тяжело болевший, и в конечном счете его сопротивление было преодолено. В театре была создана специальная комиссия под председательством И. Экскузовича, которая осуществляла «научное руководство» над постановкой. В процессе работы над спектаклем проходили лекции, которые знакомили с замыслом и драматургией оперы, ее вокальным и инструментальным стилем, с эпохой: выступали Б. Асафьев, А. Житомирский, П. Ламм.

Спектакль ставил С. Радлов — режиссер-энциклопедист, шекспировед и на то время большой поклонник новаций В. Мейерхольда.

«Постановщики стремились показать постепенное нарастание народного протеста, — вспоминал М. Рейзен. — На этой основе… и строилась режиссура Радлова. Однако, будучи драматическим режиссером, Радлов… делал многое, что явно противоречило самой специфике музыкального театра»[43]. Режиссер полностью сконцентрировался на народных сценах, увлекаясь одновременно и экспрессионизмом, и натурализмом. При этом пандус сцены был высоко поднят и актеры едва на нем удерживались. «Народные массы» присутствовали во всех сценах, хаотично передвигались, таились по углам, на заднем плане, сидели на рампе. Дощатые пандусы и мостки скрипели, мешая солистам петь, а оркестру играть. Сегодня подобным спектаклем вряд ли можно удивить. Собственно, постановка С. Радлова была одной из первых начавших тот процесс, который привел современный оперный театр к его парадоксально-нигилистическому состоянию. При том, что в этой постановке было много актерских удач (П. Журавленко — Варлаам, Н. Печковский — Григорий Отрепьев, И. Плешаков и В. Касторский — Пимен, и в особенности А. Кабанов — князь Василий Шуйский), актеры спектакль не любили.

В 1932 году многое смягчилось, ряд несуразностей исправили. Но идея («народ делает историю», а все прочие — случайные персонажи, подчиняющиеся стихии) осталась прежней.

Вот в такой спектакль и вошла С. Преображенская. С С. Радловым она практически и не работала. Вводил ее в спектакль В. Шкафер, который певице полностью доверял. Собственно, в спектакле образ Мнишек был урезан до одного дуэта с Григорием Отрепьевым, выдающим себя за царевича Димитрия. Софья Преображенская была актрисой послушной и всегда старалась выполнять режиссерские требования, находя им подтверждение в музыке. Тут же она была предоставлена сама себе, а значит — полностью, без оглядки на чье-то указующее мнение, могла довериться музыке. В ней же она ясно почувствовала, что полячка завлекает, заигрывает с Григорием, что она его провоцирует, что ей лестна мысль стать московской царицей. Но главное — она испытывает настоящую страсть. Конечно, Мнишек также и интриганка, но всё же это не основное: основное — это любовное увлечение, жажда наслаждений. Высокая, статная, в роскошном бархатном платье и драгоценностях,

---

[43] *Рейзен М.* Автобиографические записки. Статьи. Воспоминания. М., 1980. С. 114.

искусно манипулирующая огромным веером, Марина Мнишек С. Преображенской была порывистой, откровенно обольстительной и очень непосредственной; она получала огромное удовольствие от свидания, была в полном восторге от себя, от своих способностей восхищать и обольщать. Еще немного, и можно было бы впасть в гротеск, вызвать комический эффект, но Софья Петровна этого шага не сделала — умно избежала крайностей и осталась в пределах академического вкуса. Но образ в характерной спесивой самоуверенности получился несколько более острым, чем было ранее принято. Вокальная сторона была безупречна с игривыми темпоритмами (тема мазурки), с гордыми взлетами к верхним нотам, с обольстительно-страстными, распахнутыми «шубой по полу» глубокими и густыми нижними нотами. И своим недюжинным ростом, и вокальной мощью Софья Петровна подавляла своего партнера — Н. Печковский (Отрепьев) был невысокого роста и не безупречен как вокалист. Впрочем, в данной сцене это было оправдано.

Критика же хотела не столько любви и страсти, сколько политики, т. е. хотела воплощения в Марине Мнишек «коварного врага», «инструмента польской интервенции» и «агента Ватикана» (и в этом критика была точной в ощущении своего времени). Нет сомнения, что С. Преображенская смогла бы создать и такой образ, но в музыке М. Мусоргского (в том, что от «Польского акта» осталось в спектакле В. Дранишникова и С. Радлова) для такого решения она обоснований не нашла. И С. Грес с сожалением писал, что «Марина Мнишек у Преображенской слишком непосредственная и даже задушевна»[44].

Спектакль 1928 года задумывался еще в 1925-м, и на нем лежит отпечаток эстетики Пролеткульта, а также экспериментальных поисков В. Мейерхольда. В 1930-х годах времена изменились существенно. Случилось так, что «Борис Годунов» оказался в самом эпицентре идейно-художественных споров, инициированных и направляемых самим И. Сталиным. В Ленинграде спектакль тихо сняли перед войной, а после нее ожидали «правильного толкования» исторической оперы. Только после того, как прошла премьера в Москве (а многолетняя работа над постановкой «Борис Годунова» в Большом театре привела к отставке С. Самосуда и А. Пазовского), опера М. Мусоргского была в 1949 году поставлена Б. Хайкиным, И. Шлепяновым и Г. Мосеевым и в Ленинграде. Но С. Преображенская от участия в роли Марины Мнишек

[44] *Грес С.* С. Преображенская // Искусство и жизнь. 1940. № 4. С. 30.

откажется — она предпочтет небольшую партию Шинкарки, создав замечательный, живописный, «суриковский» (по точному замечанию В. Богданова-Березовского[45]) образ южнорусской женщины.

От трактирщицы до богини древних германцев — такой диапазон можно назвать безграничным. И если на полюсах этого диапазона очевидны полноценные актерские удачи, то не только не возникает вопроса о творческой состоятельности, но и есть уверенность в исключительности художественного дарования. В вагнеровских операх С. Преображенская могла найти для себя много материала. Но инициативу не проявляла — «сумрачный германский гений» хоть и был интересен, но оставался чужим и по музыкально-художественному мышлению, и по специфике выразительных средств. Тем не менее, две партии С. Преображенская исполнила — Фрику в «Золоте Рейна» и Вальтрауту в «Гибели богов».

Одна из славных страниц в истории Мариинского театра — вагнеровский цикл-тетралогия «Кольцо нибелунга», в котором прославились не только дирижеры Э. Направник и Э. Купер, но и певцы И. Ершов, М. Черкасская, М. Славина, В. Шаронов, Г. Боссе, В. Касторский, Л. Сибиряков. Спектакли и с художественно-постановочной, и с музыкально-исполнительской стороны были лучше, чем те, что ставились на Байретском фестивале. С началом войны с Германией в 1914 году цикл, естественно, был снят с репертуара. Но идея возродить цикл, возникшая после революции, не отпускала театральное руководство лет двадцать. В 1918 году дирижер А. Коутс восстановил «Валькирию» в несколько тяжеловесной постановке И.И. Палечека. Сам И.И. Палечек к тому времени умер, но все мизансцены были в памяти и дирижера, и певцов, выступавших в этой опере четыре — пять лет тому назад. Предполагалось продолжение, т. е. восстановление всего «Кольца», но — А. Коутс эмигрировал, а материальные и технические возможности театра оказались в крайне тяжелом состоянии. Положение начало исправляться с середины 1920-х годов, и музыкальный руководитель театра В. Дранишников вновь загорелся идеей постановки всей тетралогии. Естественно, в новом сценическом решении.

В 1931 году было поставлено «Золото Рейна». С. Радлов и художник И. Рабинович активно использовали световые эффекты и встроенные декорации, создавая зрелище мрачновато-величественное. С. Преобра-

---

[45] *Богданов-Березовский В.* Ленинградский государственный академический театр оперы и балета имени С.М. Кирова. Л. ; М., 1959. С. 270.

женской досталась роль жены верховного бога Вотана, Фрики. Партия сравнительно невелика, она состоит из одного, правда, очень длинного и путаного монолога. С. Радлов, стремясь «оживить» эпических персонажей, попытался представить Фрику, в соответствии с традицией, как сварливую жену, но встретил жесткое сопротивление молодой певицы, которой было всего-то двадцать пять лет и которая была равнодушна к Р. Вагнеру, но у которой была исключительная художественная интуиция. К сожалению, Софья Петровна не могла прибегнуть к советам М. Славиной, исполнительницы Фрики в премьере 1905 года, — она с 1920 года жила в Париже и преподавала в Русской консерватории. Но рядом были В. Касторский и Г. Боссе, два знаменитых Вотана из тетралогии. И, конечно, И. Ершов, снискавший мировую славу исполнением Зигфрида, Зигмунда и Логе, — этот удивительно позитивный человек всегда готов был помочь и советом и делом. «Какая силища был Иван Васильевич! Спасибо ему. Как он мне тогда помог!» — вспоминала впоследствии С. Преображенская[46]. Она провела свою роль, практически не двигаясь с места и хорошо если сделав два — три скупых жеста. Театральная машинерия создавала эффект медленного движения, посреди которого возвышалась монументальная фигура Фрики и звучал, взмывая над оркестром, ее столь же монументальный голос, в котором слышался и гнев, и скорбь, и разочарование, и предостережение. В сравнении с такой Фрикой «великаны Фазольт и Фафнер выглядят, как случайные опереточные персонажи»[47]. Критика очень высоко оценила эту работу Софьи Петровны. Общее мнение высказал С. Гинзбург: «Вокальное и сценическое мастерство [С. Преображенской] являются образцовыми для вагнеровского героического репертуара»[48].

Те же В. Дранишников, С. Радлов и И. Рабинович в феврале 1933 года осуществили постановку «Гибели богов». С. Преображенская в ней предстала одной из валькирий — Вальтраутой. Вся роль — в появлении Вальтрауты на момент пробуждения Брунгильды. Монолог валькирии полон тревоги и пугающих предчувствий. «Слушай же мой страх!» — взывает Вальтраута. Если образ Фрики решен статуарно, то здесь — на стремительных движениях, резкой жестикуляции. В работе над этой ролью Софье Петровне снова помог И. Ершов.

---

[46] *Преображенская С.* Автобиография. Цит. по: *Корыхалова Н.* Софья Преображенская. СПб., 1999. С.107.

[47] *Музалевский В.* «Золото Рейна» // Смена. 20.02.1933.

[48] *Гинзбург С.* «Золото Рейна» // Красная газета. 26.02.1933.

Вагнеровский цикл не был продолжен. Только за пять дней до начала Великой Отечественной войны состоялась премьера «Лоэнгрина», но в ней С. Преображенская не была занята. По общему мнению, две ее роли в тетралогии могут быть отнесены к несомненным удачам, но так и остались лишь эпизодами. В какой-то степени в этом вина объективных обстоятельств. В какой-то — самой Софьи Петровны: вагнеровские герои были слишком далеки от ее душевного строя и творческих интересов.

Иное дело — оперы Дж. Верди. Уже в дебютной роли Амнерис она обнаружила в себе все необходимые качества вердиевской певицы — эмоциональную наполненность яркого звука, богатство тембров, психологическую насыщенность интонаций, способность к мощным динамическим кульминациям. Она равно убедительна и страстна в моментах и драматических, и лирических. Имея такую певицу, театр просто обязан был обратиться в операм Дж. Верди. Правда, после дебюта ждать пришлось почти пять лет. Только в 1933 году состоялась премьера «Трубадура», где С. Преображенская исполнила партию Азучены, которая стала ее триумфом и осталась в репертуаре до конца творческой карьеры.

История перепутанных в детстве братьев, ставших врагами, их любви к Леоноре и народного мятежа против жестокого тирана, каковым оказался один из братьев, резонировала в том времени, когда классовая борьба являлась высшей добродетелью. И это при том, что «Трубадур» — одно из самых популярных произведений Дж. Верди. Вопреки суровым пророчествам критики (в том числе и русской, в лице А. Серова или В. Стасова) любовь публики к этой опере не уменьшалась, а росла. В труппе театра на то время были А. Кобзарева, Н. Белухина, С. Мигай, П. Болотин, В. Сливинский, А. Большаков, Н. Печковский, Г. Нэлепп, великолепная меццо-сопрановая группа в составе С. Преображенской, О. Мшанской, Н. Вельтер, А. Маньковской — все они свойствами своих творческих натур, характерами голосов как нельзя лучше подходили для воплощения вердиевских героев. Если судить по статье В. Дранишникова в газете «Гатобовец» от 1 декабря 1933 года — т. е. спустя две недели после премьеры, руководство театра поставило «Трубадура», потому что возникла необходимость в подъеме технического мастерства певцов[49]. Думается, что это несколько странно — обычно в таких

[49] *Дранишников В.* Критически осваивая наследие музыкального театра — овладеть техникой вокального мастерства: «Трубадур», музыка Дж. Верди // Гатобовец. 1.12.1933.

случаях прибегают к произведениям В. Моцарта или ранних романтиков, но никак не к требующей страстного темперамента опере зрелого Дж. Верди. Если В. Дранишников всерьез говорил о проблеме культуры вокализации и необходимости ее «подтянуть», то этой задаче вполне соответствовали только что поставленные (при руководстве самого же В. Дранишникова) оперы «Водовоз» Л. Керубини (1933)[50] и «Вильгельм Телль» Дж. Россини (1932). Очевиднее иное — перегрузив репертуар операми А. Берга, Р. Штрауса, Ф. Шрекера, А. Пащенко, В. Дешевова, которые публикой не посещались, руководство театра вынуждено было возвратиться к оперной классике, причем самой популярной, но опасалось прослыть «ретроградным». Впрочем, чтобы обезопасить театр с этой стороны, В. Дранишников спровоцировал дискуссию по поводу постановки «Трубадура» в частности и опер Дж. Верди вообще, втянув в нее ведущих музыковедов и критиков Ленинграда. В этой дискуссии оперная драматургия Дж. Верди была, так сказать, «реабилитирована». В частности, И. Соллертинский, утверждая Дж. Верди как «гениального оперного драматурга», применительно к «Трубадуру» отметил, что это произведение «проникнуто драматическим темпераментом и все вокальные линии очеловечены»[51].

«Трубадур» был поставлен режиссером С. Радловым лаконично и выразительно, с характерной мрачно-тревожной атмосферой. Особых новаций не было, если не считать световых всполохов на небе (т. е. на театральном заднике), что было вполне уместно. Сохранялся исторический колорит средневековой Испании.

Вокальная сторона, т. е. собственно партия Азучены, Софью Петровну не беспокоила. Азучена словно бы написана для ее голоса и темперамента. Не беспокоило ее и то, что это образ именно трагический. Собственно, как актриса С. Преображенская тяготела именно к трагедии. Она сама писала, что «работа на этом направлении очень интересна и требует громаднейшего напряжения и переживания, что в конечном итоге дает мне полное удовлетворение». Отметим — удовлетворение (причем полное!) дает именно напряжение (причем громаднейшее!). Повторим, что состояние творческой свободы у певицы возникало только при полном погружении в образ — до растворения

[50] Спектакль этот появился в репертуаре благодаря инициативе Б. Асафьева, и в нем была задействована молодежь оперной труппы.

[51] *Соллертинский И.* На премьерах музыкального театра // Рабочий и театр. 1933. № 34. С. 8.

в нем, до преображения себя в персонаж. И это не мешало сохранять контроль над собой. Это — «варламовская» природа актерства, самая эффективная по выразительности, по магическому воздействию на зрителя — но и самая энергозатратная. Для С. Преображенской в Азучене оставалось непонятным то, что она — цыганка. Салонные цыганские романсы (из репертуара В. Паниной) она, конечно, знала: романсы ей нравились, и она в домашнем кругу их исполняла, а вот стилистика, принятая в этих романсах, ей казалась неприемлемой, вульгарной. С цыганами ей встречаться не приходилось. Она понимала, что своеобразие, «отдельность», одиночество образа Азучены — в ее «цыганстве». Но как конкретно это выражается — было загадкой. В. Гуреев-Преображенский, сын Софьи Петровны, вспоминал, что когда летом они жили на съемной даче в Кобрине, на полях около деревни, как раз близ их дома, остановился цыганский табор. С. Преображенская не могла остаться равнодушной к нуждам цыган и помогла им, передав множество вещей из одежды; в ответ последовало приглашение посетить табор. Посещение затянулось до самого утра — вместе с цыганами гостья пела под гитару, и соло, и хором, слушала цыганские песни, вглядывалась и вслушивалась в незнакомый ей мир. Это был бесценный и своевременный опыт. Он позволил ей «облечь в кровь и плоть» Азучену.

Азучена С. Преображенской прежде всего бесконечно одинока — даже в своем таборе, даже тогда, когда рядом Манрико. Ее одиночество порождено не безумием, а тем, что страшное прошлое, когда в огне костра погибли и ее мать, и ее сын, когда она совершила роковую ошибку, — всё это живо в ее сознании, как если бы это случилось только что. Душевные раны не заживают, а продолжают кровоточить как в первый день. В случившейся трагедии ей некого винить, кроме самой себя. И она знает, что никогда не сможет себя простить. Вот это — чудовищная душевная боль — и есть то, что прежде всего определяет ее одиночество. А вторая причина одиночества — страх от знания (не предчувствия, а именно знания!) о неизбежности новой трагедии, которая должна стать ответом на случившееся многие годы назад. Непрощенное преступление порождает лишь горе. Но простить себя она не в силах. Азучена одинока, потому что ее не понимает даже Манрико — она ведь говорит о прошлом, которое определяет будущее, однако и то, и другое окружающим неведомо. Она же знает, что пламя смерти, которое она уже пережила однажды, в прошлом, суждено пережить снова — в буду-

щем. Одинокая старуха, сидящая у костра, который источник и тепла, и кошмаров, вся словно бы ушедшая в себя, словно замершая над бездной. Отсюда и своеобразие исполнения, в котором нет привычной открытости страстей, подчеркнутой динамики пения. Голос начинает звучать сурдинно, как бы изнутри подсознания, постепенно крепнет, льется мощным потоком, плавно взмывая в верхний регистр. Звук упругий, пластичный, полный внутренней энергии — он готов вырваться воплем отчаяния и боли, но замирает, обрывается и свертывается куда-то в глубины памяти. Он обрывается, не найдя выхода, потому что Азучена не прощает себя. С. Левик вспоминал: «Жутко становится в притихшем от внимания и тревожного предчувствия в зале. Не замечаешь ни оперной шаблонности сцены, ни театральной бутафории: всё кажется живым и правдивым, потому что правдивы интонации певицы, искренни каждое ее слово и каждый жест…»[52] Безупречный академизм вокализации, осознание меры и чувство вкуса, психологическая глубина и насыщенность интонации — вот что поражает и восхищает в исполнении этой знаменитой вердиевской партии С. Преображенской.

Не случайно в вечернем выпуске «Красной газеты» говорилось об «экзамене певцов». Отметим такое утверждение: «Прежде всего следует говорить о законченном мастерстве Преображенской (Азучены), буквально делающей свою партию центральной в спектакле…»[53] Спектакль собрал лучшие силы театра, но на фоне своих знаменитых коллег и по качеству драматического таланта, и как вокалистка Софья Петровна, которая на сцене-то была только пять лет, оказалась лидером. И это констатировал ведущий музыкальный критик не только Ленинграда, но и страны И. Соллертинский: «Особенно развернулась Преображенская: такой трагической экспрессии, такой вокальной теплоты и интонационной убедительности мы давно не слыхали…»[54]

Кстати, сам спектакль не слишком приглянулся И. Соллертинскому. Дирижер В. Дранишников купировал какие-то страницы партитуры, сделал акценты не там, где следовало, и как-то самовольно обращался с темпами. Режиссер С. Радлов, вопреки своей славе новатора, впал в архаику и поставил оперу «как всегда» и «как у всех».

---

[52] *Левик С.* Софья Преображенская // Советская музыка. 1957. № 8. С. 21.

[53] *О.Б.* Экзамен певцов: «Трубадур» в ГАТОБе // Красная газета. 26.11.1933.

[54] *Соллертинский И.* На премьерах музыкального театра // Рабочий и театр. 1933. № 34. С. 9.

Остальные критики тоже остались недовольны тем же. А вот публика спектакль любила, и «Трубадур» неизменно собирал аншлаги. И певцы любили спектакль: во-первых, потому, что любили музыку Дж. Верди, а во-вторых — потому, что мизансцены были удобны. Спектакль благополучно просуществовал до самой войны. А после войны его возобновлять не стали — «в строю» остались одни Азучены (С. Преображенская, О. Мшанская, Н. Вельтер), а остальные сошли со сцены. Звездный состав распался.

* * *

В течение первого десятилетия своей творческой деятельности в Академическом театре имени С.М. Кирова (бывшем Мариинском императорском театре) С.П. Преображенская шла от одного успеха к другому. Собственно, лидирующее положение в оперной труппе она получила сразу, по результатам дебютов своего первого театрального сезона. В продолжение остальных сезонов она лишь подтверждала свой статус, подкрепляла свой авторитет новыми творческими победами. Ни по исключительно богатой природе голоса, ни по искусству владения им, ни по актерскому мастерству и мощи темперамента Софья Петровна не знала себе равных. На декаде культуры Ленинграда, проходившей в Москве в 1939 году, выступления С.П. Преображенской в спектаклях гастролировавшего ГАТОБ имени С.М. Кирова явились настоящим триумфом. Итог — прием в Георгиевском зале Кремлевского дворца, где ей довелось сидеть за одним столом с И.В. Сталиным[55], награждение орденом Трудового Красного Знамени и присвоение звания народной артистки РСФСР. Заметим, что, во-первых, награждение орденом и присвоение звания одновременно не принято; во-вторых — звание народной артистки РСФСР присваивается только после присвоенных годами ранее «младших» званий заслуженной артистки или заслуженного деятеля искусств. К 1939 году советская система награждений уже была отработана и четко функционировала. Тем примечательнее, что для Софьи Петровны были сделаны одновременно два исключения: это говорит о том, что руководители СССР хорошо понимали ее выдающиеся достоинства как артистки оперного театра. Во время гастролей Софья Пе-

[55] Кроме С.П. Преображенской за тем же столом сидели Г.С. Уланова, Е. Корчагина-Александровская и Ю.М. Юрьев.

тровна получила настойчивое приглашение перейти в труппу Большого театра в Москве.

Строго говоря, это было не первое, а очередное приглашение. В первый раз Москва хотела заполучить ее еще в 1931 году[56]. Софья Петровна ответила решительным отказом. Отказывала и в последующие десять лет. Отказала и в 1939 году, хотя был уже готов переводной приказ Наркомата культуры СССР. Последний раз попытались перевести С.П. Преображенскую в Москву в 1944 году. Тогда Д.И. Похитонов писал Софье Петровне: «…О том, что ты перейдешь в Москву, повергло меня в страшное отчаяние… Но что же будет с Театром Кирова, если ты уйдешь?… Нет… ты не сделаешь этого, не верю и не допускаю»[57]. Дмитрий Ильич был прав — С.П. Преображенская не променяла родной город на обещанное ей звание народной артистки СССР, лауреатство и новые ордена, на роскошные бытовые условия в столице. Среди тех, кого Большой театр СССР жадно заберет из города, выходящего из испытания войной и блокадой, будут и балерина Г. Уланова, и певцы Г. Нэлепп, В. Ивановский и Е. Вербицкая. И только Софья Петровна не дрогнула ни перед распоряжением ЦК, ни перед приказом наркома, добившись относительно себя их отмены[58]. Софья Петровна была всегда человеком не робкого десятка, решительным и упорным, а теперь, когда шел 1944 год, ее характер закалился в военных испытаниях — она прошла голод, обморожение, тонула в ладожской полынье, перестала реагировать на ежедневную бомбежку и во время концертов на передовой, в землянках или окопах, полностью игнорировала обстрелы.

---

[56] См.: Красная газета. 12.03.1931. В начале 1930-х годов в Москву перешли из Ленинграда баритоны В. Сливинский, Г. Большаков, А. Иванов, бас Д. Мчедлидзе, сопрано Е. Межерауп, меццо-сопрано В. Давыдова.

[57] Цит. по: *Корыхалова Н.* Софья Преображенская. С. 56.

[58] Меццо-сопрановая группа Большого театра СССР находилась в сложном положении на то время. Театр перед войной оставили К. Антарова и В. Макарова-Шевченко; Н. Обухова, приблизившись к шестидесятилетию, собиралась покидать сцену; Ф. Петрова, Е. Антонова и Б. Златогорова приближались к критическому для певца возрасту и, кроме того, будучи контральто, исполнять полноценно героический репертуар не могли. Оставались В. Давыдова и М. Максакова, уступавшие С. Преображенской в природных качествах голоса — силе звука, диапазоне, богатстве тембра.

* * *

«Когда грохочут пушки, музы молчат» — истина сомнительная и уж точно ничем не подтвержденная в течение Великой Отечественной войны 1941–1945 годов. Наиболее яркий пример действенности искусства — блокадный Ленинград, в котором работали и драматический театр, и музыкальный театр, и театр оперетты, и симфонический оркестр, а концертные бригады были востребованы и в тыловых частях, и в госпиталях, и в окопах на передовой.

