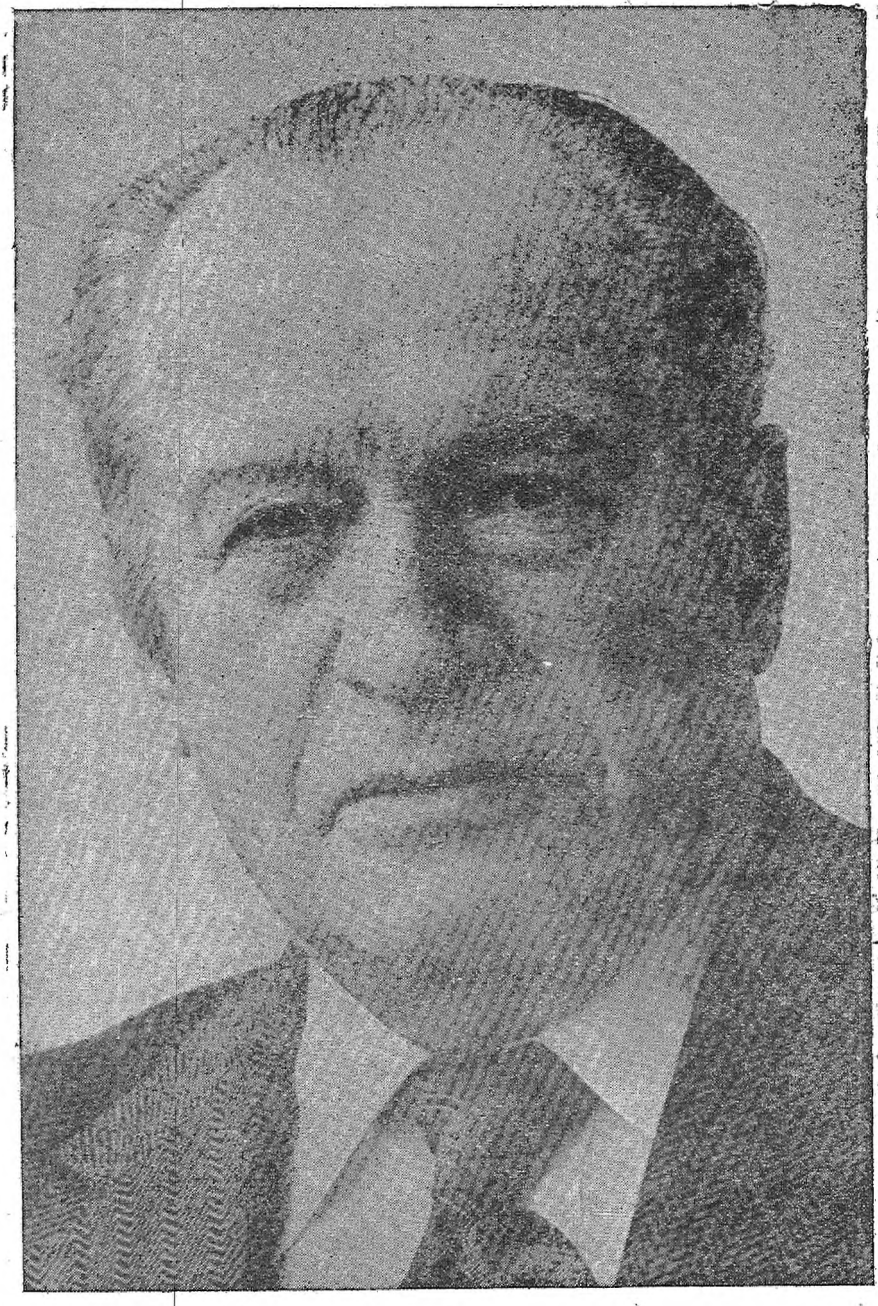
Л. И. РЕМПЕЛЬ

МОИ СОВРЕМЕННИКИ



Л.И. РЕМПЕЛЬ

МОИ СОВРЕМЕННИКИ

(20-е —80-е годы)

«Рассказывать»— это опасное занятие, в «рассказчике» всегда таится бахвал, хвастун, который, де, в сущности, был герой или по меньшей мере мученик».