С.П. Преображенская очень хорошо понимала опасность, которая нависла над Ленинградом, но ни мгновения не сомневалась в своем решении остаться. В соответствии с планом Государственного комитета обороны ГАТОБ имени С.М. Кирова 19 августа 1941 года был эвакуирован по железной дороге в Пермь. В городе кроме Софьи Петровны остались многие ее коллеги, которые, как и она, считали себя мобилизованными, а отъезд из города в суровое время испытаний предательством. Это были сопрано Г. Скопа-Родионова, А. Елизарова, К. Кузнецова, меццо-сопрано Н. Вельтер и М. Мержевская, теноры А. Кабанов, И. Нечаев, баритоны П. Болотин, П. Андреев, В. Легков, басы В. Касторский, Г. Боссе, А. Атлантов, И. Плешаков[59]. Они были распределены по концертным бригадам. В предписаниях, полученных артистами, говорилось, что они «назначены в состав бригады по обслуживанию концертами призываемых в ряды Рабоче-Крестьянской Красной Армии». Предполагалось выступать на мобилизационных пунктах, в военкоматах. Считалось, что война очень скоро завершится молниеносным разгромом врага, но действительность, как известно, оказалась куда страшнее — фронт стремительно приближался к Ленинграду. Спустя менее трех месяцев с начала войны, 8 сентября 1941 года, началась блокада города. Концертные бригады с народными и заслуженными артистами теперь выступали непосредственно на передовых позициях. С.П. Преображенская была записана в бригаду, приписанную к Управлению Балтийского военно-морского флота. За период блокады эта бригада на передовой и в госпиталях провела около двух тысяч концертов — бывало, что при-

[59] Для органов госбезопасности — особенно если учесть, что Ленинград с сентября 1941 года фактически оказался на линии фронта, — данное обстоятельство создавало существенную проблему. Некоторое время оставшиеся в Ленинграде актеры, которые входили в эвакуационные списки ГКО, находились под наблюдением.

ходилось давать до четырех, а то и пяти концертов в течение одного дня! Приходилось выступать и с кузова грузовиков, и в заводских цехах, и в бомбоубежищах, и на пирсах, и на полевых аэродромах, и в блиндажах, и в наскоро сделанных солдатских клубах, и, конечно, на корабельных палубах и даже в кубриках подводных лодок. Приходилось петь на открытом воздухе и осенью, и суровой блокадной зимой, рискуя потерять голос от запредельных температурных колебаний, от перегрузок. Довелось Софье Петровне выступать и на покрытой наледью, накренившейся палубе полузатонувшего линкора «Марат», причем под отбиваемой атакой в воздухе. Софья Петровна впоследствии писала: «Ни с чем не сравнимо воспоминание о том, как я шла по накренившейся палубе наполовину затонувшего корабля. Немного было в моей жизни моментов такого духовного подъема… необычайное душевное ликование, необычно интимное, личное чувство неизбежности нашей грядущей победы»[60]. Довелось выступать и в окопах под артиллерийским обстрелом немцев на Ораниенбаумском плацдарме. Очень частыми были выступления в госпиталях. И это были полноценные, двухчасовые концерты[61]: где было возможно — под рояль, где невозможно — под аккордеон. Софья Петровна на все выступления, что проходили на линии фронта или в ближнем тылу, каковым, собственно, и был блокированный Ленинград, непременно брала концертное платье. Конечно, в окопах, а особенно зимой, выступать в нем было невозможно. Но уже при минимальной возможности она выходила на аудиторию — в госпитальной ли палате, в землянке или сарае, приспособленных под «концертный зал», на импровизированную сцену в виде кузова грузовика или просто на лесную поляну — так же, как на сцену филармонии: в концертном платье, в туфлях и в пусть скромной, но прическе.

Концертный репертуар состоял прежде всего из русских народных песен. Знала их Софья Петровна великое множество. В довоенном репертуаре было более двух десятков. Исполнение песен у нее отличалось проникновенной напевностью и интонационной глубиной (к сожалению, за послевоенные пятнадцать лет С. Преображенская из своего песенно-

---

[60] *Корыхалова Н.* Софья Преображенская. С. 130–131.

[61] «Кое-как разместились моряки на покосившемся полу… пианино стоит наклонившись набок, и перед ним бочком примостился пианист, а мы, актеры, в том же наклонном положении выступали перед жадно слушающей аудиторией», — вспоминала С. Преображенская в статье «Тридцать лет на сцене» (см.: Музыкальная жизнь. 1958. № 2. С. 9).

го репертуара записала на пластинку только пять[62]). Кроме народных песен непременно включала в программу концертов песни и романсы М. Глинки, М. Мусоргского и П. Чайковского. Впрочем, почему только песни и романсы — постоянными в репертуаре были и песня Марфы из «Хованщины», и песня Лауры из «Каменного гостя», и песни Леля из «Снегурочки», и ария Любавы из «Садко».

Была ли потребность в концертах в столь экстремальных условиях для людей, погруженных в жестокую, смертельно опасную реальность войны? Софья Петровна вспоминала, что потребность была «огромной и исключительной». «Никогда за годы своей артистической деятельности, — писала она впоследствии, — я не встречала такой чуткой, отзывчивой и благодарной аудитории»[63]. Ей вторит ее коллега, Н.Л. Вельтер: «Какими же родными и близкими были для нас бойцы! Слушали нас, затаив дыхание, с горящими глазами»[64].

Большая часть блокадных дней у Софьи Петровны, как и у почти всех ее оставшихся в городе коллег, начиналась с того, что приходилось добираться либо до театра, где окна были заколочены досками, либо до Дома офицеров, либо до шефских комиссий. Тут их ожидали грузовики, в которых актеры добирались до воинских частей, располагавшихся в основном на линии фронта. Сам проезд был небезопасен: часто приходилось проделывать путь под обстрелом и бомбежками. Небезопасно было и выступление в землянках, дотах и дзотах, на лесных полянах, поскольку в большинстве они находились в зоне обстрела. Концерты проходили и тогда, когда снаряды разрывались в непосредственной близости от землянок. К чрезвычайным ситуациям привыкли быстро и воспринимали это как должное. Часто выступления приходилось повторять несколько раз — из-за скромных размеров «концертных площадок» и для бойцов, вернувшихся с боевых заданий.

Впрочем, в блокированном городе концерты проходили и на привычных площадках. На осень 1941 года в Большом зале филармонии был намечен большой цикл концертов, сборы от которых должны были

---

[62] «Я калинушку ломала» (1949), «Ахти матушка, голова болит» и «Липа вековая» (1951), «Что ты жадно глядишь на дорогу» и «В низенькой светелке» (1960), две последних — с оркестром русских народных инструментов (дирижер А. Михайлов).

[63] *Корыхалова Н.* Софья Преображенская. С. 132.

[64] *Вельтер Н.* Об оперном театре и о себе. Страницы воспоминаний. Л., 1984. С. 128.

идти в фонд обороны города. Первый концерт состоялся вскоре после того, как враг замкнул кольцо блокады, — 14 сентября. В концерте принимали участие солисты Академического театра оперы и балета имени С.М. Кирова В. Касторский, В. Легков, О. Иордан и С. Корень, артист Академического театра драмы имени А.С. Пушкина Б. Горин-Горяйнов, артисты Театра комедии Б. Тенин и Л. Сухаревская, а также композитор Д. Шостакович, исполнивший свои фортепианные прелюдии. Зал был переполнен. «Я с увлечением играл свои прелюдии для необычной аудитории в столь необычной обстановке», — вспоминал впоследствии Д. Шостакович[65]. С. Преображенская выступила в концерте, который состоялся 5 октября, вместе с певцами В. Шестаковой и Н. Белухиной, солистами балета А. Шелест и Р. Гербеком, виолончелистом Д. Шафраном и пианистами В. Софроницким, А. Каменским и М. Бихтером. В дальнейшем она часто выступала совместно с П. Андреевым и В. Касторским, своими не только коллегами по сцене, но и наставниками, начинавшими свою певческую карьеру еще при Э. Направнике.

Трудно сказать, у кого возникла идея проведения полноценных оперных спектаклей. Инициаторами же этого многотрудного дела стали меццо-сопрано Н.Л. Вельтер и тенор И.А. Нечаев. Большая часть труппы и оперной, и балетной была эвакуирована: Мариинский театр — в Пермь, МАЛЕГОТ — в Оренбург. Оставшиеся в городе солисты этих театров были задействованы в концертно-фронтовых бригадах, но мечтали об участии в настоящем спектакле. И не только в силу творческой амбициозности или привычки, но и потому, что если в блокированном городе начал бы работать оперный театр, если бы его спектакли посещали жители и защитники города, если бы эти спектакли транслировались по радио и по стране, и в союзные государства антифашистской коалиции, а также и во вражеские окопы, то это стало бы очередной могучей духовной победой, свидетельствовавшей о несгибаемой воле ленинградцев, живущих, вопреки всему, полноценной культурной жизнью. Н.Л. Вельтер получила одобрение и поддержку начальника Управления по делам искусств Ленинграда Б.И. Загурского. В ноябре прошло несколько спектаклей в филиале театра, бывшем когда-то Петроградским народным домом, — «Евгений Онегин» и «Травиата». Софья Петровна участвовала в опере П.И. Чайковского. Но 1 декабря приказом Управления по делам искусств спектакли были остановлены «в связи

[65] Своим оружием: сборник статей. М., 1961. С. 298.

с изменившимися условиями работы». Наступил самый страшный период блокады — зима 1941/42 годов. Городу пришлось собрать всё мужество и все силы, чтобы выжить в условия жестоких холодов, разрушенной инфраструктуры, постоянных обстрелов и бомбардировок. Культурная жизнь сконцентрировалась в Александринском театре, где давал спектакли с сокращенными массовыми сценами Театр музыкальной комедии. Здесь же давались редкие концерты. Здесь же, под мощными сводами здания, с избыточной прочностью воздвигнутого К.И. Росси, жили и те творческие работники города, что лишились своего жилья, разрушенного немецкими бомбами и снарядами. Здесь же с неимоверным трудом удалось организовать и провести 2 января 1942 года городской новогодний праздник для детей.

Только весной город ожил, возобновились концерты. Но вновь собрать оперную труппу удалось только осенью 1942 года. Причина была не в нежелании артистов, а в предельно жестком графике концертно-фронтовых бригад. Сначала спектакли шли в Театре комедии, что на Невском проспекте. Неглубокая сцена театра создавала исключительные трудности для оперы и в еще большей степени — для балета. С.П. Преображенская участвовала в «Евгении Онегине» и «Пиковой даме». Осенью 1943 года, уже после прорыва блокады, спектакли были перенесены в здание МАЛЕГОТа.

Театр открылся 8 ноября 1942 года «Евгением Онегиным». Едва начался спектакль, как раздалась сирена воздушной тревоги и где-то ближе к окраине началась бомбардировка. Но спектакль в этот раз не остановили. И в памяти Софьи Петровны этот «Евгений Онегин» остался торжеством города, его жителей и защитников, его культуры над фашизмом: «Навстречу зенитной пальбе, разрывам бомб, пронзительному вою сирен из хаоса войны поднимались широкой волной прекрасные звуки бессмертной оперы Петра Чайковского»[66]. Вообще спектакли были чрезвычайно востребованы и проходили при полных аншлагах. Приходилось сажать публику на приставные места, в оркестровую яму. «В дни войны, — писала, вспоминая те дни, Софья Петровна, — я особенно ясно поняла, как велика сила искусства, какую власть имеет оно над человеком»[67]. Война многое заставила увидеть в истинном свете.

---

[66] Преображенская С.П. Актриса героического Ленинграда. С. 3.

[67] Там же. С. 3.

За годы войны Софья Петровна не пропустила ни одного концерта или спектакля, выезжала в самые опасные места с концертно-фронтовыми бригадами. Неизменно была спокойна, распорядительна и в творческой форме. Ее силы казались неисчерпаемыми. Не покидали ее уверенность в победе и оптимизм. Никогда она не теряла самообладания, всегда на нее можно было положиться, и всегда она была готова прийти на помощь. Ее голос специалисты называли «героическим меццо-сопрано». И этот голос принадлежал по-настоящему героической женщине. А ведь в блокадном городе на ее иждивении было четверо детей. Каждый день, когда она выходила из квартиры в доме на Гороховой улице, ее сердце переполняла тревога. Но судьба оказалась благосклонна — бомбардировки обошли ее дом стороной. Пройдя сквозь блокадные испытания, все остались живы.

Но война всё-таки взяла свою жертву — летом 1944 года, когда военные действия шли далеко от Ленинграда, на территории противника, когда в оживавший после блокады город возвращались из эвакуации театры, на немецкой мине подорвался и погиб Николай, второй сын Софьи Петровны. Жестокая ирония жизни — старший сын Софьи Петровны, Владимир, был уже в армии и служил как раз минером. Понятны и нервный срыв, и тяжелое психологическое состояние С.П. Преображенской. Она найдет в себе силы продолжить жить и заниматься творчеством. Но со временем станет понятно, что последствия этой трагедии сильно сказались и на ее здоровье, и на творческой форме.

* * *

Осень 1944 года была особенной — исполненной радости: позади остались испытания блокадой, территория страны была освобождена от вражеских армий, приближалась победа. В город возвращались из эвакуации театры, открывали свои первые сезоны. Начал свой первый послеблокадный и последний военный сезон и Театр оперы и балета имени С.М. Кирова.

Театр вернулся из эвакуации с новым главным дирижером. А.М. Пазовский возглавил Большой театр СССР в Москве. На его место был переведен из МАЛЕГОТа Б.Э. Хайкин. «Безусловно, — писал Ю.В. Гамалей, — потерей для театра был уход Пазовского. Уже один вид его за пультом настраивал оркестр и публику на приобщение к та-

инству искусства. И это чудо совершалось»[68]. Правда, Арий Моисеевич мало интересовался режиссурой, и предпочтения его в этой сфере были весьма консервативны. Высокопрофессиональный, с академическим вкусом и большой работоспособностью Б.Э. Хайкин, при всех своих достоинствах и при том, что он много работал с К.С. Станиславским, был личностью менее харизатичной, не столь масштабной, как его предшественник. Вместе с ним пришел и новый главный режиссер — И.Ю. Шлепянов. До войны он работал с Б.Э. Хайкиным в МАЛЕГОТе, а в военный период короткое время возглавлял драматические театры — театр имени Ленсовета и театр сатиры — в Москве. Известен он был и как даровитый театральный художник.

Оперная труппа сильно обеднела к концу войны.

Прежде всего, театр лишился двух народных артистов СССР, профессоров Ивана Ершова и Павла Андреева. Легендарный героический тенор И.В. Ершов к началу войны уже покинул сцену, но готовил новых певцов для театра, руководя Оперной студией консерватории. Его помощь в восстановлении репертуара после войны была бы бесценна. П.З. Андреев с 1905 года был ведущим солистом русского драматического репертуара, являясь певцом лирико-эпического стиля, он воплощал в себе традиции, заложенные легендарным Иваном Мельниковым. Несмотря на солидный возраст, он до самого начала войны был выдающимся исполнителем партий Руслана, Шакловитого, князя Игоря. В период блокады участвовал в концертах, в концертно-фронтовых бригадах. Однако блокада жестоко сказалась на его организме — он утратил вокальную форму, и болезни не отпускали его последние пять лет жизни, в которые он мог бы еще преподавать в консерватории.

Покинули театр и три выдающихся баса — Владимир Касторский, Гуальтьеро Боссе и Павел Журавленко. Их богатая природа и отличная школа позволяли им, вопреки почтенным годам, образцово справляться с партиями всего басового репертуара, но война забрала все их силы. По этой же причине оставили театр выдающиеся певцы баритон Павел Болотин и тенор Николай Середа[69]. Еще один выдающийся мастер этого

---

[68] *Гамалей Ю.В.* Мариинка и моя жизнь. Воспоминания дирижера. СПб., 1999. С. 107.

[69] Органичными, слаженными, отточенными по форме и безупречными стилистически были их дуэты в «Фаусте» (Фауст и Валентин), в «Пиковой даме» (Герман и Томский), «Евгении Онегине» (Ленский и Онегин), в «Демоне» (Синодал и Демон), «Риголетто» (Герцог Мантуанский и Риголетто). Они

поколения, тенор Александр Кабанов[70], оставшийся непревзойденным мастером характерного портрета в опере, умер в самый страшный период блокады — в феврале 1942 года. Еще раньше, осенью 1941 года, умерла обладательница исключительного по красоте лирического сопрано Ада Кобзарева.

Не вернулся в театр отозванный с началом войны в Москву знаменитый и любимый публикой баритон Сергей Мигай, полностью сосредоточившийся на преподавательской работе в Московской консерватории.

Остался театр и без двух теноров-соперников — Г.М. Нэлеппа и Н.К. Печковского. Судьба их диаметрально различна. Георгий Нэлепп был переведен в Москву, где его ждали все из возможных в стране жизненные блага, звание народного артиста СССР и ранняя кончина. Что до Николая Печковского, то он, как оказавшийся (из-за болезни матери) на оккупированной немцами территории, был обвинен в пособничестве фашистам, арестован, провел десять лет в заключении, был реабилитирован, восстановлен в звании и наградах, вернулся в Ленинград, но работа для него нашлась только в народном театре ДК имени Цюрупы. С.П. Преображенская была не только постоянным партнером Н.К. Печковского по сцене, они дружили домами. Более того — Николай Константинович был крестным отцом одной из дочерей Софьи Петровны, Веры. После его ареста С.П. Преображенская была, пожалуй, единственной, отказавшейся его осудить и прервать с ним какие-либо отношения. Она, как и в 1940 году в ситуации с В.И. Луканиным. отправилась в Москву, чтобы ходатайствовать о пересмотре дела, об освобождении и оправдании. В этот раз ее ждала неудача. Ни одного мгновения она не верила в предательство Н.К. Печковского и постоянно писала ему письма, отправляла посылки. Когда в 1955 году Николай Константинович был реабилитирован, он был, как и прежде, принят в доме Софьи Петровны. Собственно, в этом доме он и жил до возвращения ему конфискованной квартиры на проспекте Огородникова. А ведь в этой квартире был уже прописан еще один безвинно репрессированный, также оказавшийся во

были почти ровесники: П. Болотин родился в 1889 году, Н. Середа — в 1890-м. И умерли с разницей в полгода: П. Болотин в августе 1947-го, Н. Середа — в феврале 1948 года.

[70] А.М. Кабанов (1891–1942) был очень хорош и в партиях Ленского, Левко, Ромео, графа Альмавивы, Синодала, но знаменитым его сделали образы Шуйского («Борис Годунов»), Подьячего («Хованщина»), Берендея («Снегурочка»), Бомелия («Царская невеста») и иные партии характерного плана.

время войны на оккупированной немцами территории, — режиссер и теоретик театра, блистательный интеллектуал Сергей Эрнестович Радлов. Конечно, Софья Петровна знала себе цену и понимала, что ей позволено — не только как выдающейся певице, но и как крупному общественному деятелю, делегату различных съездов и конференций, члену советов и коллегий разных уровней — много больше, чем ее рядовым современникам. Но знала она и меру опасности — что, однако, не останавливало ее в отстаивании справедливости и в облегчении участи тех, кого она считала невинными жертвами сурового времени.

* * *

Среди спектаклей, перенесенных в Ленинград из эвакуационного периода в Перми, одной из первых была опера М.В. Коваля «Емельян Пугачев». Основой для оперы послужила одноименная оратория, написанная композитором тремя годами ранее. Мариан Викторович, ученик М. Гнесина, в стилистике ориентировался на музыкальные народные драмы композиторов-кучкистов, которые он изучил в совершенстве. «Емельян Пугачев» был насыщен массовыми народными сценами и обрядами, в нем было множество хоров и речитативов при динамичном сюжете, но музыка носила вторичный характер, была маловыразительной и неинтересной — множество знаний и упорная работоспособность отнюдь не тождественны таланту. Театр взялся за оперу М.В. Коваля скорее от безысходности — тем более, что тема была вполне подходящей для времени. Спектакль был изобретательно поставлен Леонидом Баратовым и колоритно оформлен художником Федором Федоровским. Оба мастера числились за московским Большим театром, и это подчеркивало тот факт, что спектакль следует рассматривать как программную работу ленинградского коллектива. Работу, удостоенную в 1943 году Сталинской премии первой степени![71] Именно поэтому спектакль не могли не перенести на основную сцену. Правда, премией были отмечены композитор, дирижер, режиссер и художник. Никто из исполнителей премии не получил, что не удивительно — материал оперы был таков, что не давал артистам создать

[71] Учитывая, что А.М. Пазовский почти сразу после премьеры был переведен в Москву, то получается, что за спектакль ленинградцев в экстремальных условиях эвакуации Сталинской премией были отмечены не ленинградцы, а только москвичи.

что-либо художественно убедительное ни в сфере вокальной, ни драматической.

А.М. Пазовский, увлеченный работой над «Емельяном Пугачевым» в эвакуации, мечтал о том, чтобы образ Устиньи, жены главного героя, создала С.П. Преображенская. Из Москвы он написал об этом Софье Петровне, и она не смогла отказать уважаемому ею мэтру. Так получилось, что первой после блокады ее премьерой в коллективе, вернувшемся в родной город, станет ввод в эпигонскую оперу. Мало того, что ее не привлекала музыка, — после блокады она и внешне мало подходила для образа казачки. Самой сильной сценой в спектакле оказался финал — плач Устиньи во время казни мужа. Радости и творческого удовлетворения эта работа не вызвала и у Софьи Петровны. Как и следовало ожидать, роль оказалась проходной.

Впрочем, одновременно с «Емельяном Пугачевым» на сцену возвращались некоторые оперы довоенного репертуара. В двух из них примет активное участие и Софья Петровна.

На исходе декабря 1944 года, перед самыми новогодними праздниками, возродится после блокады «Чародейка» П.И. Чайковского — одна из последних предвоенных премьер, создававшаяся зимой — весной 1941 года тем же коллективом, что и опера М.В. Коваля: А. Пазовским, Л. Баратовым и Ф. Федоровским. Спектакль был признан критикой, любим зрителями и справедливо считался одной из лучших премьер предвоенного десятилетия. Образ суровой и решительной княгини Евпраксии — несомненная удача в творчестве С.П. Преображенской. К сожалению, из спектакля ушли Г. Нэлепп, П. Болотин, А. Кабанов. Новые исполнители в полной мере не смогли их заменить. Руководство театра с почтением, но без особого интереса стало относиться к «Чародейке», явившейся одним из безусловных шедевров театра под руководством А.М. Пазовского. Спектакль ставился в репертуар крайне редко, утрачивал динамичность и тихо исчез из репертуара в 1952 году.

Несколько ранее, осенью 1944 года, возобновлена была «Хованщина» М.П. Мусоргского — постановка 1926 года, над которой трудились дирижер Д.И. Похитонов и режиссеры В.И. Шкафер с В.В. Раппопортом. Впрочем, на афише ведь стояло и имя Ф.И. Шаляпина, поскольку в 1926 году был возобновлен именно его спектакль, поставленный еще на императорской сцене в 1911 году. Оформленный К.И. Коровиным, этот шаляпинский спектакль станет, по существу, эталонным для

всех последующих постановок «Хованщины» в XX столетии[72]. Образ раскольницы Марфы, который С.П. Преображенская готовила под руководством И.В. Ершова, был самым художественно цельным и ярким в творчестве певицы — быть может, в той же мере, что и сам шаляпинский спектакль, эталонным. В 1930-е годы партнерами Софьи Петровны в «Хованщине» были такие мастера, как В. Касторский, М. Рейзен, П. Андреев, П. Журавленко, В. Павловская, Г. Нэлепп, А. Кабанов. Им на смену пришли И. Яшугин, И. Шашков, Н. Серваль, И. Нечаев, Б. Фрейдков — артисты с иными индивидуальностями, с иными голосами и вокальными возможностями. С приходом артистов нового поколения спектакли-долгожители неизменно меняются, утрачивая одни нюансы и обретая иные. Меняясь, они обнаруживают — или, наоборот, утрачивают — свое право на художественную целостность, право на продолжение своей жизни в новые времена. До войны Софья Петровна пела только с двумя участниками премьеры 1911 года — П. Андреевым и И. Ершовым, а это значит, что она, как и прочие ее коллеги, в свое время тоже пришла на смену тем, кто вместе с великим Федором Ивановичем Шаляпиным создавал спектакль, — Е. Збруевой, А. Лабинскому, И. Ершову, В. Шаронову, Г. Угриновичу. Когда в январе 1928 года Софья Петровна во время своего второго дебюта тщательно вписывала себя в мизансцены, прочерченные для Евгении Збруевой, она осмысляла и эмоционально наполняла их исходя из своей творческой индивидуальности, из своего психофизического комплекса и особенностей голоса. Ее Марфа была более монументальна и экстатична. Трагический выбор между верой и любовью носил более жесткий, исступленный характер. Ее Марфа не обольщала, не обманывала — она подавляла и поглощала своей мощью. Таким образ был создан еще в работе с Иваном Ершовым и в последующее довоенное десятилетие отшлифовывался, избавляясь в контексте замысла от излишней бытовой детализации. Таким образ Марфы остался и в послевоенном спектакле[73].

---

[72] Премьера «Хованщины» в постановке Ф. Шаляпина состоялась 7 ноября 1911 года. Дирижировал спектаклем А. Коутс. Ю. Сахновский в «Русском слове» (9.11.1911) писал: «Великий певец-художник не мог не оказаться величайшим учителем и вдохновителем всех исполнителей, и если Шаляпин уже создал школу своих последователей… то вчерашний спектакль должен считаться эрой в истории оперной режиссуры». До конца 1911 года «Хованщина» в Мариинском театре прошла еще шесть раз.

[73] К счастью, уже в 1946 году этот спектакль был записан Ленинградским

«Хованщина» с успехом шла до 1952 года — к этому времени спектакль сильно обветшал, и после годичного перерыва, за время которого были обновлены декорации, костюмы и реквизит, он вновь на десять лет занял место в репертуаре. К сожалению, тогда же были предприняты попытки к усилению в спектакле историко-бытовой тональности, к сведению идейно-религиозного конфликта к личностно-психологическому. С этой целью были внесены купюры, что лишало спектакль изначальной драматургической и художественной целостности. С.П. Преображенская своей концепции образа Марфы не изменила, но ее выступления в «Хованщине» становились всё более редкими.

В победном 1945 году Софья Петровна будет участвовать сразу в двух премьерах, которые готовили новые руководители театра — дирижер Борис Хайкин и режиссер Илья Шлепянов.

На третий день после Победы в Великой Отечественной войне театр представил премьеру «Евгения Онегина» П.И. Чайковского. Эта опера всегда была в репертуаре театра. Спектакль, премьера которого прошла еще в 1929 году (музыкальной частью премьеры руководил А.И. Гаук), неизменно оставался одним из наиболее часто исполняемых. Публику не смущали ни излишне реалистичные мизансцены Э. Каплана, ни слишком обытовленные, иллюстративные декорации В. Дмитриева. Театр отдал дань вульгарному социологизму и, благодаря А.С. Пушкину и П.И. Чайковскому, постепенно это переварил. В последнем предвоенном сезоне «Евгений Онегин» шел сорок раз. В Перми, в эвакуации, семьдесят раз. «Одежда» спектакля (декорация, костюмы, бутафория) буквально износились и, собственно, вести в Ленинград было уже нечего. Решено было заново — но в первом же сезоне по возвращении — ставить «Евгения Онегина». Решение это оправдывалось и тем, что большинство солистов, блиставших в спектакле 1929 года — Н. Середа, П. Болотин, С. Мигай, Н. Печковский, В. Касторский, А. Кобзарева — по разным причинам театр оставили. Из ветеранов спектакля в премьере 12 мая 1945 года участвовали только О. Кашеварова (Татьяна) и С. Преображенская (Няня).

Партию Филипьевны (т. е. няни Татьяны Лариной) Софья Петровна впервые исполнила в 1929 году, подготовив ее в репетиционном

заводом грампластинок (дирижер Б. Хайкин). Партнером С. Преображенской стал М. Рейзен, исполнивший партию Досифея. Спектакль не был для М. Рейзена «чужим»: он пел в нем с 1925 по 1941 год, сначала как солист театра, потом — как постоянный гастролер.

процессе перед премьерой постановки Э. Каплана. Вряд ли тогда ее этот образ привлекал. Няню обычно пели возрастные певицы, завершавшие свою карьеру в театре. Использовать исключительный по качеству героический голос С.П. Преображенской в эпизодической партии старухи было расточительно. Партия была подготовлена для критической ситуации, если по каким-либо причинам нужно будет дублировать старших коллег. С той же целью была подготовлена и небольшая партия помещицы Лариной. В 1930-х годах в этой партии С.П. Преображенская выходила очень редко, постепенно открывая для себя существо этого образа — женщины бесконечно доброй, понимающей, заботливой, с непростой драматической судьбой. Окончательно образ сложился в годы блокады, когда Софья Петровна исполняла эту партию довольно часто. В спектакль 1945 года она принесла уже готовый, художественно завершенный и осмысленный образ — столь яркий и глубокий в своей психологической достоверности, что он стал одним из центральных. Голос звучал словно бы сурдинно, распевно и интонационно проникновенно. Софья Петровна тщательно подбирала характерные детали костюма (платок на плечах, другой платок на голове, спицы с вязаньем), тщательно работала над гримом, над походкой и вообще над пластикой. Не теряя контроля над сценической задачей, не нарушая мизансцен, она демонстрировала полное погружение в образ, сохраняя свободу импровизации, буквально «живя в предлагаемых обстоятельствах».

Истинно пушкинский образ старой няни Филипьевны будет сопровождать С.П. Преображенскую всю оставшуюся жизнь. Даже покинув родную ей сцену Театра имени С.М. Кирова, она будет изредка выходить в «Евгении Онегине» в Оперной студии консерватории, демонстрируя высочайший уровень мастерства будущим оперным артистам.

Спустя без малого год, в последний день апреля 1946 года, Софья Петровна предстанет еще в одном пушкинском образе. Это будет тоже старуха, но по характеру диаметрально противоположная няне, — старуха-графиня в опере «Пиковая дама» П.И. Чайковского.

В «Пиковой даме» Софья Петровна выступила еще в самый первый свой театральный сезон, в 1928 году — в партии Полины. Более всего она любила не вторую, а третью картину, т. е. сцену пасторали, разыгрываемой на балу. Спектакль, в который тогда вошла С.П. Преображенская, был поставлен в 1921 году А.Н. Бенуа, который также был автором декораций и костюмов, ставших в какой-то мере эталонными, заложившими традиции художественного решения этой оперы П.И. Чайковского.

А.Н. Бенуа ставил свою «Пиковую даму» как бы вопреки суровому времени, как произведение «большого стиля», в котором невольно сказывалась ностальгия по ушедшей в прошлое империи. В этом же спектакле через два года С.П. Преображенская исполнит и партию Графини, удостоившись похвалы как от своих коллег, маститых П.З. Андреева и В.Р. Сливинского, так и от своего учителя, И.В. Ершова, который деятельно помогал в создании этого трагического и инфернального образа.

К 1935 году спектакль А.Н. Бенуа, к тому времени уже давно эмигрировавшего во Францию, располагая блестящим составом исполнителей (Н. Печковский, С. Мигай, П. Андреев, А. Кобзарева, П. Болотин и др.), проходил с аншлагами, хотя, конечно, для своего времени он смотрелся архаично, как концерт в богатой декоративной обстановке. К этому времени в МАЛЕГОТе был поставлен спектакль В. Мейерхольда, который «воспринимал музыку «Пиковой дамы», как отображение темы личности и общества» и декларировал задачу «освобождения музыки от домыслов либреттиста» и «раскрытия связи оперы с повестью Пушкина»[74]. Ради реализации замысла действие было перенесено из XVIII в XIX век, были внесены новации в сценарий и сделано много купюр. Спорный, неровный, но новаторский и яркий спектакль МАЛЕГОТа словно бы бросал вызов коллективу ГАТОБа. В результате спектакль А. Бенуа был снят с репертуара, и в течение года силами режиссера Н.В. Смолича, дирижера В.А. Дранишникова и художника В.В. Дмитриева была подготовлена премьера. Как и у В.Э. Мейерхольда, действие переносилось в тридцатые годы XIX века, и… на этом все новации заканчивались. Декорации В.В. Дмитриева в значительной степени повторяли оформление А.Н. Бенуа. Критика дружно отметила отсутствие внятной идейной концепции и новизны в художественном решении (даже для В. Дранишникова, у которого «Пиковая дама» оказалась последней ленинградской премьерой, не нашлось добрых слов). Столь же дружно отметили мастерство солистов, эмоциональную наполненность их вокального интонирования и психологическую точность образов. Особенно хвалили С.П. Преображенскую, создавшую из совсем небольшой партии образ величественно-зловещий и трагический; в известной степени такой образ, который в развитии сюжета занимает центральное место. «По-настоящему захватывает искусство С.П. Преображенской… — писал критик А. Шавердян. — Это верх

[74] *Вельтер Н.* Об оперном театре и о себе. Страницы воспоминаний. С. 96.

психологической значительности. Художественного совершенства… Преображенская достигает необычайного, фантастического эффекта; это совершенное воплощение идеи композитора»[75].

Декорации и костюмы были вывезены в годы войны в Пермь, где в эвакуации «Пиковая дама» прошла более ста раз. Оформление находилось в таком состоянии, что возвращать его в Ленинград не имело смысла. Предполагалось восстановить спектакль с использованием находящихся в запасниках декораций А.Н. Бенуа. Но война немилосердно отнеслась к ним — частично они сгорели во время пожара, частично, залитые водой, истлели. Пришлось срочно готовить новый спектакль. Не стояло задачи создать спектакль с какой-то сложной и новаторской концепцией. Хотели восстановить старый, всеми любимый — и артистами, и публикой — спектакль. Н.В. Смолич возрождал к жизни оперный театр в Киеве, и его с трудом удалось уговорить восстановить «Гугенотов». На «Пиковую даму» у него не было ни сил, ни времени. «В театре работал режиссер Н. Гладковский, — вспоминал дирижер Ю.В. Гамалей, — который, не ставя самостоятельно спектакли, был постоянным ассистентом других режиссеров-постановщиков. Обладая чудесной памятью, он один долгие годы занимался вводами новых солистов во все оперные спектакли и всегда присутствовал в зале на всех операх, зорко следя за сценой, охраняя точность мизансцен, костюмов, установки света. Малейшую перемену в чем-то сразу замечал, и виновнику крепко попадало от него. Человек он был уже немолодой, но очень энергичный». Именно ему и поручено было поставить «Пиковую даму», используя его знания о спектаклях А.Н. Бенуа и Н.В. Смолича, что им и было сделано; это и была, в сущности, компиляция сценического решения двух спектаклей, не более. Но компиляция столь профессиональная, что спектакль, который руководством театра задумывался как временный, благополучно оставался в репертуаре более чем два десятилетия (как, кстати, и аналогичным способом поставленная в 1948 году «Аида»). Что касается декораций, то они были поручены М.А. Григорьеву, который послушно выполнил все подробные указания режиссера, основывающегося на общей установке, лежащей в основе реализованных замыслов А.Н. Бенуа и В.В. Дмитриева.

Конечно, «Пиковая дама» 1946 года была спектаклем-воспоминанием о довоенном театре. О какой-либо оригинальности и речи не шло.

---

[75] *Шавердян А.* Пиковая дама // Советское искусство. 24.05.1940.

В какой-то мере это была копия, но — добротная, позволяющая солистам проявить свои лучшие качества. Собственно, от них и от оркестра, т. е. от интерпретаторов музыки П. Чайковского и образов А. Пушкина, зависела судьба премьеры. Очевидно, что И. Алексеев, В. Ульянов, А. Ульянов, И. Шашков в чем-то уступали знаменитым предшественникам, но вполне достойно справились со своими партиями. Что же касается С. Преображенской и О. Кашеваровой, то их искусство достигло исключительной художественной полноты.

Об исполнении Графини С. Преображенской написано много и, как правило, восторженно. Есть звуко- и видеозаписи Софьи Петровны в этой партии. Ее Графиня не была изначально инфернальным персонажем, как не была и злобной, цепляющейся за жизнь старухой. Очень сильна у С. Преображенской была тема отчаянного одиночества человека, пережившего свое время и не понимающего, не принимающего новые времена. Очень точно отметил С. Цветаев: «Перед зрителями вырастает… полуразрушенный обломок эпохи изысканной, придворно-аристократической культуры, обезображенный временем и всё же сохранивший печать гордого высокомерия, тонкого вкуса»[76]. Отсюда и усталость от жизни, и презрительный сарказм к окружающим с их лицемерием, меркантильностью, пошлостью и отсутствием высокого стиля и вкуса. Графиня у С. Преображенской величественна и даже пафосна (особенно в сцене в Летнем саду и сцене бала) — как живое воспоминание о минувшем XVIII веке, о блистательной, героической эпохе Екатерины II. Она погружена в прошлое столь глубоко, что не до конца ясно, понимает ли она угрозу, исходящую от Германа. Для нее это скорее прямое и оскорбительное столкновение с тем веком, который она ненавидит, — веком, который посягает на ее память, ее достоинство. Отсюда и рождается действие — Графиня встает с кресла, исполненная ненависти и презрения, и повелительным жестом изгоняет Германа, а в его лице и вместе с ним изгоняет ненавистный век. Герман у А.С. Пушкина — воплощение человека нового времени. И вот прошлое и настоящее сошлись лицом к лицу. Прошлое погибает. Но имеет ли право на жизнь настоящее? Да, если способно любить. А способно ли? Появление призрака Графини в казарме призвано прояснить это. Последующие две картины дают ответ трагический.

---

[76] *Цветаев С.А.* Проблема исполнительства в операх П.И. Чайковского // П.И. Чайковский на сцене Театра оперы и балета имени С.М. Кирова. Л., 1941. С. 226.

«Евгений Онегин» и «Пиковая дама» — спектакли, которые давно были в репертуаре Софьи Петровны. И Филипьевна, и Графиня — образы, которые сложились еще в довоенный период. В декабре же 1945 года ей предстояло исполнитель новую партию.

Героический образ Иоанны в опере П.И. Чайковского «Орлеанская дева» был органичен для победного года. Вообще-то, мысли о постановке этой оперы высказывались еще в середине 1930-х годов. Иоанна — девушка из народа, героиня. Софья Петровна была в этой партии заинтересована, учила ее, однако было непреодолимое, как казалось, препятствие. «К сожалению, партия Орлеанской девы носит ярко религиозный характер и потому неприемлема», — так сказала сама Софья Петровна, отдавая дань законам своей эпохи. Ее, дочь священника, этот «религиозный характер» никак не мог смущать, более того — воспринимался ею как естественный. Но руководители театра, конечно, не решились бы этот «характер» игнорировать, рискуя угодить в жернова политического террора. Война разрешила это неразрешимое противоречие — на первое место вышла тема народной героини и патриотического подвига. Уже 2 ноября 1941 года в Большом зале филармонии Софья Петровна исполнила арию Иоанны в сопровождении оркестра имени В. Андреева. В годы войны, выезжая на фронт, она часто будет исполнять эту арию. Решение ставить «Орлеанскую деву» пришло еще в военный период и было, конечно, согласовано с Москвой. В отличие от «Евгения Онегина» и «Пиковой дамы», много и разнообразно ставившихся и имевщих свои сценические истории, традиции и даже постановочно-исполнительские штампы, «Орлеанская дева» имела в своей истории лишь две постановки. Первая — в 1881 году, в Мариинском театре. Вторая — в 1899 году, в московской Частной опере С. Мамонтова. На императорской сцене партию Иоанны исполнила отобранная самим композитором певица с могучим героическим голосом, М. Каменская, создавшая образ обобщенно монументальный. На частной сцене партию Иоанны исполнила Е. Цветкова, актриса сильного лирического дарования, но скромных вокальных данных, которой удалось создать образ одухотворенной девушки. И в Петербурге, и в Москве премьеры имели шумный успех, но спектакли очень быстро сошли с репертуара именно по причине отсутствия интереса у публики. В какой-то мере в этом была и вина композитора: «Орлеанская дева» — произведение неровное, с довольно рыхлым и затянутым сюжетом. Перед Б. Хайкиным, И. Шлепяновым и В. Дмитриевым стояла

сложная задача — найти яркое сценическое решение, отражающее и героические, и лирические ипостаси героев. Спектакль вышел эпичным и монументальным, с эффектными народными сценами, с воссозданием исторических костюмов эпохи Столетней войны, в том числе и рыцарских доспехов[77].

Конечно, Иоанна — это была партия именно С. Преображенской. Ее сильный, яркий, с звенящими благородным металлом верхами голос был словно создан для партии французской героини. Запись, сделанная в 1946 году, демонстрирует исключительную вокальную свободу С. Преображенской, полное овладение музыкальным материалом и его творческое осмысление. Даже в лирических местах голос ее звучит сдержанно и торжественно, словно бы исполненный внутренней эмоциональной мощи. Ни в первом действии, ни в дальнейшем нет робкой деревенской девушки — есть сразу ощущающая в себе духовный порыв воительница, решительно идущая к высокой цели и готовая ради подвига во имя страны принести любую жертву. Образ Иоанны несколько упрощался, но и обретал монолитную цельность. В конце концов, И. Шлепянов требовал от исполнительниц Иоанны прежде всего «героической монументальности». Тем более, что исполнительницы (кроме С. Преображенской — Н. Вельтер и А. Маньковская) все были сильно в возрасте и вряд ли выглядели бы убедительно в образах трепетных девушек. Особенно это касалось именно Софьи Петровны с ее ростом и статью, с яркими, сильной лепки суровыми чертами лица.

Предпремьерный период выдался для С. Преображенской особенно тяжелым. К премьерной суете добавились обострения болезней, начавшихся после войны и, конечно, в значительной мере являющихся результатом того перенапряжения сил, тех сверхзатрат физических и эмоциональных, которых потребовала война. Софья Петровна с трудом провела генеральную репетицию и премьеру и на некоторое время выбыла из творческого процесса. Следует заметить, что она не была представительницей актерской «школы представления» — она исповедовала актерскую «школу переживания». Она не изображала своих героинь, а перевоплощалась в них, исповедально проживала их судьбу. Такой творческий процесс обладает огромным эмоциональным воздействием, но,

[77] Премьера «Орлеанской девы» прошла 19 декабря 1945 года. Режиссер — И. Шлепянов, художник — В. Дмитриев, дирижер — Б. Хайкин.

сам по себе являясь весьма затратным, дорого обходится артисту. Партию Иоанны Софья Петровна исполняла редко и сравнительно короткое время.

В последнее десятилетие своего пребывания в театре С. Преображенская предпочитала партии характерные. Так, в 1949 году она в премьерном «Борисе Годунове» М. Мусоргского предпочла эффектной партии Марины Мнишек сравнительно небольшую, но очень колоритную роль Хозяйки корчмы. Образ простой женщины, деловитой, никогда не унывающей, озорной и отчаянной, вышел у С. Преображенской на редкость ярким, достоверным и одновременно по-хорошему бенефисным. Легко прочитывалась нелегкая жизнь этой вдовой женщины, вынужденной самостоятельно содержать корчму.

Двумя годами ранее, в 1947 году, на премьере оперы Э. Направника «Дубровский» Софья Петровна создала образ няньки Егоровны[78]. В какой-то степени этот образ повторял, в какой-то развивал родственный образ няни из «Евгения Онегина». С любовью к персонажу искался возрастной грим, подбирались детали костюма, искалась пластика, в особенности шаркающая, переваливающаяся походка. Егоровна вышла более эмоциональной, более деятельной и решительной, чем Филипьевна. С. Преображенская с удовольствием импровизировала, добиваясь внутренней динамики и жизненной достоверности. Партия не представляла вокальных сложностей, но предполагала и даже требовала интонационной точности.

Совсем иной образ — Власьевна, нянька и хранительница тайн в боярском доме Токмаковых из «Псковитянки» Н. Римского-Корсакова[79]. За внешней хлопотливостью и смиренностью — внутренняя сила, даже властность, способность взять на себя ответственность. Характерен широкий интонационный диапазон и сочетание внешней дородной статичности с внутренней напряженной динамикой.

Долгое время шли репетиции оперы Ю. Шапорина «Декабристы». Автор постоянно вносил коррективы. Исчезали одни образы, появлялись иные. Картины менялись местами. Не лишенное достоинств произведение всё же вышло слишком «многонаселенным», рыхлым и очень

---

[78] Премьера «Дубровского» прошла 31 января 1947 года. Режиссер — И. Руч, художник Е. Кршижановский, дирижер — Д. Похитонов.

[79] «Псковитянка» была возобновлена 10 января 1952 года режиссером Е. Соковниным в декорациях Ф. Федоровского. Дирижер — С. Ельцин. Эта постановка сохранилась до настоящего времени.

путанным по сюжету. Затянувшиеся репетиции всех утомили. Исчез азарт. Но всё же в конце сезона, в июле 1953 года Б. Хайкин (уже не в роли главного дирижера) и режиссер Е. Соковнин провели премьеру[80]. На долю Софьи Петровны выпала совсем небольшая роль княгини Щепиной-Ростовской. Развернуться в этой роли было негде, да и петь было почти нечего. Тем не менее, удалось создать запоминающийся, эффектный образ суровой аристократки, гордой, властной и в своем придворном платье словно закованной в доспехи. Радости эта работа не доставила. Обещания автора слишком разошлись с конечным результатом. В какой-то степени С. Преображенская чувствовала себя творчески обманутой, как, впрочем, и подавляющее большинство ее коллег.

«С горечью скажу, что многогранные образы советских женщин не нашли еще должного воплощения на оперной сцене, — писала С. Преображенская, подводя итог своей тридцатилетней работе в театре. — Разве в операх нельзя было бы… создать современные, сложные человеческие характеры с большими страстями?»[81] В известной мере это желание было реализовано Софьей Петровной в опере Д. Кабалевского «Семья Тараса». Первая редакция этой оперы увидела свет на сцене Музыкального театра имени К.С. Станиславского и В.И. Немировича-Данченко в Москве, в 1947 году. В Ленинград спустя три года композитор привез вторую редакцию оперы[82]. Действие оперы проходит в период Великой Отечественной войны и рассказывает о судьбе семьи старого заводского мастера Тараса, оказавшейся на оккупированной территории. Образ Ефросиньи, жены Тараса, был воплощен Софьей Петровной с глубоким проникновением в существо русского национального характера, мужественного, стойкого в невзгодах и сострадательного. Партия Ефросиньи небогата мелодически; разбросанная по разным эпизодам, она, скорее, вспомогательная. Но ведь в спектакле очень многое зависит от актерской индивидуальности. Участие С. Преображенской в спектакле естественным образом укрупнило образ, выдвинуло его на первый план.

---

[80] Премьера «Декабристов» (так называемая «ленинградская редакция») прошла 4 июля 1953 года. Режиссер — Е. Соковнин, художник — А. Константиновский, дирижер — Б. Хайкин.

[81] Преображенская С.П. Тридцать лет на сцене // Музыкальная жизнь. 1958. № 2. С. 9.

[82] Премьера «Семьи Тараса» прошла 7 ноября 1950 года. Режиссер — И. Шлепянов, художник — С. Вирсаладзе, дирижер — Б. Хайкин.

После торжественно отмеченного 25-летнего юбилея служения в Театре имени С.М. Кирова (1953) и именно тогда, когда популярность С. Преображенской и как певицы, и как общественного деятеля достигла невероятной высоты, она — и это нельзя не заметить — значительно сократила число своих выступлений и избегала больших, продолжительных по времени, оперных партий. Всё же ее колоритные няньки — и Власьевна, и Филипьевна, и Егоровна — образы эпизодические. Такими же были и Графиня, и Ефросинья, и Хозяйка корчмы. Особых технических трудностей эти партии не представляли. Единичными были выступления в «Трубадуре» (Азучена) и в «Аиде» (Амнерис). Чаще она исполняла Марфу в «Хованщине» — участие ее в этой опере было событием, и она к нему всегда тщательно готовилась. Причиной сокращения репертуара были умножающиеся болезни, из-за которых она стала терять выдержку на дыхании. Следует отметить, что тяжелейшее потрясение, связанное с гибелью сына в конце войны, привело к нервным спазмам, сказывающимся в звуковедении. В какой-то степени с этим удалось справиться, но не полностью — временами возникали обострения, как правило, связанные с сильными переживаниями. Но жизнь артиста прежде всего связана с эмоциональным напряжением, воздействующим на весь психофизический комплекс. Естественно, Софья Петровна, не желая подводить театр и понимая, что время работает против нее, стала опасаться продолжительных партий, образов с открытыми страстями, эмоционально аффектированных. По этой же причине она стала совсем редко давать сольные концерты, но в сборных концертах участвовала довольно часто, что неизменно становилось праздником для публики. «В конце второго отделения вышла Софья Петровна, — вспоминал Е. Шендерович один из концертов. — …Похоже было, что взорвалась бомба, настолько ярким было выступление»[83].

В то же время ни сила звука, ни широта диапазона, ни полетность, ни тембр не пострадали, остались прежними. Софья Петровна в 1950-х годах сделала довольно много звукозаписей, которые демонстрируют полноценный и доброкачественный звук, надежную, в высшей мере профессиональную вокальную технику. Нигде певица не подменяет пение речитативом. Нигде нет безопорных или обестембренных, тусклых нот. Пение неизменно эмоционально наполненное и интонационно осмысленное. Можно сказать, что эти записи эталонные, свидетельствующие

[83] *Корыхалова Н.* Софья Преображенская. С. 168.