Генрих Белль. «Письмо моим сыновьям»

ТАШКЕНТ
ИЗДАТЕЛЬСТВО ЛИТЕРАТУРЫ И ИСКУССТВА
ИМЕНИ ГАФУРА ГУЛЯМА
1992

63.3(2)7
Р 37

Подготовлена **Институтом искусствознания имени Хамзы Хаким-заде Ниязи Министерства культуры Узбекской ССР.**

FINE ARTS LIBRARY
HARVARD UNIVERSITY
OCT 3 1 1994
Sumner Fund

Ремпель Л. И.
Мои современники (20-е — 80-е годы). — Т. Изд-во лит. и искусства, 1992.— 424 с.

Книга доктора искусствоведения, профессора Л. И. Ремпеля — и мемуары, и страница «науки об искусстве», какой она отразилась в судьбе и работах автора с 20-х по 80-е годы. В ней много лично пережитого и отраженного в судьбах многих его современников: деятелей революции, ученых, археологов, художников, всех слоев интеллигенции, чьи письма (числом около тысячи) легли в основу этой увлекательной книги.

ББК 63.3(2)7

Р $\frac{4903010000-9}{М\ 352(04)-92}$ 129—90

ISBN 5-635-00556-X

© Л. И. Ремпель, 1992 г.

ОТ АВТОРА

«Право одного из современников писать заметки и наброски никак не может обосновываться его личностью, а только его временем».

«Листки из вещевого мешка»
(«Прогресс», 1986)

Больше пятидесяти лет я живу и работаю в сердце Азии. Две трети сознательной жизни привязали к ней навсегда. Это отсюда уносило меня ветром странствий на Кавказ, в Прибалтику, на Украину, по старорусским городам и, конечно, в стольные города Отчизны. Припадал к подножию Московского университета — своей незабываемой alma matér. И все эти годы неизменно возвращался в Среднюю Азию — свою вновь приобретенную родину.

В промежутках между поездками вынимал стрелу из колчана и слал письма вновь обретенным друзьям и получал ответные послания. Я жил в общении с друзьями юношества, зрелости и того возраста, когда гаснут лучшие надежды и круг друзей становится все уже. В таком возрасте вспоминают больше о былом. Меня же волнуют мои современники на разных ступенях прожитого. Иные еще живы, другие ушли в мир иной, а кто-то еще протянет «цепь времен» в будущее. Для меня они — одно звено, одно целое, как и эпоха, прожитая нами.

Средняя Азия неотторжима для меня ни от Кавказа, ни от юга России, где прошло мое детство, ни от столицы нашей Отчизны, где веками скрещиваются волны прибоя и дуют ветры всех румбов — с востока, запада, севера и юга. И потому мои современники — все ставшие близкими мне люди, что живут в нашей стране. Их судьбы сплетаются все теснее с моей. Им я обязан всем духовным богатством этих писем. Собрал их в одну книгу — пусть мои современники говорят сами, на свой лад. В них — поколение, начавшее сознательную жизнь в 20-х годах нашего столетия и достигшие конца 80-х.

Все мы — люди, не возвышающиеся над массой читателей. В основном — энтузиасты истории, археологии, исследователи древнего и современного искусства и художественные критики. Короче — интеллектуалы!

Тем важнее будущим поколениям вслушаться в наши доверительные беседы, споры и волнения.

Как-то я писал другу-поэту: «Пишу не для печати... Так свободнее себя чувствую. Стихи ведь тоже пишут, надеюсь, не для печати. Разница лишь в том, что потом все же издают и прочтение их в книге становится потребностью». Вероятно, нечто подобное пережил и я, когда писал «Моих современников».

Авось дождусь того часа, когда молодое поколение (а оно уже вступило в силу) прочтет эту книгу не как реликт прошлого, а как одно из повествований о вековечной борьбе поколений за идеалы будущего. Ведь только в том и состоит утешение ставших седыми, что они взирают с надеждой на молодых*.

---

* Автор благодарит Наталию Георгиевну Зайко за помощь в подготовке рукописи к печати.

В основу «Моих современников» легли письма и документы, скопившиеся у автора за многие годы. Под лучом личных воспоминаний они засверкали отраженным светом.

От кого и кому адресованы эти письма? С какой целью их собрал адресат? Возможно, именно эти вопросы встанут перед досужим читателем, когда он найдет обветшалую переплетенную папку со старыми письмами в архивной пыли*. Каждое письмо — не проезжая станция на магистральном пути исторических личностей. Иные авторы этих писем, а их большинство, стоят как бы на обочине дороги. Без них история искусств и искусствознание обойдутся, как и без собрания этих писем.