о превосходной форме исполнителя. Конечно, студийные записи позволяют переписать неудачный фрагмент, осуществлять саму запись частями, выбрать лучший из записанных вариантов — но не более. Во всяком случае, записи того времени не в состоянии были имитировать качество, отразить несуществующее.

Возможно, Софья Петровна была излишне строга к себе. Впрочем, и в жизни, и в искусстве она была перфекционисткой. И если в жизни — а ей выпало суровое, даже жестокое время — ей приходилось идти на компромиссы, то в искусстве — нет.

В 1959 году С. Преображенская оставила сцену Театра имени С.М. Кирова.

Следовало ожидать, что, покинув сцену, Софья Петровна займется активной преподавательской деятельностью. Тем более, что такой опыт у нее уже был и она имела звание профессора. Опыт и в самом деле был, но оставил тяжелые воспоминания.

Существует версия, что придя в 1947 году в консерваторию, С. Преображенская оказалась методически несостоятельной, т. е. не могла внятно объяснить своим ученицам, что и как им следует делать. Она могла тот или иной прием продемонстрировать своим пением, и не более. Кроме того, она не учитывала индивидуальные особенности своих учениц, а из-за работы в театре, из-за репетиций, спектаклей, концертов, из-за активной общественной деятельности она не могла уделить своим воспитанницам необходимого внимания: занятия проходили с пропусками и были малоэффективными. Н. Вельтер, дружившая с Софьей Петровной, жившая с ней в одном доме, бывшая ее многолетней коллегой в театре, вспоминала, что та, «одаренная огромной эмоциональной силой… бессознательно владеет правильностью физиологических ощущений и способом дыхания, обеспечивающими свободу владения своим прекрасным голосом»[84]. Основным здесь является «бессознательно». Перевести свой интуитивный опыт в «сознательное», т. е. дать ему методическое объяснение, которым могли бы воспользоваться воспитанники, Софья Петровна не могла. Отчаявшись, она ушла из консерватории.

Но есть и иная версия, согласно которой знаменитой певице пришлось столкнуться с конфликтами на недружелюбно ее встретившей кафедре сольного пения. Конечно, появление выдающейся певицы в звании народной артистки РСФСР, орденоносца неизбежно должно

[84] *Вельтер Н.* Об оперном театре и о себе. Страницы воспоминаний. С. 3.

было разрушить сложившуюся в коллективе иерархию. Игра амбиций, зависть, боязнь творческой конкуренции — всё это, к сожалению, более чем естественно и даже типично во все времена. Советская система предоставляла широкие возможности закулисной борьбы. В этой борьбе Софья Петровна опыта вовсе не имела и хорошо знала, к каким последствиям это может привести. Она, дочь священника, переписывающаяся с находящимися в политзаключении Н. Печковским и С. Радловым, постоянно ходатайствующая за разных «классово чуждых элементов», была весьма уязвима. А ведь у нее большая семья, дети… Короче, С. Преображенскую просто выжили из консерватории. И это очень похоже на правду. Впрочем, это не отменяет того, что она была неопытным педагогом. Но правда и в том, что опыта ей набраться не дали.

А в консерваторию Софья Петровна всё же вернулась — в качестве председателя Государственной экзаменационной комиссии. И в качестве профессора-консультанта работала со студентами, участвующими в спектаклях Оперной студии, созданной ее учителем И. Ершовым, — в студии, где она сама делала первые шаги в своей творческой жизни. Так получилось, что и завершит свой путь в искусстве С. Преображенская здесь же, изредка выходя на сцену в партии Графини в «Пиковой даме», давая таким образом мастер-класс воспитанникам консерватории.

* * *

Стараясь жить полноценной жизнью, Софья Петровна превозмогала разрушительный натиск болезней, которые в последние годы ее уже не отпускали. Опорой ей была любовь ленинградцев и уважение коллег. Опорой были выросшие и обретшие свое призвание дети, появившиеся внуки, душевная гармония, которая царила в большой и дружной семье. Опорой, конечно, была и вера, которую она пронесла сквозь жестокое богоборческое время. Вера была естественной душевной потребностью, тем, что давало смысл всей жизни. Подаренная отцом икона всегда висела над ее кроватью, и всегда перед ней горела лампадка. С молитвы перед ней начинался и завершался каждый день, пока 21 июля 1966 года не завершился и тяжелый и радостный земной путь Софьи Петровны Преображенской.

КОНСТАНТИН АРСЕНЬЕВИЧ СИМЕОНОВ (20.06.1910—3.01.1987)

Более тридцати дет назад этот мир покинул человек, которого называли «русским Караяном», «дирижером-драматургом», «одним из величайших интерпретаторов XX столетия», — Константин Арсеньевич Симеонов.

Как-то так получилось, что и при жизни — очень непростой и тяжелой, да и впоследствии, после ухода из публичного бытия, а затем и смерти, К. Симеонов всегда словно бы оттеснялся на второй план, заслонялся коллегами — дирижерами не более даровитыми, но как-то более удачливыми в жизни, более коммуникабельными, более орденоносными, более любимыми властью и «раскрученными» прессой. Составлялись — и продолжают составляться — разного рода исторические статусные списки, разнообразные «антологии», выявляющие иерархическое место в профессии. Естественно, происходит это по формальным признакам, по степени именно «раскрученности» и «популярности». В них К. Симеонова как-то принято забывать. Но стоит только среди людей знающих назвать его фамилию, и тотчас же все радостно встрепенутся, одобрительно закачают головами, и никто не поскупится на самые восторженные эпитеты. К. Симеонов неизменно был и остается знаком высочайшего профессионализма в музыкальном исполнительстве, знаком выдающегося художественного качества — и, конечно, ярким примером самоотверженного и возвышенного творческого горения, когда дирижер является равноправным участником таинства рождения искусства наряду с авторами-композиторами, чья музыка становится объектом художественного прочтения. В его исполнительстве ни в одно мгновение не было чего-либо заурядного, проходного, ремесленнического — всё было охвачено творчеством вдохновенным, исключительным по могучей, захватывающей энергетике; всё было осмыслено в синтезе богатого жизненного опыта, проницательного ума и завидной интуиции; всё прорастало в глубину промысленного образа, в высоту духовного озарения. Он навсегда вошел в число тех выдающихся, Богом отмеченных людей, которыми мы можем гордиться, кто постиг своей мыслью и выразил в своем искусстве свое великое и трагическое время, душу своего народа, возвеличил свое Отечество, и чье имя, вопреки «антологиям» и «рейтингам», навечно начертано на золотых скрижалях России.

И при этом — это одна из самых трагических фигур в истории искусства прошедшего столетия. Колесо истории в жестоком XX веке безжалостно прошлось по всей биографии Константина Арсеньевича.

Впрочем, формальные признаки этой биографии такому утверждению как бы противоречат. Он был главным дирижером двух ведущих оперных театров страны — Киевского и Мариинского в Петербурге (в те времена — Академического театра оперы и балета имени С.М. Кирова), и на его спектакли всегда были аншлаги. Каждый спектакль был художественным событием, что понималось и профессионалами-музыкантами, и простой публикой. Ему не было еще шестидесяти лет, когда он удостоен был высшего почетного звания страны — народный артист СССР. Кто-то получал это звание раньше, но всё же чаще получали позднее. Власть оценила К. Симеонова не только званием, но и четырьмя орденами. Коллеги и публика оценили его десятилетиями ранее. Его авторитет в музыкальном мире среди профессионалов был абсолютным. Когда он — оставив к тому времени пост главного дирижера Мариинского театра — после долгого перерыва однажды пришел на спектакль как простой зритель, то музыканты оркестра, увидев его входящим в зал, по своему почину и к удивлению ничего не понимавшей публики, приветствовали его. Заметим, что подобное за всю двухвековую историю Мариинского театра произошло впервые, и это дорогого стоит.

А ведь он мог бы так никогда и не стать музыкантом. Он любил свой Тверской край, любил природу, любил крестьянский уклад и был хорошо приспособлен к работе на земле. И навсегда остался бы крестьянствовать на берегах столь дорогой ему Волги, если бы не странная фантазия отца, незаурядного человека с необычной биографией.

Он мог бы умереть в голодном Петрограде в годы гражданской войны, безвестно погибнуть в каменных лабиринтах, в подвалах и на чердаках бывшей столицы империи, как это произошло с множеством его одногодков, но — рок судьбы его не коснулся.

Он мог быть навсегда отлучен от консерватории и музыки, но — мудрый Александр Гаук был очарован его упрямством и творческой принципиальностью и открыл ему широкую дорогу в мир высокого искусства.

Он мог погибнуть при отступлении из Минска в 1941 году. И десятки, если не сотни раз, мог погибнуть в альпийском концлагере Ламсдорф, откуда неоднократно бежал. Однако судьба хранила его от пуль и снарядов в годы войны, так же, как хранила его от газовых камер и крематория.

Но мог он погибнуть и после долгожданного дня Победы — на этот раз уже в советском концлагере и уж точно был бы отлучен от музыки, от искусства вообще, как «враг народа», однако избегнул и этой участи самым невероятным образом: в силу мгновенного и счастливого стечения обстоятельств оказался за пультом Киевского оперного театра. Ему было уже тридцать шесть лет, когда он — искалеченный войной, вчерашний военнопленный и партизан, а сегодняшний всё еще подозреваемый — стал победителем первого в послевоенное время Всесоюзного конкурса дирижеров, получив диплом из рук Дмитрия Шостаковича. Ему всё же везло на замечательных людей. Господь словно бы подводил к нему тех людей, которые в нужное время проводили его по узким мосткам судьбы над пропастью возможных трагедий: в Петроградской капелле это был Михаил Климов, в консерватории — Александр Гаук и Илья Мусин, сразу после войны — режиссер Николай Смолич.

И тем не менее, хотя ему удалось преодолеть многие превратности судьбы и хотя Господь наделил его не только великим талантом, но и мощным характером и волей, это был человек трагической судьбы. Он не смог реализовать свои возможности даже наполовину. Великие замыслы остались лишь в мыслях и на бумаге. Они, как и его лирико-эпический дар, как его стремление достигать всегда совершенства, как его нетерпимость к фальши, приблизительности и пошлости при свойственных ему обостренных чувствах стиля и вкуса оказались лишними в отпущенное ему время. У него было трагическое мировоззрение, в сути которого было неприятие мира сниженных критериев (и нравственных, и художественных), неприятие цивилизации массовой культуры. Он крайне болезненно воспринимал разрушение культурных традиций и художественных школ, псевдонравственность лукавых «двойных стандартов». Он был максималистом и не желал встраиваться в прокрустово ложе системы. Бесконечно любя мир, вдохновенно ощущая его красоту, он отторгал от себя мертвеющую цивилизацию, категорически отвергал всякую возможность приспособиться к презираемым им условностям и требованиям. Цивилизация платила ему тем же. По существу, К.А. Симеонов вел жизнь скитальца: из Ленинграда — в Петрозаводск, затем — в Минск, после войны — Киев, откуда он вырвался спустя двадцать лет вновь в Ленинград, затем, на короткое время — вновь Киев, с тем, чтобы окончить свои дни на берегах Невы, в городе, который он любил, но который к его судьбе оставался неизменно холоден. И с каждым новым поворотом судьбы становилось всё отчетливее его одиночество. Везде

он был чужой: в Минске оставался ленинградским «варягом», в Киеве — русским, в Ленинграде — киевлянином… В биографии Константина Арсеньевича очень жестко и холодно оказалась воплощена трагедия неизрасходованного огромного творческого потенциала.

К.А. Симеонов родился в деревне Кознаково, в верховье Волги, в Тверской губернии. Это была потомственная крестьянская семья, на которой отразились все изменения эпохи наступающего капитализма и революционных потрясений. Арсений Потапов и Прасковья Горбунова — родители будущего музыканта — еще в ранней юности отправились в Петербург на поиски работы. Работали на прядильной фабрике Штиглица. За участие в забастовках Арсений Потапов был уволен. Из-за преследований полиции он сменил фамилию и стал прозываться по новому паспорту Семеновым. Благодаря природной музыкальности и замечательному голосу — звонкий, широкого диапазона тенор — поступил хористом в Казанский собор, где и прослужил девять лет, пока полиция не прознала о его забастовочном прошлом и не выслала в 1906 году в Тверскую губернию вместе с женой. Занятия музыкой Арсений Семенов продолжил и здесь — служил регентом в церковном приходе села Мичиково, создал там великолепный хор, преподавал в школе пение. В музыке, в хоровом церковном и народном пении нашел он свое истинное призвание и подлинную радость. Природу не обманешь — ведь еще работая на фабрике Штиглица, он сам освоил азы нотной грамоты, купил скрипку и самостоятельно научился играть на ней. Тем и жил до начала Великой Отечественной войны. Умер он в мае 1942 года, в период немецкой оккупации, глубоким стариком, подступающим к девяностолетию. Нереализованные возможности музыканта он хотел воплотить в своем сыне и потому отправил его в Петроград, в Певческую капеллу. Возможно, связано это было не только с музыкой: только что в пожаре революции погибла Российская империя, началась гражданская война, и русская деревня задыхалась под тираническим бременем политики «военного коммунизма». В Петрограде, — думал бывший певчий Казанского собора, — легче выжить. И выжить, и получить профессию.

В Певческую капеллу в 1918 году — в год начала гражданской войны — был зачислен Константин Симеонов. Именно так — «Симеонов» — был записан после крещения во все документы сын регента и школьного учителя. Во всех анкетах великий дирижер без всякого преувеличения будет писать, что «рабочий стаж числит с восьми лет»: это была суровая

школа жизни — на выносливость, на работоспособность, в конечном счете, на верность призванию. Кроме предельно насыщенного процесса обучения обязательным было участие в концертах, которых редко было менее двадцати за месяц. Симеонов хотя и обнаруживал часто свой могучий темперамент и характер свободолюбивый и склонный к лидерству, что порой приводило к существенным нарушениям строгой, почти монастырской дисциплины в Государственной Академической капелле, однако азами профессии овладевал настойчиво и успешно. Именно в капелле он освоил игру на скрипке, гобое и фортепиано. Фортепиано он овладел в такой степени, что сразу после капеллы работал аккомпаниатором и легко мог стать пианистом-виртуозом. В эпоху Пролеткульта, когда безжалостно разрушались целые художественные организации и направления, капелла сохранила художественно-исполнительские, воспитательные и образовательные принципы, заложенные еще М.И. Глинкой и развитые выдающимся ученым-палеографом и дирижером С.В. Смоленским. Заслуга в этом принадлежала М.Г. Климову, ученику Смоленского; он пришел в капеллу в 1902 году и в 1919 году возглавил этот уникальный коллектив.

Михаил Георгиевич Климов был великим подвижником и учителем, но кроме того он был и человеком редкого мужества. Именно благодаря ему и именно в страшные годы Пролеткульта в капелле стали исполнять духовные произведения Баха и Генделя, Моцарта и Шумана, продолжали исполнять произведения и Бортнянского, и эмигрировавшего Рахманинова. «Не хватало еды, одежды, но художественный уровень выступлений был высочайшим», — вспоминала Елизавета Кудрявцева, впоследствии профессор и дирижер Академической капеллы имени М.И. Глинки. Об уровне исполнения можно было судить по первым зарубежным гастролям капеллы (в которых Симеонов из-за мутации голоса не участвовал) — успех был фантастическим, залы были переполнены что в Риге, что в Кенигсберге, что в Берлине, что в Гамбурге; финалом — и финалом грандиозным, поистине триумфальным — этих гастролей стало выступление 10 февраля 1928 года на сцене миланского Ла Скала. После исполнения «Всенощной» Сергея Рахманинова (уже само по себе — поступок, поскольку композитор был эмигрантом и формально числился «врагом советской власти») огромная сцена прославленного театра была буквально засыпана цветами, а овациям не было конца.

М. Климов учил своих воспитанников понимать и отражать красоту музыки через постижение ее духовной сути. Учителем он был очень

требовательным, в репетиционном процессе неутомимым и настойчивым в достижении поставленной задачи, которая всегда была одновременно как технически-исполнительская, так и художественная. Именно это качество перейдет и к Симеонову, который всегда считал М. Климова своим не только первым, но и главным учителем — и в жизни, и в творчестве. Именно от М. Климова особенная мануальная техника Симеонова — экономность и предельная выразительность жеста, пластическая чуткость кисти и какая-то невероятная способность передавать «весомость» или «воздушность» фразы. Как и М. Климов, его ученик почти не будет пользоваться дирижерской палочкой, делая акцент не на формально-ритмической стороне, а на образно-пластической, — не обремененной палочкой кисти сподручнее было «лепить» музыкальную фразу во всех ее интонационных особенностях. Впрочем, К.А. Симеонов никогда не заботился об «эстетике» жеста, о внешней его красивости и эффектности. «Я дирижирую не для зрительного зала, а для музыкантов на сцене, — говорил он, — мы занимаемся музицированием, а не комедиантством». Впоследствии, когда он будет преподавать в Киеве и в Ленинграде, он считал бессмысленным заниматься «постановкой руки» у дирижеров, поскольку был уверен, что именно «ясность мысли и четкое понимание художественной задачи при предельной концентрации на реализации замысла» сами обеспечат необходимую выразительность жеста, обеспечат качество мануальной техники. Он был убежден, что художественно одаренный человек от природы и по определению одарен пластически. Необходимый по точной выразительности жест рождается естественно, как естественное, даже неизбежное продолжение творческой мысли. Если не рождается, то причина не в отсутствии пресловутой «мануальной техники», а в отсутствии свободы — в неспособности к творческой концентрации, в заботе о внешнем, сиюминутном.

После десяти лет обучения в капелле М. Климов не случайно именно К. Симеонову предложил стать его помощником в концертной работе — творческий потенциал и профессиональные качества были уже очевидны у музыканта, который еще не достиг двадцати лет. Он, как дирижер-ассистент хора, участвовал в исполнении больших ораториальных произведений, в частности, и в Большом зале филармонии, где ему пришлось помогать таким мэтрам, как Г. Кнаппертсбуш, Б. Вальтер, Г. Абендрот, Ф. Штидри, К. Зандерлинг, Ф. Вайнгартнер. И все они отмечали прекрасную память, феноменальный слух, яркий темперамент и

редкую художественную отзывчивость юного ассистента хора. Необходимость продолжить обучение, чтобы занять должное таланту место в мире музыки, была очевидной. Именно М. Климов настоял на поступлении в консерваторию. Сначала в 1931 году К. Симеонов был определен в инструкторско-хоровой класс. Спустя год был переведен на дирижерский факультет в класс профессора Александра Гаука — выдающегося дирижера и педагога, ученика В. Калафати, Ф. Блуменфельда и самого А. Глазунова; он встал за дирижерский пульт в тот самый год, когда К. Симеонов приехал в Петроград. Заслуженная слава А. Гаука была в самом зените; этот сорокалетний мэтр находился в максимальном расцвете творческих сил, в равной мере щедро расходуя их и на концертную деятельность (он возглавлял в 1931–1933 годах Большой симфонический оркестр Ленинградской филармонии), и на деятельность преподавательскую. Занятия студент Симеонов совмещал с дирижерской и хормейстерской работой в Оперной студии консерватории, где он оказывался в сфере неукротимой творческой энергии профессора Ивана Ершова, великого тенора и энтузиаста-подвижника оперного театра, талантливого режиссера и педагога, одновременно и хранителя традиций, и новатора музыкального театра. Впоследствии сокурсник Симеонова О. Димитриади писал: «Необычайно увлекательными, совершенно незабываемыми были занятия по сценическому мастерству, которые проводил Иван Васильевич Ершов. На его занятиях мы учились не только тому, как руководить симфоническим оркестром, но и всем сценическим действием, каким должен быть певец на сцене оперного театра… Мне кажется, что занятия с И.В. Ершовым значительно повлияли на формирование почерка Симеонова-симфониста». Кроме И.В. Ершова в Оперной студии ему придется работать и с другими профессорами-вокалистами, среди которых были такие выдающиеся мастера, как Гуальтьеро Боссе, Павел Андреев, Владимир Касторский, Евгения Бронская, Наталья Акимова. Работа под началом таких мастеров с молодыми оперными певцами и студентами окажет весьма плодотворное влияние на творчество и профессиональный опыт К.А. Симеонова, ведь на протяжении почти всей своей жизни он будет связан прежде всего именно с оперным театром — и в Минске, и в Киеве, и в Москве, и в Ленинграде. Вообще, проявление К.А. Симеонова в Оперной студии было естественным: во-первых, его всегда привлекало живое и творческое дело; во-вторых, его привлекал музыкальный театр — прежде всего оперный, поскольку Симеонов был всегда пристрастен к пению, как сольному, так и хоровому. А в-третьих

— художественным руководителем Оперной студии вплоть до своей кончины в 1935 году был профессор М.Г. Климов, обоих связывали друг с другом особые творческие и душевные отношения. К. Симеонов был человеком благодарным и считал за честь и долг быть помощником своего учителя и в консерватории — как до того он был его помощником в капелле.

Класс А. Гаука — нечто удивительное в истории консерватории: за короткое время из него вышли такие в будущем великие мастера, как Е. Мравинский, И. Мусин, Н. Рабинович, А. Мелик-Пашаев. К.А. Симеонов явился младшим в этой блистательной плеяде (впрочем, вместе с ним учились и О. Димитриади, и Е. Микеладзе, и Э. Грикуров). К сожалению, он не успел доучиться именно у А. Гаука — в 1933 году того «забрала» Москва: с переводом, подписанным наркомом просвещения Бубновым, спорить было невозможно. Года полтора А. Гаук пытался совмещать работу в оркестре Всесоюзного радиокомитета с занятиями со студентами, разрываясь между Москвой и Ленинградом. Бесконечно это продолжаться не могло, и место А. Гаука занял И. Мусин, которому мало что оставалось добавить к фактически сложившемуся творческому облику К.А. Симеонова; он был скорее старшим товарищем, нежели учителем. Впоследствии Илья Мусин, будучи старейшиной консерватории, вспоминал: «Характер у Кости был сложный, но это никак не сказывалось ни на наших занятиях, ни, впоследствии, на нашей совместной работе».

От А. Гаука у К.А. Симеонова навык системного анализа партитуры, восприятие этой партитуры как драматического произведения, четкое фиксирование художественно-смысловых акцентов. От А. Гаука и выстраивание репетиционного процесса как события эмоционально насыщенного, как праздника общения единомышленников. От А. Гаука и «сочетание внешней сдержанности с непрестанным внутренним горением» (как точно сформулировал А. Мелик-Пашаев), и способность к импровизации, страсть к творческой свободе во время выступления. Как и А. Гаук, его ученик во время репетиций сочетал предельную требовательность с доверием к творческой инициативе; К.А. Симеонов максимально энергично «пробуждал музыкантов от ремесленничества», провоцировал в них инстинкт, природу художников; он нуждался не в послушных исполнителях, а именно в единомышленниках. Свой уровень как музыканта, интерпретатора музыки и руководителя оркестра К.А. Симеонов продемонстрировал на поистине триумфальном госу-

дарственном экзамене, на котором с приглашенным оркестром исполнил увертюру к «Летучему голландцу» Вагнера и Первую часть Второго концерта для фортепиано с оркестром Брамса. «Дирижировал он по своему обыкновению очень темпераментно, экспрессивно, — вспоминал И. Мусин. — Его темперамент зримо передавал разбушевавшуюся стихию… Этот темперамент был проявлением его обостренного, нервного (т. е. страстного) восприятия музыки, которое сохранилось в нем на всю жизнь». В тот вечер в мир музыки вошли четыре последних ленинградских ученика А. Гаука (они же — первые четыре ученика класса И. Мусина): Константин Симеонов, Одиссей Димитриади, Эдуард Грикуров и Борис Милютин. Блистательный выпуск.

Последние петербургские ученики Александра Васильевича Гаука — всего четыре музыканта. Без каких-либо сносок, все четыре — выдающиеся. Все четыре — состоялись как профессионалы: стали народными артистами и авторитетными мастерами, возглавляли и оркестры, и крупнейшие оперные театры страны. Надо радоваться и этому — сколько судеб не состоялось вовсе, сколько талантов оказалось под танковыми гусеницами жестокого XX века, сколько сгинуло в тюрьмах, лагерях и ссылках! Сколько погребено в безвестных могилах на полях сражений, развеяно пеплом из лагерных крематориев! Сколько просто сломалось, отказавшись от своих призваний, не выдержав тягот своего времени… Жесток оказался порожденный возвышенными и лукавыми иллюзиями XX век, и нужна была особая удачливость, чтобы не сгинуть: нужен был мощный, литой характер, чтобы сохранить достоинство среди множества жестокостей и иссушений.

Четыре ученика А. Гаука — четыре музыканта и четыре судьбы. Очень разные и в чем-то неуловимо схожие.

Одиссей Ахиллесович Димитриади был на два года старше Симеонова. За 98 лет своей жизни он успел выступить едва ли не во всех крупнейших театрах мира и едва ли не со всеми крупнейшими оркестрами. Жизнь его — и личная, и творческая — оказалась прежде всего связана с Тбилиси и Москвой. Народный артист СССР, он в 1950–1960-х годах возглавлял Грузинский национальный театр оперы и балета имени З. Палиашвили. Его, эстета и интеллектуала, человека редкой доброжелательности и жизнерадостности, любили буквально все, кто работал с ним или просто оказывался в сфере его внимания. Он воспринимал жизнь, как праздник, и старался убедить в этом всех. Праздник — вопреки всему; этим он защищался от жизни, которую слишком хорошо

знал и с иных сторон. Эти «иные стороны» себя проявили в полной мере агрессией и коварством, когда он возглавлял театр в Тбилиси, и окончательно отвратили его от желания быть начальником где бы то ни было. В конечном счете, он предпочел жизнь гастролера — всеми любимого и уважаемого, но одинокого, «без дома».

Эдуард Петрович Грикуров был старше Симеонова на три года. Вся его творческая жизнь без остатка оказалась связана с городом на Неве, с его оркестрами и театрами. В разное время он возглавлял Малый театр оперы и балета и Театр оперы и балета имени С.М. Кирова в Ленинграде (его коллектив — незадолго до прихода туда Симеонова). Он много и успешно преподавал, но всё же творческая жизнь народного артиста РСФСР Грикурова прежде всего связана с МАЛЕГОТом, где его талант (быть может, не столь яркий и самобытный, как у его одноклассников) оказался наиболее востребован. И этот талант — академически строгий, чуткий к стилю, безупречный и сторонящийся крайностей — постепенно иссушался и тускнел в бесконечной борьбе с обстоятельствами, в долгой череде изнурительных рабочих дней, незаметно превращавших искусство в производство.

Борис Семенович Милютин был самым старшим; он родился в 1905 году на Украине, где первые двадцать послевоенных лет будет работать К. Симеонов. Б. Милютин был создателем Молдавского симфонического оркестра, который до 1953 года возглавлял. Впоследствии он, народный артист Молдавии, в течение долгих лет являлся художественным руководителем и главным дирижером Молдавского национального театра оперы и балета. Был он замечательным педагогом, воспитавшим плеяду выдающихся певцов, среди которых народные артисты СССР А. Огнивцев, Е. Чавдар и М. Биешу. В нем жил талант яркий, мажорный, чувственно-эмоциональный, понимающий и любящий национальные колориты в искусстве; талант, дающий право работать с самыми великими оркестрами мира, дающий право на всемирную славу. В сущности, он принес этот талант в жертву музыкальному строительству и просвещению в Закарпатье.

Константин Симеонов, самый младший в этой группе, по единодушному признанию был наделен самым ярким талантом — как, впрочем, и самым сложным характером. По характеру ему выпала и судьба.

Неожиданная проблема возникла после окончания консерватории. Проректор, профессор М. Штейнберг (сам очень хороший дирижер) писал во Всероссийский комитет искусств в октябре 1936 года: кон-

серватория вынуждена отказаться от того, чтобы оставить своего лучшего ученика Константина Симеонова в аспирантуре, «по причине отсутствия в консерватории крупного, достойного аспиранта, мастера». М. Штейнберг просил Комитет определить К. Симеонова в ассистенты к профессору Ф. Штидри, тогда возглавлявшему оркестр Ленинградской филармонии. Фрицу Штидри тогда шел пятьдесят четвертый год, и это был один из величайших музыкантов-дирижеров того времени — уровня Артура Никиша, Артуро Тосканини, Отто Клемперера и Бруно Вальтера. Его эмиграция в СССР из Германии, где к власти пришли фашисты, совпала с отъездом А. Гаука в Москву. Именно А. Гаука заменил Штидри в филармонии. Это был блистательный интерпретатор прежде всего венской классики — Гайдна, Моцарта, Бетховена, Брамса, Малера. Три года пребывания Ф. Штидри в Ленинграде — это период, имеющий колоссальное значение для нашей музыкальной жизни. Его концертные программы были настоящим событием в жизни не только довоенного Ленинграда, но и всего Советского Союза.

Фриц Штидри хорошо знал Константина Симеонова, однако на предложение стать его куратором отвечал неопределенно. Причина была в том, что Штидри хорошо понял страшную для него истину — сталинский режим мало чем отличается от гитлеровского. Ф. Штидри не собирался связывать свою жизнь с СССР, гражданином которого не являлся, и намеревался перебраться в США. Он был весьма проницательным и честным человеком, а потому знал, какие неприятности в будущем могут ожидать тех людей, которым можно было бы инкриминировать близкое с ним общение. Вопрос об ассистентуре в филармонии для Симеонова «повис в воздухе». Он, конечно, тогда многого не понимал. Наверное, был обижен на почитаемого им Ф. Штидри, поскольку вполне до того мог полагаться на его доброе к нему отношение и высокое мнение о нем как музыканте. Наверное, был обижен и на А. Гаука, который из-за отсутствия мест не мог взять его в аспирантуру Московской консерватории, точнее — не хотел начинать свою деятельность в Москве с просьбы и, возможно, пусть небольшого, но конфликта. Возможно, нужно было терпеливо ждать. Но выпускник консерватории имел характер отнюдь не мягкий и не робкий, не имеющий дипломатических свойств, не умеющий выжидать «лучшего момента». Всю сложность ситуации он сам «разрубил» в декабре того же 1936 года, уехав в Петрозаводск, где предстояло создавать республиканский оркестр Карело-Финской ССР, тогда — одной из союзных республик. Уехал, даже не забрав консерваторский

диплом из ректората. Диплом впоследствии затеряется, и это нелепое обстоятельство позволит консерватории — спустя тридцать лет — «наказать» К. Симеонова, уже народного артиста СССР, за «отсутствие смирения»: ученый совет, сославшись на невозможность документального подтверждения «высшего профессионального образования», откажет ставшему всемирно знаменитым дирижеру в звании «профессора» и, фактически, сделает для него невозможной дальнейшую педагогическую деятельность. Подобных ударов судьбы — несправедливых и жестоких — в жизни К. Симеонова будет много. Так много, что он утратит им счет, но, кажется, так и не научится принимать их с философским равнодушием: каждый отпечатывался рубцом на сердце, каждый забирал у него частичку жизни.

Случись К.А. Симеонову стать ассистентом великого Ф. Штидри, возможно, именно он стал бы его преемником на посту главного дирижера Большого симфонического оркестра Ленинградской филармонии, единственного в СССР имевшего почетное звание «заслуженного коллектива Республики». Возможно, вместо «блистательной эпохи Мравинского» состоялась бы не менее блистательная «эпоха Симеонова» — кто знает? Не случилось! Жалеть об этом не приходится — применительно к филармонии: Евгений Мравинский — мастер грандиозного масштаба, в котором органично сплелись и воля, и дисциплина, и интуиция, чувство стиля и меры; он полвека держал свой оркестр, ставший великой легендой XX века, на самой вершине музыкального Олимпа! Жалеть приходится о Константине Симеонове, чья «эпоха» в Ленинградской филармонии не состоялась и для которого именно с этого момента началась долгая полоса скитаний, когда он — где бы ни оказывался — всегда оставался «чужим». Впрочем, способность Симеонова к «трагическим поворотам» могла прочертить из филармонии в весьма скором времени иной путь, отнюдь не блистательный, — в сталинские концлагеря по обвинению «в пособничестве врагам мировой революции», каковым, конечно, какое-то время числился уехавший в 1937 году из СССР Фриц Штидри. Судьба «сталинского лагерника» Симеонова миновала — зато судьба уготовила ему место в немецком концлагере, и до этого поворота оставалось всего четыре года.

В Петрозаводске он пробыл два года. Работы было много, но, к сожалению, отнюдь не творческой, скорее — организационной и педагогической. Впрочем, немногие газетные публикации того времени, скупо информировавшие о работе оркестра, упоминают о том, что в концерт-

ных программах, которые давались в Олонце, Кондопоге и Кандалакше, звучали произведения Чайковского, Бетховена, Грига и Сибелиуса. Однако из-за специфической политики руководства края оркестр не имел достойной перспективы. И Симеонов чувствовал, сознавал, сколь он неуместен в узких, заведомо провинциальных рамках, чувствовал, что он со своими высокими требованиями и концентрированной эмоциональностью почти смешон на маленьких клубных сценах в лесных поселках и на полустанках. Это отнюдь не была гордыня — это было очень трезвое и ясное понимание собственного художественного качества, своих потенциальных возможностей в творчестве, понимание меры своего дара и ответственности за него. Он мечтал о больших оркестрах, развернутых программах — и он-то как раз имел на это право. Возможности возвращения в Ленинград были какие-то неясные и долгосрочные. Возможно, имело смысл подождать. Возможно, и жизнь тогда сложилась бы иначе, удачливее. Но ждать было не в характере столь решительного и самодостаточного человека, как К.А. Симеонов. Он всё решил сам — неожиданно для многих.

В сентябре 1937 года его бывший педагог, доцент Илья Мусин, возглавил новое и большое дело, став главным дирижером симфонического оркестра Минской филармонии. Всё было поставлено на широкую ногу. Республика не жалела затрат. И. Мусин предложил своему бывшему ученику (который был всего лишь на семь неполных лет моложе учителя) стать вторым дирижером. Симеонов согласился не задумываясь, и начался очень короткий, но такой счастливый период в его творческой биографии. В короткое время удалось добиться исключительной слаженности звучания в оркестре, творческой отдачи оркестрантов и, как результат, — высокого художественно-исполнительского уровня. Столь высокого, что оркестр исполнял на равных со столичными оркестрами самый сложный репертуар, в котором были произведения и классических авторов, и современных композиторов, в частности, Д. Шостаковича, Р. Глиэра, Т. Хренникова, А. Спендиарова, В. Оловникова, М. Вайнберга, Г. Самохина и многих иных. Создавались концертные программы из произведений, например, только композиторов современной Белоруссии или Закавказья, молодых композиторов Москвы или Украины. Наряду с этим фундаментом репертуара являлась, конечно, классика, прежде всего русская (П. Чайковский, М. Мусоргский, А. Бородин, Н. Римский-Корсаков) и зарубежная (главным образом Бетховен, Вагнер, Моцарт). Всё это создавалось буквально с нуля,

на колоссальном энтузиазме, на предельном творческом напряжении. О том, с какой интенсивностью приходилось работать в Белоруссии К. Симеонову, говорит и то, что помимо работы с симфоническим оркестром он параллельно занимался педагогической деятельностью и возглавлял оркестр белорусских народных инструментов, очень многое сделав для профессионального становления этого коллектива. Что он до 1937 года знал о белорусских народных инструментах? Практически ничего. Теперь ему приходилось буквально открывать для себя целый пласт богатой и самобытной народной культуры. Как всегда, делал он это с нарастающим увлечением, со страстью, в весьма короткое время став в этой сфере первым и общепризнанным авторитетом. Именно с этим оркестром народных инструментов К.А. Симеонов впервые выступит на сцене Большого театра Союза ССР в Москве, во время триумфальной декады белорусской культуры, которая проходила в 1940 году. Тогда же, в Москве, К.А. Симеонов впервые выступил и в Большом зале Московской консерватории, уже во главе Минского симфонического оркестра (прозвучала тогда Шестая симфония Шостаковича). Как точно написала Ольга Великанова: «Мог ли он предположить, что это сочинение, в котором живут отзвуки пережитой автором трагедии — трагедии художника, ставшего по вине власть имущих изгоем общества, — явится предвестием его собственной судьбы, первым шагом к последовавшим вскоре испытаниям?»

Выступления в Москве прошли с огромным успехом. К.А. Симеонов был награжден орденом Знак Почета, перед ним открывалась дорога в самые престижные оркестры и театры. Кто думал о том, что будет завтра?

А «завтра была война».

Утром 22 июня Симеонов проводил репетицию оркестра — готовилась концертная программа из произведений двух белорусских авторов, М. Вайнберга и В. Оловникова. Погода была прекрасная, поэтому репетиция проходила в огромном парке, на летней эстраде, примыкавшей к филармонии. Ничто не предвещало не только катастрофы, но даже малой неприятности. Неожиданно прибежавший взволнованный служитель филармонической дирекции сказал, что с каким-то очень важным сообщением по радио выступит Молотов. Все собрались у радиоприемника и услышали о начале войны. В тот же день в Минске почувствовали ее приближение. Вести были самые тревожные. Спустя три дня город начали бомбить. Уже первая бомбежка ничем не прикрытого го-

рода имела ужасающие последствия — город к вечеру был охвачен пламенем! На организацию эвакуации не было времени. Началось бегство на восток. Положение К.А. Симеонова было особенно сложным — его жена находилась в Москве. В Минске Симеонов оставался вместе с двумя дочерьми: одна родная — Наташа, другая приемная — Янина. Ему с огромным трудом удалось посадить их в машину, идущую к Смоленску и далее в Москву. Почти весь оркестр выехал из Минска. Кольцо вокруг столицы Белоруссии сжималось. К. Симеонов имел право на получение брони, но, как обычно, повинуясь чувству долга, избрал самый благородный — и самый тяжкий путь. Он вступил в отряды добровольцев. В августе страшного 1941 года его воинская часть оказалась в окружении. Затем были отчаянные бои. Ранение. И плен.

Начался самый трагический период в жизни этого удивительного человека.

* * *

Георгий Автандилов, впоследствии профессор медицины и декан медико-биологического факультета в Московском центральном институте усовершенствования врачей, в 1941 году был восемнадцатилетним новобранцем, попавшим в плен и оказавшимся в Ярославском (это в Польше) пересыльном концлагере. Здесь он познакомился с вчерашним дирижером Минского симфонического оркестра. «Я обратил внимание, что вокруг тридцатилетнего солдата собирается группа бойцов и слушает его рассказы. Я подошел к ним и сразу увлекся образным пересказом оперы «Иван Сусанин», который вел этот солдат… Вдруг рассказчик обратился ко мне с вопросом: «Ты хватил горя, солдат, скажи: кто победит в этой войне?» Я посмотрел в его светлые глаза и ответил: «Россию никто не побеждал, вспомните Наполеона!» Спрашивающий широко улыбнулся: «Молодец! Я Костик из Минска», — и протянул мне руку».

Дирижер — он по профессии и лидер, и психолог. Симеонов был таковым не только по профессии, но и по призванию, по характеру, по всей полноте своей мощной, стихийной и многогранно одаренной натуры. Как был в силу этого же характера патриотом и просто (хотя и тогда, да и во все времена, это совсем не просто) человеком отважным и самоотверженным. Он добровольно делал тогда, в концлагере, благородное и великое дело — не позволял людям пасть духом, пробуждал в них жажду к жизни, к духовному сопротивлению. Он был уверен в победе

и с редкой силой убедительности передавал эту уверенность своим товарищам по лагерю. По существу, Симеонов стал неформальным лидером военнопленных в пересыльном концлагере. Затем был тяжелый (многие его не выдержали) переезд в альпийский лагерь Ламсдорф. За годы войны через него прошло 140 тысяч советских военнопленных. Погибло же в лагере не менее 80 тысяч. Страшной была зима 1941/42 годов: невероятный холод и изнурительные работы в каменоломнях дополнились долгой эпидемией тифа. На начало декабря в лагере Ламсдорф было зарегистрировано 22 тысячи человек: почти все — военнопленные Красной армии. В течение трех зимних месяцев в лагерь прибывали новые заключенные. Тем не менее, в марте в живых осталось только две тысячи человек. Симеонов тоже перенес тиф. Он понимал, что главным в этих бесчеловечных условиях было не потерять веру в справедливость и в Победу. Себя он спасал тем, что на клочках мусорной бумаги, на земле — на всём, где придется, — записывал нотами сочиняемую им музыку. Окружающих же решил спасать тем, что из измученных людей создал хор. Более того — он добился встречи с начальником лагеря и убедил его, чтобы лагерникам позволили заниматься в свободное время музыкой; он даже добился, чтобы заключенным дали хоть какие-нибудь музыкальные инструменты. «Какие?» — допытывался комендант. «Какие будут, любые сгодятся», — отвечал Симеонов. Занятия музыкой не представлялись делом опасным лагерному начальству, которое разрешило музицировать и петь. Разломанные скрипки, мандолины и трубы как-то, под руководством вдохновителя этой затеи, починили. С нарастающим увлечением учились на них играть. Наконец, в марте 1942 года «Ламсдорфская капелла» дала свой первый концерт. В программе были, конечно, народные песни, в том числе «Лучинушка», «Ермак», «Из-за острова на стрежень», песни из фильмов Григория Александрова «Веселые ребята», «Цирк» и «Волга-Волга». Правда, комендатура всё же после прослушивания кое-что запретила. «Как же без этого? — шутил руководитель «Ламсдорфской капеллы» Симеонов. — Где лагерь, там и цензура!» Впоследствии «ламсдорфами» он без опаски и с презрением будет называть всех цензоров, которые будут встречаться на его пути.

«Это был невиданный доселе оркестр, — вспоминал узник лагеря, а впоследствии театральный режиссер Михаил Самойлович Лотарев. — Баян и гармошки соседствовали со скрипками, духовые — с самодельными контрабасами и балалайками. Годилось всё, что хоть маломальски издавало звуки. Был и хор… Это было подлинное убежище от

фашистского плена!» Конечно, режиссер Лотарев говорил об убежище духовном, о спасительной мере свободы, которую давало человеку творчество. Нужно ли объяснять, какое исключительное значение имела организация «капеллы» в концлагере — она объединяла людей, давала им новые силы для сопротивления, для жизни, сохраняла их человеческое достоинство. Как вспоминал впоследствии Василий Филиппович Мухин, бывший сотрудник Эрмитажа, комиссар тыла 180-й дивизии, в годы войны также оказавшийся заключенным концлагеря Ламсдорф-318-Ф, «никакую физическую боль, никакие ранения нельзя сравнить с фашистским пленом. Люди, прошедшие через этот ад, терпели постоянные издевательства, голод, болезни, видели ежедневно смерть своих товарищей. Но самыми нестерпимыми были душевные муки, нравственные терзания». Именно это преодолевалось силой искусства.

Надо сказать, что Симеонов как руководитель ансамбля, которым руководство лагеря гордилось (вот ведь как!), имел право посещать разные лагерные блоки и был, по сути, еще и лагерным связным. Дело это было смертельно опасное. И еще одно: ансамбль давал выступления в разных частях обширного лагеря — и там, где сравнительно неплохо кормили англичан и американцев, и там, где был блок под литерой «А», в котором содержались доходяги, обреченные на смерть, — оркестранты обеспечивали передачу еды от остальных заключенных в блок «А», спасая людей от голодной смерти. Делалось это, конечно, тайно.

Последний концерт «Ламсдорфская капелла» дала в мае 1944 года. Последний номер, который прозвучал в ее исполнении, — «Марш авиаторов» Дунаевского. Лотарев вспоминал: «С Костей произошло просто чудо. Он, дирижируя, проделывал невероятные пируэты, руки его творили чудеса, сам он пел громче, чем весь хор!» После окончания концерта его участники, вернувшись в барак, упали от усталости на земляной пол и слышали, как по лагерю, из всех блоков, раздаются крики «ура!» и «виват!», как поют песни — нестройно, но громко и восторженно, разные песни на разных языках. И это был настоящий День Победы — за год до окончания войны, День Победы — в концлагере Ламсдорф в австрийских Альпах! И этот День был результатом вдохновенной и подвижнической работы Константина Симеонова. После этого торжества над смертью начальство лагеря тихо прикрыло оркестр и хор.

Наверное, Симеонов понимал, что свое дело он в лагере сделал. Теперь хотелось хоть напоследок принять участие в боевых действиях. Благодаря своему особому положению в лагере он через лазарет

организовал за два года десятки побегов, но каждый раз отказывался бежать сам — с привычной для себя жертвенностью он понимал, что без него оркестр и хор будут ликвидированы, а они жизненно необходимы для заключенных. Для Симеонова никогда не было выбора между личным интересом и общественным служением. Но теперь, когда «Ламсдорфская капелла» распущена, нужно было бежать.

Как всегда, Симеонов выступил инициатором и организатором побега целой группы заключенных, и летом 1944 года побег был осуществлен. Ночью за стенами лагеря беглецы потеряли друг друга, и те, кто выживут, встретятся уже после войны. Симеонов пробирался к линии советско-германского фронта, но вынужден был двигаться с сильными отклонениями, чтобы замести следы, — через Баварию и Силезию. К фронту не вышел, но нашел чешских партизан, с которыми участвовал в подпольной борьбе с фашистами. Симеонов ничего по скромности своей не рассказывал об этом периоде своей жизни, как, впрочем, и о концлагере. Известно только, что чехи называли его «Хоробрит», т. е. «Храбрый». И это достаточно красноречиво характеризует партизана Симеонова — участника чешского Сопротивления. Только весной 1945 года он оказался в расположении советских войск.

Отношение к военнопленным в СССР было суровым. Большая их часть после мытарств в немецких лагерях оказывалась в лагерях на собственной Родине. Эта участь ждала и К. Симеонова. Но на этот раз судьба хранила его. Защитником его явился командир 42-й гвардейской дивизии генерал Федор Федорович Бочков, страстный поклонник музыки. Он в победном мае 1945 года назначил К. Симеонова руководителем художественной самодеятельности, что позволило возглавляемому Симеоновым ансамблю участвовать в армейской олимпиаде в Бахне и победить, что было отмечено в приказах благодарностями и даже денежной премией. Ф. Бочков затем давал ручательство за К. Симеонова перед «ответственными органами». В результате бывший узник Ламсдорфа и участник чешского Сопротивления хоть и был «оставлен в подозрении» на какое-то время, хоть и было ему запрещено жить в Москве и Ленинграде, но он всё же был оставлен на свободе.

Нужно было устраиваться в послевоенной жизни. В Минске (и в театре, и в симфоническом оркестре, и в оркестре народных инструментов) его ждал отказ — руководство не хотело связываться с бывшим военнопленным. Симеонов отправился в Киев, не имея каких-либо конкретных планов, просто в надежде на то, что в большом городе, где

много музыкальных коллективов, и ему может найтись работа. Шел январь 1946 года. Симеонов пришел в Киевский театр оперы и балета имени Т.Г. Шевченко — он готов был на любую работу. В помещении администрации — так случилось — никого не оказалось. Коротая ожидание, Симеонов зашел в зрительный зал, где шла репетиция его любимой «Пиковой дамы». Репетицию вел Николай Васильевич Смолич — выдающийся режиссер, известный К. Симеонову еще по Ленинграду. Впрочем, Н. Смолич тоже знал К. Симеонова. В репетиции наступил перерыв. Между величественно-аристократичным всесильным руководителем Киевской оперы и исхудавшим, с потухшим взором, в старой военной шинели вчерашним военнопленным состоялся разговор. О чем? О войне, о лагере, о партизанах. И вдруг Н. Смолич, без всякой связи с темой разговора, спросил — а «Пиковую даму» вы знаете? Полагая, что это предложение Николая Васильевича к прекращению беседы, К. Симеонов удрученно мотнул головой и бесцветно ответил: «Да». Но Смолич отнюдь не думал завершать встречу. Продолжая разговор, он спросил: «А скажите, могли бы вы сейчас… встать за пульт и продирижировать последний акт «Пиковой дамы», который сейчас готовится на сцене?» Предчувствуя неожиданный поворот судьбы, К. Симеонов, боясь спугнуть счастье, тихо ответил: «Да, могу». Широким жестом Н. Смолич указал на дирижерский пульт. Симеонов снял шинель, перемахнул через оркестровый барьер. Все с удивлением уставились на человека в выцветшей солдатской гимнастерке, который вдруг преобразился. Он поднял палочку и волевым движением дал начало первой теме — «Аллегро модерато» (сцена в игорном доме).

Это было начало новой жизни!

* * *

Событию, что вернуло вчерашнего фронтовика и военнопленного Константина Арсеньевича Симеонова в мир музыки, предшествовал разговор между режиссером Николаем Смоличем и заведующим оркестром театра флейтистом Андреем Проценко — они были дружны, их связывало и ленинградское прошлое, и общность интересов, и высокий, не подверженный коррозии сурового времени, уровень культуры. Николай Васильевич сетовал, что очень тяжело идет восстановление его собственной постановки 1939 года, прежде всего из-за того, что дирижеру Пирадову — очень вообще-то достойному дирижеру —

не удается найти верную интонацию, и музыка великого П. Чайковского звучит формально, скорее как аккомпанемент певцам, без заложенной автором драматической мощи. Н. Смолич вспоминал, как грандиозно, завораживающе звучала «Пиковая дама» в Ленинграде — в Кировском театре под руководством А. Пазовского и В. Дранишникова (кстати, оба до войны в разное время возглавляли Киевский театр) и в Малом театре под руководством С. Самосуда (это была знаменитая постановка запрещенного к упоминанию с 1939 года Всеволода Мейерхольда). «Но где сейчас искать другого музыкального руководителя?» — невесело завершил свои воспоминания Н. Смолич. И тут-то А. Проценко сказал, что, как ему стало известно, в Киев приехал К. Симеонов, ученик Александра Гаука. «Вы должны его знать по Ленинграду, — заметил Андрей Федорович. — Он очень талантливый музыкант и отличный дирижер. У него, правда, теперь сложности…» Н. Смолич жестом прервал коллегу — да, конечно, он знал, какие у вчерашнего фронтовика и военнопленного «сложности». И, конечно, он имел возможность в Ленинграде неплохо узнать К. Симеонова даже раньше, чем тот стал учеником А. Гаука, узнать его как расторопного и профессионального помощника профессора М. Климова. «Вот что, Андрей Федорович, — после недолгой паузы произнес Н. Смолич, — мы попросим его прийти на репетицию. Как бы было хорошо, если бы вы, Андрей Федорович, теснее познакомились с ним, и совсем было бы хорошо, если бы он у нас задержался». Найти К. Симеонова представлялось делом нелегким, но, как известно, он сам пришел в Киевский оперный театр в поисках хоть какой-то работы. И неожиданно после короткого разговора с главным режиссером оказался за дирижерским пультом…

Когда отзвучала последняя нота трагического финала, оркестр, выражая свое восхищение, проводил перелезающего через барьер обратно, из оркестровой ямы в партер, К. Симеонова постукиваниями смычков по инструментам; стоявшие на сцене солисты и хор не удержались от аплодисментов. Но сам К. Симеонов шел к сидящему в центре партера Н. Смоличу уже с потухшими глазами — он был благодарен Николаю Васильевичу за минуты пережитого только что счастья, но… Он не верил в чудеса. Он был уверен, что сейчас повторится то же, что и в Минске, — скажут хорошие слова и, тем не менее, откажут, поскольку никто не захочет связываться с человеком, «находящимся под подозрением». Н. Смолич же с непроницаемым выражением породистого лица сидел в кресле у центрального прохода. Подходя к нему, К. Симеонов

как-то смущенно развел руками, словно бы за что-то извиняясь, и хотел, не останавливаясь, покинуть зал. Он уважал Н. Смолича и понимал, о чем тот сейчас напряженно думает; ему не хотелось ставить этого человека в неудобное положение, когда он вынужден — такое уж время и таковы обстоятельства! — сначала говорить комплименты, а потом отказать в работе. Когда вчерашний фронтовик поравнялся с креслом, в котором не без величественности и пластического изыска располагался художественный руководитель Киевской оперы, тот, не меняя позиции, как-то очень буднично, но очень отчетливо произнес: «С сегодняшнего дня вы у нас работаете». «Кем?» — Симеонов остановился как вкопанный. «Штатным дирижером оркестра», — столь же просто ответил Н. Смолич.

Это было просто сказать и очень трудно сделать. Положение К. Симеонова было таково, что оставить его означало совершить поступок недюжинного мужества. Но Николай Васильевич Смолич, этот ироничный, всегда безукоризненно и со вкусом одетый, со вкусом живущий, любящий комфорт и очень не любящий конфликты человек, знаток античных философов и иностранных языков, петербургский интеллектуал, эстет и сибарит, которого судьба перед войной забросила в Киев, был — как это ни странно — человеком редкой воли и отваги. «В жизни всегда есть место подвигу!» — так любили говорить в те времена советские пропагандисты. Н. Смолич за свою жизнь совершил много подвигов — не афишируя, как бы между делом. Это был человек поступка, умеющий в эпоху тотального страха жить с достоинством. Имя его теперь почти совершенно забыто, что несправедливо — это был очень талантливый человек, показавший своей жизнью, что можно оставаться верным себе и исповедовать высокие нравственные принципы, оставаться эталоном вкуса и стиля и быть хранителем высокого искусства даже в самые людоедские годы, когда, кажется, и камни покрывались холодной испариной страха. Коренной петербуржец, сын священника, он вообще-то собирался посвятить себя наукам и с блеском (собственно, он всё делал с блеском) окончил историко-филологический факультет Петербургского Императорского университета. Университетские годы пришлись как раз на время Первой русской революции и на расцвет петербургских театров, связанный с появлением таких фигур, как Владимир Теляковский, Всеволод Мейерхольд, Александр Головин и Александр Бенуа. «Заболев» театром, он по окончании университета поступил на драматические курсы при Императорских

театрах, став учеником двух александринских корифеев — В.Н. Давыдова и С.И. Яковлева. Ему было двадцать три года, когда он вошел актером в труппу Александринского театра, став коллегой по сцене тогда еще живых легенд, таких как его учитель Владимир Давыдов, как Константин Варламов, Мария Савина, Владимир Далматов, Роман Аполлонский, Николай Ходотов, Вера Мичурина-Самойлова, Николай Уралов, Юрий Юрьев… Он имел успех, правда, не сопоставимый с успехом великих мастеров, — актером он был скорее умным и умелым, скорее «графиком», нежели «живописцем», но он имел счастливый дар — точное знание своих возможностей, отсутствие зависти и восторженное отношение к талантам. Именно ему придется в годы революции (уже большевистской) и Гражданской войны спасать Александринский театр и параллельно Мариинский театр от погромов Пролеткульта. По существу, он какое-то время был главным режиссером и того, и другого театров. Затем он восемь лет был руководителем МАЛЕГОТа, создав уникальный по смелости, оригинальности репертуара и художественному качеству ансамбль. В год, когда К. Симеонов поступал в консерваторию, Н. Смолич был переведен в Москву, в Большой театр, и спустя еще восемь лет возглавил Киевский оперный театр имени Т.Г. Шевченко. После его кончины — а Смолич окончит дни в 1968 году в Москве — его будут называть «новатором» и «театральным экспериментатором»; на самом деле таковым был В. Мейерхольд, с которым у Николая Васильевича были сложные отношения, — сам Н. Смолич был скорее традиционалистом, который с безупречной точностью ощущал все особенности и тонкости жанров и стилей в искусстве. Его мало заботила оригинальность художественной формы и возможности самовыражения — более всего он стремился раскрыть авторскую мысль во всей ее полифонии. Он не любил заумного символизма и парадоксальностей, заботясь о доходчивости и образной выразительности. Главной его заботой был художественный уровень — театра в целом и спектаклей в частности. Он умел находить таланты, пестовать их, окружать заботой, способствуя их раскрытию и развитию. Ради них он готов был идти на риск, добираясь до самых высоких «кабинетов». Скольких людей после войны он спас от лагерей! К. Симеонов лишь один из многих. А стоит вспомнить и Б. Гмырю, и П. Цесевича, и А. Ропскую, и многих иных…

Н. Смолич отлично понимал не только масштаб художественной личности Константина Симеонова, но и почти невыносимую тяжесть психологического состояния, в котором тот находился. Эта тяжесть мог-

ла разрушить хрупкий организм художника. Как бывший военнопленный — а они на официальном уровне считались предателями Родины — Симеонов проходил бесконечные, идущие одна за другой проверки. Нервы не выдерживали. Случались срывы, когда он даже пропускал репетиции в театре. Какое-то время он, как вспоминала историк-архивист Л. Проценко, «считал себя конченым человеком», не находя сил справиться с «глубокой психологической травмой», которую «компетентные органы» всячески старались усугубить. Что мог сделать Николай Смолич? Во-первых — он не очень-то верил в полезность душеспасительных бесед в такой ситуации; он предпочитал как можно больше вовлекать К. Симеонова во все сферы жизни такого многосложного и громоздкого организма, как театр, зная, что лучшее лекарство в подобных ситуациях — это работа. Во-вторых, он настойчиво и последовательно ходатайствовал за К. Симеонова в «компетентных органах», и те в конечном счете от него отстали. В-третьих, он настоял на том, чтобы К. Симеонов принял участие во Втором Всесоюзном конкурсе дирижеров. К. Симеонов не только очень сомневался в том, что это возможно, но сомневался и в своих силах. Н. Смолич подключил тогда приехавшего в Киев А. Гаука, беседа с которым оказалась решающей. А. Гаук не забыл своего ученика, верил в его талант и буквально возродил К. Симеонова своей эмоциональной и яркой речью.

Как и предполагал Н. Смолич, К. Симеонов выступил на Всесоюзном конкурсе с блеском, удостоившись первой премии и получив мощный импульс для дальнейшей жизни и творчества. Эта победа в 1946 году — да еще в Ленинграде, да еще с заключительным концертом победителя конкурса 16 июля в Большом зале Филармонии — фактически творчески и граждански его реабилитировала. С Большим симфоническим оркестром филармонии К. Симеонов тогда исполнил программу редкой сложности — Пятая симфония Бетховена, увертюра к опере «Тангейзер» Вагнера, увертюра к опере «Кола Брюньон» Д. Кабалевского и «Вариации на темы рококо» П. Чайковского. Елена Грошева, музыковед и член конкурсного жюри, писала об этом концерте в «Советском искусстве»: «К. Симеонов — самый старший из премированных участников конкурса, самый зрелый из них. Его дарованию наиболее близки драматические концепции, музыка большого эмоционального напряжения и выразительной силы, страстных подъемов и кульминаций. Темперамент дирижера, непосредственный и мощный, организован зрелой дисциплиной музыкального мышления. И если справедлив

упрек дирижеру в излишней экспрессивности внешней манеры, то в его защиту следует сказать, что это не мешает ему всегда сохранять строгость музыкальной формы, верное соотношение частей и целого, свободное владение палитрой оркестровых красок и разнообразием динамических нюансов». Она же отмечала, что дирижер из Киева покорил всех «не только силой своего дарования, но и незаурядным интеллектом». И еще Е. Грошева особо отметила, с какой максимальной эффективностью использует К. Симеонов короткое репетиционное время для конкурсантов, сколь образны и точны его объяснения, сколь сильна его творческая личность, способная мобилизовать и подчинить себе оркестр: «Уставший от каждодневной напряженной работы на смотре, оркестр под его повелительным жестом вдруг зазвучал ярко и мощно, поддаваясь убеждающей воле дирижера… который вдохновлял силой и цельностью своего артистического темперамента». Дирижер А. Гаук, тоже член жюри, делясь в журнале «Советская музыка» своими впечатлениями о прошедшем в Ленинграде конкурсе дирижеров, особо отметил своего ученика, ставшего победителем: «Константин Симеонов — незаурядная музыкальная натура. Возможно, еще не до конца отшлифованная, слишком стихийная, тяготеющая к контрастам. Но уже теперь видно, что это — настоящий мастер, в котором сочетаются и талант, и воля, и проникновенная интуиция».

Еще один член жюри, композитор Ю. Шапорин, даст восторженную оценку Симеонову в статье, опубликованной в газете «Известия» неделю спустя после двух триумфальных концертов в Москве. Первый состоялся 30 ноября того же 1946 года в Большом зале Московской консерватории. Второй — 1 декабря в Концертном зале имени П.И. Чайковского. Тогда под руководством К. Симеонова Симфонический оркестр Союза ССР исполнил Пятую симфонию Бетховена, его же увертюру «Кориолан» и концерт молодого композитора Ракова для скрипки с оркестром. Среди публики можно было увидеть всю музыкальную элиту столицы — Пазовский, Ойстрах, Мелик-Пашаев, Ямпольский, Коган, Гилельс, Кнушевицкий, Берман, Альтман, Козловский, Кондрашин, Покровский, Барсова… В зрительном зале сидели профессора Московской консерватории и Гнесинского училища, артисты МХАТа и Малого театра… Эта публика видела и слышала всё лучшее, что было в мире искусства. И эта публика встала во время последнего выхода на поклон Симеонова и наградила его восторженной овацией, которая, в сущности, означала одно — вчерашний лагерник и подследственный, еще

полгода тому назад считавший свою жизнь «конченной», отныне введен в избранный состав «музыкального Олимпа». А Ю. Шапорин писал в «Известиях» 8 декабря: «В этом молодом дирижере счастливо сочетаются большой талант, яркий темперамент, покоряющая воля и отличное понимание музыки. Все эти качества с предельной убедительностью выявились в его исполнении 5-й симфонии Бетховена, одного из труднейших произведений симфонической классики. Только очень большим дирижерам удавалось с такой силой и вместе с тем с подкупающей ясностью раскрыть глубину этого гениального творения с его драматизмом, страстным пафосом борьбы и грандиозным светом, который излучает финал бетховенской симфонии… В Симеонове привлекают большая скромность, отсутствие заботы о внешнем эффекте. Только музыка и заложенные в ней чувства владеют артистом и определяют выразительность его жеста… Основные черты его творческого облика — простота и вдохновенность… Он — явление многообещающее. Следует всячески содействовать его творческому росту, чтобы в полной мере раскрыть его выдающееся дарование».

Замечательный скрипач Виктор Пикайзен, который солировал в исполнении концерта Ракова в Зале имени П. Чайковского (это было вообще его первое выступление на большой сцене и с оркестром!), вспоминал о Симеонове как о каком-то волшебнике, владеющем тайной мистической передачи своей огромной энергии и своей мысли оркестру, «способному с таким же вдохновением и свободой музицировать с оркестром, с какой великие пианисты играют на фортепиано». «Играть с Константином Арсеньевичем было огромное наслаждение, — вспоминал В. Пикайзен, — весь его облик излучал музыку. Он умел слушать солиста, у него было удивительно верное и хорошее ансамблевое чутье». И еще: «Этот мастер ни на кого не был похож. Я хорошо помню его облик, его своеобразную дирижерскую технику. Думаю, что он относился к такому типу дирижеров, у которых их внутреннее содержание говорило музыкантам больше, чем их мануальная техника, хотя она у Симеонова была великолепна… Я слышал, как старики после концерта вспоминали Отто Клемперера и не знали, кому отдать предпочтение, ему или Симеонову». Особенно В. Пикайзен подчеркивал то, что интерпретация К. Симеоновым музыки Бетховена и Моцарта говорит о «внутреннем его соответствии как человека и художника тому звездному миру, в который он входил своим искусством». Таковым же было «внутреннее соответствие» миру П. Чайковского

и М. Мусоргского, Н. Римского-Корсакова и С. Рахманинова, М. Глинки и иных величайших из великих. И именно это «внутреннее соответствие» предопределяло то, что все оперные спектакли и концерты неизменно становились событиями.

Правда, после победы на Всесоюзном конкурсе и серии триумфальных концертов, сопровождавшихся самыми восторженными рецензиями крупнейших авторитетов музыкального мира, столичные театры и оркестры не спешили предлагать победителю места в штате. Он, впрочем, и не рвался туда — даже, скорее, опасался возможности таких предложений, говоря: «Знаю я эту манеру — вывести на орбиту и сжечь!» Работы в Киеве благодаря тактичной заботе Николая Смолича было с избытком. Прежде всего была доведена до конца работа над возобновлением «Пиковой дамы». Возобновление — событие не слишком «статусное», скорее обыденное, но в этот раз оно вызывало огромный интерес. Впервые музыка П. Чайковского в «Пиковой даме» прозвучала в Киеве не как аккомпанемент, а с симфонической масштабностью и драматической мощью. Затем — премьера «Тараса Бульбы» Лысенко: здесь во время репетиций Симеонов много работал с партитурой — что-то сокращал, что-то дописывал, многие фрагменты заново оркестровал, добиваясь (и по общему признанию — добившись!) эпического звучания, крещендирующего драматизма и образной яркости.

После этого, в тот же сезон 1946/47 годов, Николай Смолич поручает Симеонову музыкальное руководство двумя масштабными премьерами — «Русалки» А. Даргомыжского и «Кармен» Ж. Бизе. «Русалку» ставил А. Колодуб. «Кармен» — сам Николай Васильевич. Тенор Виктор Борищенко вспоминал, как Симеонов раскрылся в работе над «Русалкой» как дирижер-психолог и дирижер-драматург. «Он блистательно владел всеми средствами музыкально-театральной выразительности, — вспоминал Виктор Петрович, — обладал редким образным видением всех разнохарактерных партий. Подобно маститому драматическому актеру или режиссеру, он глубоко проникал в суть каждого образа, фантазировал, увлекался сам и увлекал исполнителей… Фраза за фразой он выстраивал осмысленную драматургию спектакля, в котором трагедия достигала предельного, шекспировского уровня».

В итоге «Русалка», которую видели вначале как рядовой и дежурный спектакль, заполнявший лакуны в послевоенном репертуаре, стал подлинным музыкальным событием, в котором новыми гранями засверкал талант Ивана Паторжинского и Бориса Гмыри. А «Кармен», премье-

ра которой состоялась в августе 1947 года, — настоящим украшением репертуара. Симеонов освободил партитуру от традиционных штампов, от убыстренного темпоритма, выявляя драматургическую тектонику, основанную на темповых и колористических контрастах, обнаруживая множество осмысленных нюансов. С редким терпением Симеонов работал с певцами, добиваясь желаемого результата. В результате Лариса Руденко исполнила с огромным успехом свою лучшую партию. Спектакль неизменно шел с аншлагами и имел самую восторженную прессу. Иван Козловский, часто приезжавший в родную Украину, после посещения одного из спектаклей «Кармен» писал: «Опера Бизе в Киеве — нечто замечательное по замыслу и художественному результату. Ничего банального. Всё цельно и значительно. Оркестр великолепен, и я обнаружил для себя ускользавшую от меня прежде красоту и глубину музыки, слышанной прежде много раз».

Такой же результат имела и следующая работа К. Симеонова — опера Э. Направника «Дубровский». Имя Э. Направника было для К. Симеонова священным — за полвека руководства Мариинским театром Эдуард Францевич создал уникальный художественный организм, один из лучших в мире музыкальных театров, заложил основы петербургской дирижерской школы. Композитором же он был умелым — не более. В «Дубровском» очевидно влияние П. Чайковского и даже подражание его манере. К. Симеонов так и дирижировал «Дубровским» — как если бы опера была написана Петром Ильичом, добиваясь задушевной лиричности интонаций, мелодической элегичности, прозрачности фактуры. Он словно бы «оттаивал» душой на этом спектакле. Виктор Борищенко вспоминал: «Работая, Константин Арсеньевич словно бы перевоплощался, находя в глубине души трепетные, лирические чувства, тогда вовсе не свойственные его характеру». К сожалению, премьера «Дубровского» оказалась последней — спустя два с половиной года после памятного и счастливого экспромта на репетиции «Пиковой дамы» он оставил театр. Оставил сам. Его просили остаться, но он был непреклонен.

Почему он ушел из театра? Причин, как всегда, несколько. «Его тогда больше привлекала концертная симфоническая деятельность», — вспоминала впоследствии его дочь Наталья. И в этом была правда. «Он устал от репертуарной текучки, от шумного, суетного коллектива, от рутины очередных спектаклей, от бесконечных компромиссов», — так считал хормейстер Лев Венедиктов, и в этом тоже была правда. И всё же

основной причиной ухода Симеонова из Киевской оперы стал уход из театра главного режиссера Николая Смолича. Даже не уход, а едва ли не бегство под натиском вспыхнувших националистических настроений. Обвинения в игнорировании украинских композиторов, непонимании традиций и ценностей украинской культуры и даже пренебрежении ими — в адрес того, кто дважды ставил «Тараса Бульбу» Лысенко, ставил «Перекоп» Мейтуса, «Честь» Жуковского, «Гальку» Манюшко, кто умудрился вопреки обстоятельствам сохранить труппу театра за годы войны — звучали по меньшей мере несправедливо, нелепо, дико. Украинскую культуру Смолич знал так, как не знали его хулители. Правда, сам Николай Васильевич никогда не скрывал своей принадлежности именно к русской культуре. Думается, слишком он был независим, слишком требователен в сохранении высокого художественного уровня театра и слишком категорично пресекал всякие попытки украинского партийно-советского руководства вмешиваться в репертуарную политику театра. «Конечно, — не раз говорил Н. Смолич, — театр — это художественно-идеологический институт. Но всё же прежде художественный и только потом уж — идеологический». Смолич сразу понял, что огульная травля началась по отмашке из высоких кабинетов на Крещатике. Он отлично понимал, что в этой схватке у него нет шансов на победу. И отлично помнил, сколь трагично завершились травли, например, его коллег К. Марджанишвили или В. Мейерхольда. Н. Смолич уехал в Москву, стал преподавать, ставить спектакли «по приглашениям» в столице, в Ленинграде, в том же Киеве. К. Симеонов, когда началась травля, «рвался в бой», и Николаю Васильевичу стоило большого труда удержать его от бессмысленного самопожертвования — в «высоких кабинетах» на Крещатике легко могли вспомнить о лагерном прошлом дирижера. И, конечно, вспомнили. За два с лишним года Симеонов прижился в театре и вдруг, в одночасье, он ощутил его враждебность, ощутил и свою незащищенность.

* * *

Были ли они — дирижер Константин Симеонов и режиссер Николай Смолич — близкими друг другу людьми? Вряд ли. Конечно, если бы их совместная работа продлилась сколь-либо продолжительное время — лет десять, а то и более, тогда — очень возможно… Надо сказать, что при всей внешней демократичности и как бы «открытости» (имен-

но «как бы»!) они оба принадлежали к тем, кто для внешнего мира неизменно «был застегнут на все пуговицы», кто предпочитал никого не пускать в свой мир внутренний и жестко пресекал попытки пересечь ту незримую черту, что отделяла их общественную жизнь от жизни сугубо личной. При всей внешней разности — особенно разительной тогда, в первые послевоенные годы — они были очень похожи своей закрытостью и стремлением к одиночеству. Вспоминая спустя годы К. Симеонова, профессор Лев Венедиктов писал: «Он был чрезвычайно строгим к профессиональным качествам своим коллег. Но еще более строгим был к человеческим качествам в личных отношениях, никого не допуская в свой внутренний мир. Вероятно, это было следствием его сложной судьбы, пережитого в военные годы, когда ценой человеческого доверия была жизнь». Публичность профессии, пожалуй, обостряла необходимость в одиночестве, оно являлось пространством, концентрировавшим интуицию, опыт и чувство творческой мысли, которая столь плодотворно раскрывалась в последующей работе, давала право на лидерство, на властную инициативу интерпретации. Одиночество было и условием сохранения душевного здравомыслия в том социуме, о котором не оставалось никаких иллюзий.

К. Симеонову время от времени делали знаки из Москвы и Ленинграда о возможном его переводе. То композитор, ставший директором главного музыкального театра страны, М. Чулаки прозрачно намекает о скором его включении в штат дирижеров Большого театра. То Б. Загурский, многолетний и легендарный руководитель культуры в Ленинграде, информирует о том, что его кандидатура рассматривается на должность художественного руководителя МАЛЕГОТа. После победы на Всесоюзном конкурсе Симеонова не забывали; он был всё время в планах множества ведущих коллективов. Но что-то всё время мешало этим планам претвориться в жизнь. Отчасти сказывалось военное прошлое. Впрочем, теперь именно что «отчасти». Большее значение имел масштаб таланта Константина Арсеньевича, появление которого что в Москве, что в Ленинграде изменило бы иерархическую номенклатуру «музыкальных олимпийцев» — очень много было влиятельных людей, которые, не являясь врагами К. Симеонова, ценя его дарование и сочувствуя ему, всё же вполне удовлетворялись его пребыванием в Киеве. Не меньшее значение имел и характер Константина Арсеньевича — жесткий, бескомпромиссный, лишенный толерантной гибкости, благодаря которому он сумел нажить себе много врагов. Те, кто искренне

симпатизировал ему, открыто говорили: надо поехать в столицы, помелькать, походить «по кабинетам» и по «нужным домам», поговорить с ответственными людьми, расположить их к себе. Подобная политика была для Константина Арсеньевича неприемлема, он ее презирал всю жизнь. Он был достаточно «бит жизнью», чтобы оставаться в этом вопросе идеалистом, но переломить себя и жить с презрением к себе — не мог. «Я не барышник и собой не торгую! — неизменно говорил он. — Как я после этого оркестру в глаза смотреть буду? Как я могу потом что-то от них требовать?»

Из театра К. Симеонов ушел во Всесоюзное гастрольбюро. Живя в Киеве, он выезжал в разные города и регионы страны, где выступал либо с имеющимися там музыкальными коллективами, либо с приезжавшими туда оркестрами, в которых по каким-то причинам не было дирижера. На первое время это казалось удобным, и главное — он оставался в профессии. Работы было много, но творческой — мало. Коллективы по большей части были очень слабы в профессиональном плане. О какой интерпретации, о каком художественном прочтении могла идти речь, если проблемой являлось выполнение хотя бы половины формально-технических требований? Классика в таких условиях неизбежно профанировалась, репертуар сужался до простеньких советских пьес. Симеонов лихорадочно, растрачивая энергию, пытался хоть как-то выправить всякий раз казавшуюся безнадежной ситуацию. Но что можно было сделать, имея в запасе одну, максимум — две репетиции? Оставалось «держать строй», следить, чтобы оркестровые группы не слишком расходились друг с другом. «Работаю махальщиком», — не слишком весело шутил Симеонов. Конечно, он нервничал, страдал от бессилия. «Эта контора (так он называл гастрольбюро) была настоящая для меня инквизиция. Еще, думалось мне, немного, и — профессиональная смерть будет неминуема», — вспоминал он впоследствии в одном из писем к А. Вишневич. Было понятно, что это работа временная. Константин Арсеньевич вполне мог повторить вслед за Ю. Толубеевым ставшую знаменитой фразу: «Всё же мы в своем деле — краснодеревщики, обидно строгать табуретки».

Впрочем, «строгать табуретки» пришлось в этот раз меньше года. В 1949 году он приглашен на должность второго дирижера Симфонического оркестра Киевской филармонии. На Украине это был, безусловно, лучший из симфонических оркестров. Да и по стране входил в число десяти ведущих коллективов. Для К. Симеонова это было воз-

можностью вернуться к нормальной работе и академическому уровню исполнения.

Первым дирижером оркестра был Натан Григорьевич Рахлин. Он был старше К. Симеонова на четыре года, но уже двенадцать лет возглавлял оркестр и только что стал народным артистом СССР. Родом с Черниговщины, он начинал свою концертную карьеру игрой в кинотеатрах, а продолжил — трубачом в бригаде Григория Котовского. В семнадцать лет Реввоенсовет Украины направил его на обучение в Киевскую консерваторию. Это был человек редкого таланта и работоспособности; если точнее — он был готов дирижировать каждый день, утром и вечером. Репетиций он не любил. Разбором партитур ни себя, ни оркестрантов не мучил, полагаясь на свойственные ему интуицию, темперамент и импровизационный дар. Дирижером он был блестящим — в большей степени именно «блестящим», нежели глубоким — и имел множество поклонников. К. Симеонов, ставший его товарищем по оркестру, был, несомненно, мастеровитее, профессиональнее, да и как интерпретатор — глубже. Отношения дирижеров одного оркестра были сложными и вряд ли могли быть иными — оба были с характером и амбициями. Но оба были подлинными художниками и испытывали друг к другу уважение. Киевская филармония и публика только выиграли от соревнования двух выдающихся, но очень разных творческих индивидуальностей, длившегося до 1957 года, когда Симеонов возглавил оркестр Украинского радио и телевидения.

Вообще, заметим, эти годы были самыми насыщенными в истории филармонии украинской столицы: один за другим сюда приезжали с концертами выдающиеся дирижеры: и иностранные, такие как Абендрот, Орманди, Стоковский, Ферреро, Цекки, и отечественные, такие как А. Иванов, Е. Мравинский, А. Орлов, С. Самосуд и многие иные. Кто-то играл с киевлянами, кто-то приезжал со своим оркестром. Это был какой-то удивительный и нескончаемый «фестиваль талантов». Да и в самом Киеве в это время кроме Н. Рахлина и К. Симеонова были в высшей степени достойные дирижеры — Вениамин Тольба, Михаил Канерштейн, Александр Климов, Борис Чистяков, Владимир Пирадов; они довольно регулярно участвовали в концертных программах. Подобной творческой насыщенности и динамизма, как в первой половине 1950-х, годов Киевская филармония не знала ни до, ни после. Требовалось немало мужества, чтобы вставать за пульт оркестра после очередного триумфального приезда одного из «музыкальных

олимпийцев». Римляне мудро говорили: «Сравнение — не доказательство, но оно красноречиво!» Так вот, сравнение с «олимпийцами» «красноречиво» свидетельствовало, что Константин Арсеньевич Симеонов как музыкант-интерпретатор, как художник никому ни в чем не уступал, а кое в чем кого-то и превосходил. Профессор Евгений Дущенко, дирижер и заведующий кафедрой Киевской консерватории, писал: «Если сопоставить его (т. е. Симеонова) с теми, кто был рядом с ним, перед нами встанет явление, природный дар, сгусток высочайшей исполнительской культуры, личность необычайная». Лев Венедиктов, хормейстер и тоже профессор, вспоминал: «Он магически влиял на оркестр, не заставляя работать, не подчиняя, а как бы приглашая принять участие в творчестве. Манера дирижирования, являясь одновременно властной, давала возможность солирующим инструментам проявить свое ощущение фразы, одухотворенно провести соло… Оркестр жил, как единое целое, он был спаян пониманием единой художественной цели».

«Манера дирижирования» (о которой вспоминал Лев Николаевич) была у Симеонова очень разной — то он был предельно энергичен и буквально неистовствовал за пультом, буквально «вылепляя» музыкальные фразы, не пропуская ни одного нюанса, то был спокоен, ограничиваясь обрисовкой правою рукой общей пластики и динамики. Многое зависело от освоенности материала оркестром и от самочувствия музыкантов. К. Симеонов очень точно ощущал меру необходимости своего участия «здесь и сейчас». Он обладал редкой способностью концентрировать внимание музыкантов, вести их за собой, буквально «играя на оркестре», как на музыкальном инструменте. Но умел и доверять оркестру. Впрочем, даже и тогда он оставался источником творческой энергии, которая каким-то магическим образом передавалась музыкантам. Это невозможно объяснить, можно только констатировать. Не случайно Сергей Рахманинов как-то очень точно назвал искусство дирижирования «шаманством». Его младший современник Николай Голованов предпочитал иное название — «таинство». Первый же в череде великих дирижеров Европы чех Артур Никиш именовал рождение музыки в игре оркестра «мистерией». К. Симеонов к общему теоретизированию не был склонен, но вышеуказанным дирижерам вряд ли уступал в мастерстве. По вдохновенности и силе духовного воздействия то, что происходило под взглядом и жестом К. Симеонова, если и может быть определено каким-то одним словом, то это именно «мистерия». То понимание, то «дыхание в унисон», которое объединяло Симеонова и ведомых им му-

зыкантов, тот обмен энергией, который вспыхивал и неуклонно нарастал между оркестром и публикой, — всё это является именно «таинством». То, как добивался этого чуда Константин Арсеньевич, — вся эта внешне странная полифония жестов, взглядов, сопения — может быть обозначено именно этим странноватым словом «шаманство». К. Симеонов был очень властным «шаманом», однако с ним любили выступать гастролирующие виртуозы, такие как Исаак Стерн, Эмиль Гилельс, Давид Ойстрах и его сын Игорь Ойстрах, Леонид Коган и Игорь Безродный… перечень может быть долгим. Любили с ним выступать и певцы, скажем, Иван Петров и Жермена Гейне-Вагнере, Николай Херля и Ева Бандровска-Турска, Галина Вишневская и иные, не говоря уже об украинцах Л. Руденко, Е. Чавдар, Н. Ворвулеве, П. Белиннике, Б. Гмыре, А. Кикоте, Б. Гришко, Н. Пономаренко. Причина проста — Константин Арсеньевич всегда исходил из первенства «диалога» над «монологом»; он всегда был готов к «диалогу», если имелся достойный «собеседник». Никогда не опускался до банального аккомпанирования, никогда не оскорблял своих «собеседников» безличностным фоновым звучанием; это всегда было радостное творческое содружество. Не способных же к диалогу не щадил в их самолюбии, отчего и слыл «тяжелым человеком», умножая ряды своих недругов.

Е. Дущенко особо отметил, что «тогда, когда Симеонов работал в Киеве, к нему потянулись украинские композиторы, что не случайно — он никогда не дирижировал новое произведение формально». Это была очень тяжелая работа. Сочинения часто были слишком уязвимы и с точки зрения мысли, и композиции, да и техники. Симеонов всегда тщательно изучал партитуру и затем долго работал с авторами, давая практические советы в области формы и инструментовки. Бывало и так, что ему приходилось самому вносить изменения, что-то дописывать, что-то менять местами, заново инструментовать всё сочинение, добиваясь колористического богатства, драматургической цельности и эмоциональной яркости. Ни с затратами времени, ни с отсутствием оплаты (а нередко и элементарной благодарности) за изнурительную работу Константин Арсеньевич не считался — его прежде всего заботил художественный уровень.

К произведениям современных авторов, несмотря на их несовершенство, Симеонов относился с предельной, какой-то даже трепетной ответственностью. Он на всю жизнь запомнил то, что рассказывал когда-то ему и иным воспитанникам Ленинградской капеллы

профессор Михаил Климов. В самом начале XX века Э. Направник готовил к премьере новую оперу А. Корещенко «Ледяной дом»: произведение по роману И. Лажечникова на эффектный исторический сюжет заметными музыкальными достоинствами не отличалась. М. Климов и иные ассистенты, подвизавшиеся тогда в Мариинском театре, с удивлением спросили Эдуарда Францевича: «Стоит ли тратить время и силы на очевидно второстепенное сочинение, если в репертуаре есть оперы Чайковского?» Ответ маститого маэстро поразил своей точностью и обнаружением меры ответственности музыкального руководителя. Э. Направник сказал так: «Если не было бы ста Корещенок, не было бы и одного Чайковского!»

С одной стороны, К. Симеонов был очень требователен, с другой стороны — обнаруживал снисходительность, едва замечал хотя бы тень живой, трепетной мысли, хотя бы искорку талантливости, способен был сам вдохновиться от нее. Он ждал от современных авторов чуда, потому и брался за сочинения Кулачевского, Галынина, Гомоляки, Муравлева, Владигерова, Нахабина, Пейко и многих, многих иных. Он гораздо лучше самих авторов видел, как можно развернуть заявленную ими тему; глубже, яснее видел природу их дарования. «Константин Арсеньевич был поразительно проницателен, удивительно точно чувствовал характер произведения и возможности его раскрытия, — вспоминал композитор Г. Галынин. — Он добивался драматургической цельности и такой эмоциональной мощи, что музыка обретала под его властью значительность, о которой мы могли только мечтать». Много работавший с Константином Арсеньевичем звукорежиссер Леонид Быльчинский очень точно подметил: «Он не только стремился к наиболее точному воспроизведению записанного в партитуре, но умел выявить в ней те скрытые резервы, о которых авторы сочинений порой не подозревали. Он никогда не мирился с композиторскими просчетами, снижавшими достоинства партитуры». Л. Быльчинский оказался свидетелем встречи Симеонова с одним молодым композитором. Возвращая ему просмотренную, с многочисленными пометками партитуру, Константин Арсеньевич сказал: «Уважаемый (это было его обычное обращение), а ведь вы научились только излагать музыкальный материал применительно к экспозиции. Вы одинаково излагаете и в экспозиции, и в коде, а ведь принципы изложения-то разные. Финал вам просто не удался — надо писать заново!» Не ограничившись вердиктом, К. Симеонов тут же показал, как можно «осуществить тематическое преобразование в разработке, избежав монотонных повторов и длиннот».

Тщательный анализ партитуры — это был первый этап работы. Обычно автор соглашался с аргументами дирижера, и начинался второй этап, в котором К. Симеонов неизменно принимал самое деятельное участие, — приведение в порядок формы произведения. Затем уже наступал и третий период, который К. Симеонов проводил обычно сам — чистовая корректура с определением дифференцированных нюансов, функциональной роли голосов и устранением технологической грязи и ошибок. Только после этого дирижер приносил партитуру в оркестр и начинал ее готовить к премьере. И так было не раз, не два — так было многие десятки раз! И именно благодаря такой работе многие произведения украинских композиторов XX века получили заслуженное признание. Тем не менее, из украинских авторов К. Симеонову были близки те, что примыкали к русской классике, чьи корни лежали в XIX веке, — Н. Лысенко и Б. Лятошинский. Из современников — Г. Майборода (он был на три года моложе Константина Арсеньевича).

Надо сказать, что как музыканты Н. Рахлин и К. Симеонов были «всеядны», однако очень скоро определились и предпочтения. Натан Григорьевич составлял свои концертные программы в основном из сочинений украинских и, шире, — советских композиторов (возможно, опасаясь соревнования в классике, поскольку глубина интерпретации не была его сильной стороной). О предпочтениях Константина Арсеньевича говорят афиши и программки его концертов, в которых обычными были такие сочетания: Чайковский и Бетховен, Бетховен и Григ, Вагнер и Лист, Мендельсон и Бах, Моцарт, Бетховен и Шуман, Чайковский и Шостакович, монографические концерты, посвященные творчеству П. Чайковского, Д. Шостаковича, Бетховена, Моцарта и, конечно, неутолимой любви всей его жизни — А. Бородину, М. Глинке и М. Мусоргскому.

Пожалуй, о М. Мусоргском и П. Чайковском нужно сказать особо — они в творческих планах К. Симеонова всегда стояли на первом месте. Он как-то очень личностно нуждался в сердечном лиризме П.Чайковского, в характерном для него сочетании задушевной мягкости, исповедальности с пронзительным трагизмом. М. Мусоргский же привлекал его глобальностью исторического мышления, глубиной его постижения. Не случайно режиссер Ирина Молостова заметила: «В облике Симеонова было что-то удивительно близкое музыке Мусоргского. В его внешности было нечто мужицкое, бурлацкое — схожее с образами многих полотен В. Сурикова. В нем была и сила, и готовность к страданию». В записях

самого К. Симеонова сохранился листок бумаги, на котором выписано следующее: «Всё творчество Мусоргского свидетельствует о том, что он обладал большей чувствительностью, чем та, что свойственна миру, в котором мы живем. Это был атом будущего, затерянный в настоящем, и место его среди тех, которые придут после нас. Здесь он мог только страдать». В этом тексте — вся суть философии, с которой Константин Арсеньевич подходил к творчеству Мусоргского, понимание того, чем близко было творчество композитора самой трагической судьбы.

С этими программами Симеонов объездил весь Советский Союз и впервые выехал в зарубежные гастроли — в Югославию, Чехословакию, Польшу, Болгарию, Венгрию. И всюду, всегда успех шел по нарастающей. Пришла не просто известность, не просто признание. Пришла слава!

Наверное, это было счастливое время.

Между тем, в Москве и Ленинграде вели себя по меньшей мере непоследовательно: с одной стороны — постоянно напоминали К. Симеонову о том, что «вот-вот его переведут из Киева», с другой стороны — никакого решения не принимали. В это время в ведущих музыкальных театрах страны прошло основательное обновление. Из Мариинского театра ушел Борис Хайкин, умерли Дмитрий Похитонов и Павел Фельдт, то приходили, то уходили Сергей Ельцин и Эдуард Грикуров, на освободившиеся места закреплялись профессиональные (но не более) Владимир Широков, Вадим Калентьев, Джемал Далгат и Юрий Гамалей. Спектакли сохраняли достойный академический уровень, однако как художественный организм театр существовал скорее инерционно. Спектаклей-событий, являющихся мощнейшим катализатором дальнейшего творческого развития, подобно тем, в которых за пультом стояли Владимир Дранишников (до его отъезда в Киев), Арий Пазовский, Борис Хайкин (до их перевода в Москву), не было. Театр нуждался в приходе яркой художественной личности. Схожая ситуация была и в Большом театре: умерли Николай Голованов, Арий Пазовский и Василий Небольсин, отошел от дел Самуил Самосуд, покинул театр Кирилл Кондрашин. Стремительно происходила смена поколений, а вместе с тем уходила в прошлое и эстетика «большого стиля» сталинской эпохи. Время требовало выдвижения лидера, понимавшего оперный спектакль как музыкально-драматический синтез, требовало художника-учителя, который сочетал бы в своем творческом стиле взрывную энергию и пряный колорит Н. Голованова с темпоритмическим драматизмом и

логикой музыкальной архитектоники А. Пазовского. Разговоров на эту тему было в 1950-е годы предостаточно, и всякий раз всплывала — при различных возможных комбинациях претендентов — фигура К. Симеонова, чей творческий опыт в театре был хотя и сравнительно невелик, но весьма красноречив. Сомнений в его природной, органической приспособленности к оперному театру ни у кого не возникало. Становящиеся всё более частыми его выступления в Москве и Ленинграде это только подтверждали. Не случайно Ирина Молостова сказала: «Он по своей природе мыслил образами. На Западе его называли «дирижер-драматург»… и у него было несомненное режиссерское мышление».

Да, сомнений, относительно чрезвычайно высокого комплекса качеств К. Симеонова — и художественных, и организационных — не было! Настораживал его характер. «Выбирая репертуар, он никогда не следовал моде, никогда не подчинялся конъюнктуре, — вспоминала Ирина Александровна. — Он брался за темы, которые каким-то образом могли откликнуться на сегодняшний день, пересекались с тем, что витало в воздухе, будоражило умы и сердца». Короче, академического спокойствия с К. Симеоновым ожидать не приходилось. Правда, его всё время и порывались пригласить именно для того, чтобы взорвать это академическое спокойствие, дать новый, мощный импульс творческого развития. И этого же — опасались. Опасались мощи дарования и мощи неуправляемого, литого в своих выстраданных принципах, взрывного характера, опасались художественной принципиальности, органической неспособности на компромиссы в искусстве и беспощадной точности его слова. Опасались независимости, о которой писала И. Молостова: «Никакие авторитеты, звания, орденские колодки, высокие должности для него не существовали. Измерение было одно — степень профессионализма и понимание музыки как способа отношения к миру».

В результате обе столицы вели себя как собака на сене, и Симеонов перестал всерьез воспринимать идущие от них «сигналы» и «знаки внимания». Перестал верить, да и, кажется, не очень-то и хотел. Во-первых, при бойцовском темпераменте Симеонов опасался столичного снобизма, а еще больше — необходимости общения с размножившейся бюрократией, живущей по принципам «как бы чего не вышло» и «держать и не пущать». Во-вторых, он как-то прижился в Киеве, был благодарен этому городу и его публике. Ведь здесь он возродился к искусству, когда, как ему казалось, «всё кончено». Правда, Киев он воспринимал не столько как «украинский город», сколько как «древнерусский».

Это заблуждение дорого обойдется Константину Арсеньевичу, но — не теперь. Позднее.

А в театр он вернулся. Здесь же, в Киеве. Спустя четырнадцать лет после своего демонстративного ухода из Украинского театра оперы и балета имени Т.Г. Шевченко он вернулся туда в 1961 году художественным руководителем и главным дирижером, народным артистом республики и лауреатом Государственной премии. Заслуга в этом принадлежит решившимся на это и настоявшим на таком решении заместителю министра культуры Украины Ивану Чабаненко и драматургу Александру Корнейчуку, человеку хоть и конъюнктурному, но талантливому и, кроме того, могущественному, так как был он тогда председателем Верховного совета Украины. Собственно, с момента своего вступления в 1959 году в должность номинального главы союзной Украины А. Корнейчук и продвигал идею назначения К. Симеонова художественным лидером Театра имени Т.Г. Шевченко. Нужно было убедить в этом и руководство театра, но главное — самого Константина Арсеньевича, который помнил судьбу Николая Смолича и не вдруг решился на возвращение. Опасения его, как покажет время — и покажет довольно скоро, — к сожалению, отнюдь не были беспочвенны. Но природа таланта возьмет свое: «дирижер-драматург», «дирижер с режиссерским мышлением» (как о нем писали) пришел туда, где, собственно, и было его место.

В первом же сезоне 1961/62 годов последовал каскад блистательных премьер, проведенных новым главным дирижером: «Алеко», «Иоланта», «Судьба человека», «Мазепа». Это — только оперы. А еще было два балета на музыкальные поэмы Чайковского — «Симфонические танцы» и «Франческа да Римини». Одновременно он возьмется за возобновление старых спектаклей, таких как «Кармен», «Лоэнгрин», «Тарас Бульба» и «Богдан Хмельницкий».

Первой премьерой стал «Мазепа» — не лучшая опера П. Чайковского: в интерпретации Симеонова она обнаружила в себе характер лирико-трагического эпоса. Это было программная работа Симеонова, которой открывалась новая, еще более блистательная страница его жизни.

* * *

Константин Симеонов пришел в Киевский театр оперы и балета в самом расцвете сил, только что перевалив через полувековой рубеж.

Яркий и самобытный талант художника и организатора многократно умножились богатым и драматичным опытом. Жизнь многому научила его, но — неизменным оставался его идеализм. Не случайно все словно в один голос говорили о нем: да, К. Симеонов — это человек исключительной одаренности, талант огромный, мощный, стихийный. Как человек — очень сложный и очень сильный, закрытый, но максималистичный в творческих и личностных требованиях. Он никогда не стремился понравиться, скорее наоборот, был властен и суров, но был личностью магнетической. Другое дело, что соответствовать уровню его творческой энергетики было непросто — нужно было обладать хотя бы отчасти подобной страстностью, открытостью к творчеству и талантом. Работать с ним было трудно: он устанавливал очень высокую планку художественного уровня и был предельно настойчив — даже жесток — в достижении ее. Работать было сложно, потому что он видел в своем воображении идеальное воплощение замысла и ни при каких обстоятельствах не желал от него отступать. Он не считался с установившейся в театре иерархией, обходя вниманием «премьеров труппы» и назначая в первые составы совсем других артистов, поскольку более всего нуждался не в «статусности», не в «традициях» и не в «забронзовевших» авторитетах, а в состоянии творческого поиска, неуспокоенности мысли, стремлении к идеалу. Чинные заседания художественного совета, ранее напоминавшие своей ритуальностью «заседания боярской думы», при Симеонове превратились в творческие диспуты, в которых участники спорили до хрипоты, до крика, отстаивая свое творческое видение замысла, свою позицию. В спорах не выбирались выражения, в них не было ни «запретных тем», ни «запретных лиц». Но именно в таком обострении мысли рождалась истина. Многим такая демократическая форма представлялась недопустимой. Почему — понять легко: на художественных советах, проводимых Симеоновым, нужно было мыслить творчески и аргументированно; на этих советах невозможно было спрятаться за прежние заслуги, за связи, за почетные звания и награды; невозможно было «казаться» — нужно было «быть здесь и сейчас» художником, мастером и личностью! Правда, нельзя забывать, что Симеонов был прирожденным лидером и относился к этому серьезно и ответственно. Он поощрял — даже провоцировал — демократизм в общении, однако отлично понимал (и знал по собственному опыту), что коллективное творчество достигает задачи только при «творческой диктатуре» лидера. Важно в связи с этим качество этого лидера —

и человеческое, и творческое; важно, в какой степени лидер обладает стратегическим мышлением.

Все эти качества были у Константина Арсеньевича на высоте — будучи человеком скромным и непритязательным в быту, он очень хорошо знал себе цену. Он не только не мог быть «ведомым» в силу своих качеств — теперь, как руководитель сложного коллектива, он не имел права быть «ведомым». Его можно было убедить, заразить какой-либо идеей или неожиданным решением, но ему нельзя было всё это навязать — как точно заметила Ирина Молостова, «Симеонов давал свободу… если это не противоречило его видению». Она же вспоминала: «Если в других спектаклях, с другими дирижерами основная часть замысла рождалась у меня в домашней и классной работе, то с Симеоновым режиссер мог выходить на площадку только после оркестровых репетиций, поняв, какая драматургия им выстраивалась. В звучании каждого такта на его корректурных репетициях ощущались смысл происходящего, сопричастность с Временем и Вечностью. Иногда режиссерское решение приходило неожиданно — в беседах с Константином Арсеньевичем».

Конечно, К. Симеонов был «творческим диктатором» — в той же мере, в какой ими были Тосканини, Фуртвенглер или Караян, а в России — А. Пазовский и Н. Голованов. Суть этой «диктатуры» — в вовлечении в свой замысел, в провоцировании к творчеству — не «вообще», а в определенной концепции. «Радость творческого общения с Симеоновым заключалась в том, что он не утверждал, как надо делать, а подсказывал, что скрыто в музыке». Поэтому он и требовал, чтобы все создатели спектакля принимали участие в репетициях с оркестром. «Искусство, — говорил Константин Арсеньевич, — требует не единомыслия, а единомышленников!» Он искренне недоумевал, если встречал в театре — а к сожалению, таковых было немало — людей равнодушных. И еще — недоумевал, как можно не понимать, что в оперном спектакле всё определяется музыкой.

Поэтому так дорого было ему содружество с замечательным украинским художником Федором Ниродом, который был аристократом не только по рождению, но и по духу. Федор Федорович, как и К. Симеонов, был человеком закрытым и в личном общении непростым, но удивительно отзывчивым к творческой мысли. «Музыка в опере главенствует, — говорил Нирод, — каким бы гениальным ни был художник, он потерпит фиаско, если не пойдет за музыкой, не поймет ее стилевого начала, ее образности». С Симеоновым он был знаком задолго до

начала работы в Киевском оперном театре — познакомились в поезде, когда один возвращался с концерта, а другой с этюдов. «Симеонов был необычайно обаятельной личностью. С ним всегда интересно и легко работалось, хотя он был правдив, нетерпим к фальши и порою резок, — вспоминал Нирод, — он обладал удивительной способностью передавать свою творческую энергию, заинтересованность, свое переживание музыки… Он умел мыслить не только понятийными, музыкальными, но и зрительными категориями, обладая художественной интуицией». С Ниродом Константин Арсеньевич сделает свои лучшие спектакли в Киеве — это «Судьба человека», «Иоланта», «Франческа да Римини», «Тарас Шевченко», «Кармен», «Мазепа», «Хованщина». Последней их работой станет «Тихий Дон», который стал и последней работой К. Симеонова перед отъездом из Киева.

«Обаяние личности», о котором вспоминал Нирод, было отнюдь не всем очевидно в К. Симеонове. «Он поразительно менялся, когда видел в человеке талант и способность к творческому диалогу, — вспоминала народная артистка СССР Галина Туфтина, — словно бы спадала какая-то пелена, развеивались какие-то злые чары. Он поражал своей открытостью и душевностью; в нем обнаруживалось вдруг обаяние такой невероятной силы, какую невозможно было предположить в этом внешне всегда суровом и грозном человеке». Здесь Г. Туфтина удивительно вторит Ф. Нироду, который заметил, что «Константин Арсеньевич обладал удивительной способностью искренне загораться при виде прекрасного». Впрочем, верно и обратное — Симеонов иногда свирепел, сталкиваясь с бездарностями. Между прочим, для него талант был неотделим от дисциплины.

Театр — крайне сложный организм, качество его работы в огромной степени зависит от согласованности действий всех его служб. Киевская опера, когда туда пришел К. Симеонов, была, как, наверное, и любая иная труппа, весьма пестрой по составу — были и выдающиеся певцы с яркими голосами, были и добротные мастеровые служители искусства, был и многочисленный балласт, без которого не обходится ни одно коллективное дело. При этом все существовали как-то сами по себе. Ни единства идейного, ни дисциплины не было. К. Симеонов с первого дня стал выстраивать театр как цельный и осмысленный художественный организм. Требования к дисциплине с его стороны предъявлялись весьма жесткие. «На первом плане — организация, а потом — искусство, ибо без организации музыки нет!» — это было его программное

положение, которое он высказал на первом же собрании всего коллектива и которое стремился реализовать. К сожалению, очень многим это не нравилось. Если точнее — дело даже не в дисциплине, не в тех резкостях, на которые были щедр художественный руководитель, а в масштабе его таланта и его творческом максимализме. С одной стороны, такой мастер — счастливая находка для театра, и действительно, за какие-то год — два (срок ничтожно малый) Киевский театр неузнаваемо изменился, вырос творчески, что и отмечалось всеми, ибо это невозможно было не заметить. С другой стороны — мастер такого уровня и человек столь непримиримо максималистичный, столь авторитетный и принципиальный является укором для тех, кто не может соответствовать его критериям. «Нам в театре надо думать не о самолюбии, а о творческом результате», — говорил Симеонов и действительно не щадил самолюбия тех, кто не мог тянуться вслед за ним, кто не жил искусством с той отдачей, с тем горением, которых он требовал. Константин Арсеньевич сам заложил основы конфликта в театре, фактически расколов его на своих сторонников и многочисленных врагов. Если точнее, присутствие и деятельность в театре такой личности, как Симеонов, акцентировали антагонизм между художниками-творцами и теми, для кого искусство было не более чем возможностью самовыражения и самоутверждения, создания карьеры, или просто работы, или не слишком обременительного времяпрепровождения. «Искусство, конечно, это работа. Но — не только работа, больше чем работа. Работой можно и не жить. В искусстве же не жить невозможно!» — говорил Симеонов, предельно жестко обозначая принцип существования в театре, который ни при каких обстоятельствах не мог корректироваться.

К недовольству в театре прибавилось и недовольство республиканского руководства. Для него — для руководства — вопросы художественные стояли отнюдь не на первом месте. Неизмеримо важнее были лояльность и управляемость, способность «верно понимать специфику момента». Управляемость не входила в число свойств Симеонова, как, впрочем, и тактичность — высоким партийным и советским чиновникам он говорил всё что думал, «открытым текстом», не прибегая к «эзоповому языку». Он был уверен, что делает своим творчеством дело огромной государственной важности, ибо сам не раз говорил, что «жизнь в искусстве есть миссия воспитания человеческой души». К сожалению, он «шел против течения», да и сам это понимал. Нужен был театр задорно-оптимистический и помпезный. Нужна была музыка ма-

жорная, маршеобразная. Иван Гамкало заметил, что «наиболее ценным в интерпретациях К. Симеонова был углубленно-философский подход», но именно это-то и не нужно было властям предержащим. К. Симеонов интуитивно ощущал опасность проживаемого им времени, когда размываются ориентиры и деградируют моральные ценности, когда забываются герои и начинают торжествовать обыватели, которые в своем воинствующем антигероизме всё опошлят и всё разрушат. Вышедший из трагического времени, он остро ощущал неизбежность его возвращения. Именно потому столь обостренно трагичны его прочтения «Мазепы», «Хованщины», «Катерины Измайловой» и «Тихого Дона». «В его почерке появилась мудрость опыта. Трактуя музыкальное полотно, как большую драму… он выделял прежде всего трагедийные страницы партитуры» (И. Гамкало). Будучи личностью исключительно пассионарной, Константин Арсеньевич не мог «прийтись ко двору» в то время, когда бал правили субпассионарии. Он был лишним в том мире, который не хотел знать трагедий ни прошедших, ни грядущих, в мире комфорта и душевной опустошенности.

Приемы избавления от таких людей в Киеве были отлично отработаны. Была развернута кампания по обвинению К. Симеонова в «украинофобстве», что звучит более чем нелепо в отношении человека, который дал жизнь на сцене произведениям множества именно украинских композиторов. Правда, многим из авторов он отказывал, и никакие «высокие инстанции» не могли его заставить принять к работе откровенно бездарную партитуру. Людей, подвизающихся в искусстве и ненавидящих большой талант, всегда более чем достаточно, они легко организуются и с радостью начинают травить того, кто своим существованием слишком очевидно обнаруживает их собственное ничтожество.

Конечно, обвинения в «украинофобстве» и в «игнорировании советской и революционной тематики» были всего лишь формой избавления от К. Симеонова. Но организовано всё было умело и крайне болезненно. Вызвав К. Симеонова в ЦК компартии Украины, ему показали письма из партийных, творческих и профсоюзных организаций, потребовав объяснений. Сказать, что для Константина Арсеньевича это было неожиданным, нельзя. Поразило его то, как много людей, которых он считал своими товарищами, приняли участие в травле (сам-то он, прошедший фашистский лагерь и годы изгойства, обладал удивительной стойкостью и иммунитетом ко всякой подлости, но людей не столь монолитного характера власти умели «убеждать», находя слабые места). Предали

не все. И те, кто не предал, убеждали: надо бороться. К. Симеонов бороться не стал. Не по причине брезгливости, хотя, конечно, она и была, а потому, что понимал: самим фактом развернутой кампании ему дают понять, что он, народный артист СССР, в театре на самом деле не лидер и не авторитет. Оставаться же в театре «почетным руководителем» без возможности реально влиять на стратегию репертуара, на качество исполнения, на художественный уровень коллектива он не хотел. По сути, с Константином Арсеньевичем произошло то, что случилось с Николаем Смоличем двадцатью годами ранее. Н. Смолич буквально бежал из Киева в Москву. К. Симеонов уедет в Ленинград.

«Пусть не складывается ложное впечатление о неуживчивости Симеонова, ибо на самом деле всё было значительно сложнее, — говорил в своем интервью дирижер Иван Гамкало. — Как человек гордый, уверенный в своих творческих возможностях, он никогда не поступался своими профессиональными и этическими принципами… Он не мог и не хотел быть винтиком в номенклатурном искусстве и протестовал, как мог. Может быть, протестовал слишком громко, не всегда дипломатично, но по существу правильно». Композитор Георгий Майборода, так многим обязанный Симеонову, заметил: «Когда в 1966 году Симеонов оставил Киевский оперный театр, в сердцах лишь немногих прозвучала нотка предчувствия, что потеряно что-то невозвратимое. Теперь все, я думаю, понимают, что с его именем были связаны не только лучшие страницы музыкальной жизни Киева и Украины. В этом имени было воплощено нечто более значительное — среди нас жил и работал подлинно великий музыкант». Украину Константин Арсеньевич любил — ее роскошную природу, ее драматическую историю, ее богатый мелос. Любил могучий Днепр, где так хорошо рыбачилось и на берегах которого так хорошо думалось. Любил Киев, особенно в его крутых спусках к Днепру, особенно — живописную красоту Печерской лавры. Он любил Украину как органическую часть героической истории восточнославянского мира. И есть что-то символическое в том, что последним спектаклем в Киевской опере, который Симеонов провел как главный дирижер, был «Мазепа», где тема предательства России есть одновременно и тема предательства Украины. И ведь на последнем концерте перед отъездом в Ленинград К. Симеонов дирижировал симфонической картиной «Полтавский бой» из «Мазепы» П. Чайковского.

Почему вновь в биографии Константина Арсеньевича возник Ленинград? Ведь на самом деле был выбор между Ленинградом и Мо-

сквой. Незадолго до начала конфликта в Киеве дирекция Большого театра пригласила Симеонова провести несколько спектаклей, а затем — поручила именно ему подготовку «Пиковой дамы» и дирижирование ею во время гастролей театра в Милане, на сцене Ла Скала. Так уж получилось, что, испытывая благоговение к операм Мусоргского, Бородина и Римского-Корсакова, итальянцы ценили Чайковского как автора симфонической музыки, а его «Пиковую даму» считали произведением заурядным. Антонио Гирингелли, директор Ла Скала, считал, что москвичи сильно рискуют, предлагая миланской публике произведение, к которому есть устойчивое предубеждение. Опасения не оправдались. В том была, конечно, и заслуга З. Анджапаридзе, Г. Вишневской, В. Кибкало, И. Архиповой и Л. Авдеевой, вдохновенно исполнивших свои партии, но прежде всего это была заслуга дирижера К. Симеонова, который в 1964 году спаял разрозненные фрагменты в единое целое, выявив свойственный П. Чайковскому драматический, напряженно-завораживающий симфонизм. Успех «Пиковой дамы» на гастролях был грандиозным. Мало у кого были сомнения в том, что таким экстравагантным образом Симеонову были устроены «смотрины» на должность главного дирижера главного театра страны. И «смотрины» эти прошли блестяще: редкий случай, когда работа дирижера была восторженно принята и прессой, и театральным руководством, и артистами, и оркестрантами, и, что совсем уж удивительно, коллегами-дирижерами. За два года до этого уволен был товарищ К. Симеонова по классу А. Гаука — А.Ш. Мелик-Пашаев. Его место занял Евгений Светланов, за десять лет взлетев на эту должность с должности дирижера-ассистента. Однако очень быстро выяснилось, что связывать свою судьбу с Большим театром он не хотел — слишком сложным, капризным и опасным был этот организм. Уже в следующем, 1965 году, Е. Светланов оставит Большой театр и перейдет в Большой симфонический оркестр СССР, ныне носящий его имя. Его место занял Геннадий Рождественский, сил которого хватит, как покажет время, на пять лет. Однако его интересы также лежали в области музыки чисто инструментальной, причем — новаторской, современной.

Сказать, что Большой театр испытывал дефицит в дирижерах, нельзя. В штате с 1953 года был Борис Хайкин, выдающийся мастер, работавший еще в Оперной студии К. Станиславского, возглавлявший последовательно и МАЛЕГОТ, и Мариинский театр. В Большой театр в 1965 году пришел многоопытный Одиссей Димитриади, чуть ранее —

молодые и даровитые М. Эрмлер, А. Жюрайтис и В. Копылов. Зачем же понадобился еще и Симеонов? Возможно, это обычное для тоталитарного режима «пожирание звезд» центром. Вспомним, как обеднел, например, Ленинград, когда Москва поглотила целую звездную плеяду во главе с Галиной Улановой. Но всё же отнюдь не соображениями «коллекционирования» руководствовались на этот раз в Москве — Большому театру нужен был масштабный по мышлению и яркий по таланту музыкальный лидер. Решение вошло в практическую плоскость; приходилось слышать, что неприятности у К. Симеонова в Киеве были частью интриги, которая должна была подтолкнуть его к переезду в Москву. Константин Арсеньевич и в самом деле не спешил согласиться на предложение, которое лет десять тому назад воспринял бы за счастье. Почетный пост отнюдь не гарантировал творческой свободы даже в том сравнительно скромном объеме, какой имелся в Киеве. Преждевременная кончина А. Пазовского и Н. Голованова, болезнь и отставка С. Самосуда ясно показывали, как Москва и приближенность к «верхам» перемалывают даже самые мощные характеры. В 1964 году умер А.Ш. Мелик-Пашаев — ему было всего шестьдесят лет, и эта преждевременная смерть явилась результатом интриг и крайне нездорового климата в Большом театре. Наталья Константиновна Симеонова вспоминала, как на очередное настойчивое послание из Москвы ее отец раздраженно бросил: «Знаю я эту манеру — выведут на орбиту, а потом сожгут!» Что ждало его в Москве — он знал заранее и очень хорошо: война со звездами, война с министерством за репертуар, тотальный контроль за каждым шагом и множащиеся интриги, которые окончательно парализуют всякую деятельность, окончательно выхолостят творческий процесс. Была работа в Киеве, и это его удовлетворяло. Через год началась интрига и здесь с обвинениями в «украинофобстве». Климат стал невыносим. Менять Киев на Москву — то же, что бросаться из огня да в полымя. И тут возник со своим предложением Ленинград, руководство которого устало от чехарды главных дирижеров в Мариинском театре. Кроме того, ленинградцев подтолкнуло к решению именно настойчивое стремление москвичей. Старая столица империи решила «утереть нос» москвичам, выиграв очередной раунд в бесконечном споре Москвы и Питера.

Ленинград сохранял для Константина Арсеньевича магическую привлекательность, не измельчавшую с годами. Здесь прошли его детство и юность. Здесь он стал музыкантом, и здесь состоялись его первые дебюты. Он выбрал город своей юности, словно желая вернуться

в счастливое и романтическое прошлое. И всё же — в Ленинград приехал человек, сильно отличавшийся не только от самого себя периода далеких тридцатых годов, но и от вчерашнего киевского себя, человек, понимавший, что сфера его работы условиями времени предельно сужена — до работы только над спектаклями, а политика театра — это прерогатива «высших инстанций». Складывалось такое впечатление, что при всей внешней значительности и самодостаточности Константин Арсеньевич чувствовал себя в Мариинском театре с самого начала как-то неуверенно, держался обособленно. Юрий Гамалей писал в своих воспоминаниях: «Довольно скоро все артисты почувствовали, что Симеонов мало интересовался жизнью театра, а все интересы и мысли его сосредоточивались только вокруг своих спектаклей и постановок». Он также с осуждением заметил, что «интеллигентности в его разговоре не ощущалось. Зато грубое выражение он мог применить».

В холодновато-чинный стиль Мариинского театра Константин Арсеньевич и в самом деле вписывался с трудом. Его привычка говорить правду невзирая на «лица» и чьи-то амбиции, его жесткая принципиальность в вопросах творчества и дисциплины, его нетерпимость ко всякой приблизительности многих шокировали. Как поначалу удивляли и его репетиции. Симеонов предпочитал избегать заумной терминологии, формируя свою мысль и требования к коллегам-музыкантам афористически и образно. Вот некоторые из сохранившихся замечаний Симеонова:

— Дайте только привкус!

— Только тень должна остаться от звука.

— Это соло должно прозвучать словно из-под третьей рубашки.

— Когда на сцене появляются отдельные голоса, оркестр — в подполье!

— Не превращайте великое в польку-цокотушку!

— Сурдина не как тишина, а как запах.

— Подлость должна иметь подлые звуки.

— Прикасайтесь к струне, как котеночек лапкой, когда он слегка играет.

Его замечания, когда он был недоволен и раздражен непониманием оркестрантов, тоже были неизменно образны:

— Это у вас, уважаемые, не штрихи, а кустарник!

— Вы тут все — марксисты-философы! (в ответ на оправдание кого-либо из музыкантов) А играть кто будет?

— Вот так и Маркса у нас трактуют — каждый по-своему! (на очередное запаздывание оркестровых групп)

Иногда музыканты смеялись — над собой и над точностью образа. Но отношение к самому К. Симеонову было предельно серьезно, поскольку, как заметил тот же Ю. Гамалей, «всё, чего он добивался на репетиции, было высокохудожественно». Он оставлял сильное впечатление и авторитет среди музыкантов имел непререкаемый. Как вспоминала народная артистка СССР Людмила Филатова, «об этом человеке ходило много легенд, но живое впечатление оказалось гораздо сильнее и неожиданнее, чем любые, даже самые яркие рассказы». На что сразу все обратили внимание — так это на кропотливость его работы и с оркестром, и с певцами: Симеонов не жалел на это времени и был предельно настойчив, при этом — умел добиваться поразительных результатов. Режиссер Белла Коляда, в прошлом сама очень хорошая певица, как самое главное в К. Симеонове отметила: он был «талантливым учителем, помогал исполнителям драматургически верно построить роль и тщательно, не жалея своих сил, готовил [их] успех на спектакле».

Поразительно, каких высот — и вокальных, и артистических — достигали в его спектаклях артисты, которые, казалось, никакими выдающимися свойствами не обладали. После его ухода из театра они как-то сникли, а ведь, скажем, исполнение Л. Шубиной партии Эльзы в «Лоэнгрине» или исполнение О. Глинскайте партии Лизы в «Пиковой даме» были событиями. Когда же К. Симеонов получал такой благодатный материал, как Евгений Нестеренко, Владимир Морозов, Людмила Филатова, Владимир Атлантов, Николай Майборода, то результатом были настоящие шедевры.

Впрочем, разговор о работе Константина Арсеньевича в Мариинском театре — особый и не слишком всё же радостный. Всего семь работ, из которых только четыре — премьеры! Из них две — театрализованные оратории: «Александр Невский» С. Прокофьева и «Патетическая оратория» Г. Свиридова. А премьеры — это «Тихий Дон» Дзержинского, «Садко» Римского-Корсакова и «Абесалом и Этери» Палиашвили. Остальное — это «Пиковая дама», «Судьба человека», и «Лоэнгрин», спектакли, в которые К. Симеонов вошел как музыкальный руководитель. Правда, их возобновление Константином Арсеньевичем столь качественно подняло их уровень, что их с полным правом воспринимали — и не по прошествии времени, а уже тогда — не иначе как премьеры! Вспоминая «Пиковую даму», которой впервые в Мариин-

ском дирижировал Симеонов, Людмила Филатова с восторгом писала: «Я помню необыкновенное впечатление от звучания оркестра под его руками — звучания, словно построенного на сквозном дыхании. Далеко не все дирижеры могут добиваться столь поразительного эффекта, когда оркестр, податливый, словно глина под пальцами гончара, становится живым, дышащим, непрерывным музыкальным потоком. В подобные минуты все ощущали необыкновенное воодушевление — и слушатели, и исполнители. И так было всегда, когда дирижировал Константин Симеонов». И как удивительно точно и емко сформулировал в своей рецензии на «Пиковую даму» критик Л. Энтелис, «Симеонов наделен той силой волевого воздействия, какая присуща дирижерам высшего ранга. Значение этой силы в том, что она подчиняет исполнителей не личности дирижера, а сущности музыки».

После триумфа «Пиковой дамы» у К. Симеонова словно бы возникло второе дыхание. Казалось, что открылись какие-то долгожданные перспективы. Даже сложное прохождение у критики его версии «Садко» не обескуражило. В планах были М. Мусоргский, А. Бородин, М. Глинка. Но — ничему не суждено было сбыться. В короткий срок болезни ударами обрушились на Константина Арсеньевича. Болезни наложились одна на другую и ужесточились от ощущения одиночества, от так и не преодоленной «зоны молчания», которая окружала его с самого первого момента пребывания в Театре имени С.М. Кирова. Более того — от одиночества в Ленинграде. Он стремился в город, который любил, но любил он довоенный Ленинград. Он приехал в город, который за более чем три десятилетия сильно изменился, город, в котором он оказался чужим. Случилось то, что и должно было случиться: его появление в Ленинграде нарушило устоявшуюся систему музыкально-театральной корпорации, и она ответила той самой недоброй «зоной молчания», преодолеть которую не представлялось возможным. Он устал от отчуждения в Киеве и теперь понял, что с тем же он столкнулся и в Ленинграде, — и, конечно, с тем же столкнется в Москве. Именно в любимом городе своего детства он осознал, что и драматургия его жизни, и свойства его характера таковы, что он не сможет никогда — уже никогда! — преодолеть отчуждение. Жестокий век сожрал силу, которой хватило бы в иных условиях на столетие. Его еще хватит на то, чтобы съездить в Киев и возобновить там «Катерину Измайлову». И это было всё: в 1975 году он окончательно оставил театр. И не только театр: он вообще ушел из искусства, словно бы ушел в затвор.

Нельзя сказать, что о нем забыли. Юрий Темирканов просил его об участии в работе Мариинского театра. Были приглашения и из Киева, и из Москвы, и из-за границы. Но неизменно следовал отказ. Почему? Отчасти из-за невозможности работать «на полном дыхании». Отчасти — и это, думается, главное — из-за несовместимости со временем, с его стилем, с его ценностями. Это была поистине трагедия пассионария в субпассионарную эпоху. И молчание К. Симеонова, длившееся до самой его кончины в январе 1987 года, было красноречивее любых обличительных речей.

За пульт он встанет только однажды — в 1980 году. И это будет ставший легендарным концерт из произведений его любимого М. Мусоргского, в музыке которого он слышал «судьбу России на переломе эпох».

Содержание

Георгий Василевич
ПРЕДИСЛОВИЕ 3

Протоиерей Константин Костромин
ПРЕДИСЛОВИЕ 6

Ю.А. Соколов
ЭТЮДЫ О КУЛЬТУРЕ

ИСТОРИЯ И ПРЕДОПРЕДЕЛЕНИЕ 9

ДИНАСТИЯ РОМАНОВЫХ В КОНТЕКСТЕ ПРОБЛЕМАТИКИ РОССИЙСКОЙ ИСТОРИИ НОВОГО ВРЕМЕНИ 18

НИГИЛИЗМ КАК ОСНОВА ГЕРМАНСКОЙ СТРАТЕГИИ: ВОЕННАЯ МЫСЛЬ ПЕРЕД ПЕРВОЙ МИРОВОЙ ВОЙНОЙ 44

К ПРОБЛЕМЕ РУССКОЙ РЕВОЛЮЦИИ 65

МОЖЕТ ЛИ НАСТОЯЩИЙ ХРИСТИАНИН БЫТЬ РЕВОЛЮЦИОНЕРОМ? 102

А.С. ПУШКИН: ЛЮБОВЬ К «ЕДИНСТВЕННОМУ» 110

А.С. ПУШКИН И ОБРАЗ КОЛОМНЫ 139

ПРОФЕССИЯ — ДИРЕКТОР ИМПЕРАТОРСКИХ ТЕАТРОВ: ЭПОХА ПРОСВЕЩЕНИЯ 165

ПЕТЕРБУРГСКИЕ КОМЕДИАНТЫ 205

ПЕТЕРБУРГСКИЕ ДЕБЮТЫ Ф.И. ШАЛЯПИНА 252

СОВРЕМЕННЫЕ СМЫСЛЫ В ИСКУССТВЕ 326

СОФЬЯ ПЕТРОВНА ПРЕОБРАЖЕНСКАЯ 330

КОНСТАНТИН АРСЕНЬЕВИЧ СИМЕОНОВ (20.06.1910–3.01.1987) 397

Научно-популярное издание

МИХАЙЛОВСКАЯ ПУШКИНИАНА

Выпуск 95

Юрий Алексеевич Соколов

ЭТЮДЫ О КУЛЬТУРЕ

Руководитель издательских проектов
Пушкинского Заповедника
Н.Б. Василевич

Редактор О.И. Бахтина
Компьютерная верстка С.В. Лазаренкова
Обложка, обработка фото Е.А. Мужаревская

На первой странице обложки:
С.К. Фролов. Ленинградский мотив. Петр I. 1953.
Из фондов Пушкинского Заповедника. ПЗ-КП-26644. Г-3743

Федеральное государственное бюджетное учреждение культуры
«Государственный мемориальный историко-литературный
и природно-ландшафтный музей-заповедник А.С. Пушкина
«Михайловское» (Пушкинский Заповедник)

181370, Псковская область, пос. Пушкинские Горы, сельцо Михайловское

Распространяется бесплатно

12+

Подписано в печать 26.04.2023.
Формат 60x88 $^{1}/_{16}$. Гарнитура Times New Roman.
Печать офсетная. Объем 28,0 печ. л.
Заказ № 593. Тираж 150 экз.
Отпечатано в ООО фирма «Псковское возрождение». ИНН 6027024264.
180000, г. Псков, ул. Гоголя, д. 6.