Хотя представленные в книге письма и документы не лишены личного значения, это и не мемуары. Даже только название «Мои современники» свидетельствует: речь идет прежде всего о среде, в которой составителю привелось вращаться. Среда эта пестрая — от тех, кто «делал революцию» и отдал ей жизнь, не требуя почестей, до тех, кто пером и кистью отстаивал свое понимание Искусства революции. Порой ошибался, падал, разбивал колени и, разгибаясь, снова становился в строй. Делал это нерасчетливо, бескорыстно, следуя внутреннему побуждению. И цель моя довольно скромна: взглянуть на опыт нашего поколения «изнутри», во всей противоречивости обстоятельств, толкавших личность на взлеты и падения. А уже дело будущих историков строить выводы о сообществе, которое в этом собрании представлено.

Еще одна идея лежит в основе моего архива. Искусство всегда отражает жизнь. Не только в том смысле, что берет из нее сюжеты. Искусство переживает по-своему потрясения подобно тому, как революция сметает с лица земли социальные пласты. Зритель не всегда сознает (а чаще не сознает), что происходит, какова внутренняя связь между Революцией и искусством, между тем, «что» изображено и «как» изображено. Будто «что» обращено к содержанию, а «как» — к форме. Глубочайшее заблуждение думать, что Революции нужно лишь содержание, а искусству — форма. Даже, если такое рассуждение маскируется общими фразами об единстве формы и содержания. Еще и сейчас реализм толкуют чаще как «правду, выраженную в формах самой действительности». А все другие способы отражения, пропущенные через личность художника и несущие на себе отсвет атмосферных разрядов своей поры, как отход от действительности, идеализм и «безобразие». Бедно было бы искусство, не будь в нем изображения капризов чувства или просто выдумки таланта!

Еще в первую годовщину Октября Александр Блок пророчески восклицал: «Остановитесь! Не «что» и не «как» — главный предмет спора в искусстве! Важно: «Для чего»! И это «для чего?» стало впоследствии главным отличительным признаком передового искусства. Осознание единства целей социалистической Революции и искусства пришло не сразу. Я и хочу показать эту связь между ними не умозрительно, с высот отвлеченной теории, а так, как о том говорят личный опыт и наблюдения.

С годами в любом организме накапливаются шлаки, токсины, «негативные явления». Коснулись они всех сфер духовной жизни, в том числе философии, эстетики, искусства и искусствознания. Многое было отброшено в ходе развития одних и тех же, казалось, идей. Иное подразумевалось незыблемым в цитатах из классиков философии и литературы. Кризисные явления в культуре Запада переплетались с критическими явлениями (иначе их не назовешь) в собственном хозяйстве, в том числе и духовном. Короче говоря, из песни слова не выкинешь! И все, что я хотел бы вспомнить, должно сохранить атмосферу своего времени. Прошлое не безупречно, как говаривал М. Горький, но изучать его надо. И при том, не подгоняя под сегодня. Ошибки молодости, как и все другое, что мы делали в прошлом, не нужно охаивать. Надо однако иметь мужество что-то отбросить,

---

* Подлинники использованных в книге писем и документов переданы мной в Центральный Государственный архив Узбекской ССР.

иначе весь свой век будешь тянуть за собой груз заблуждений. Не грех поступиться и престижем, если приходится что-то в себе перечеркнуть.

Пушкинское «Дай оглянусь!» не выходит из головы. И пора бы оглянуться. Мне восемьдесят и надо спешить, пока память не притупилась.

Ощущаю, как тороплюсь исчерпать отпущенное мне судьбою время. Пишу клочками, вырванными из памяти. Непроизвольно то забегаю вперед, то возвращаюсь. Совсем как в современной литературе, утвердившей эту манеру как некий стиль или ход мысли. В театре, кино и телевидении тот же способ композиции «от обратного».

Вопреки намерению не писать мемуары, вынужден рассказать о себе и обстоятельствах, при которых некоторые документы архива попали в мои руки. Можно только удивляться тому, что все превратности судьбы не помешали сохранять их столько лет! В книге они представляют два самостоятельных, на первый взгляд, архива: историко-революционный и историко-художественный. Последний, в свою очередь, можно разбить на архив историка прошлого (археология и искусствознание) и архив из истории советского искусства.

Здесь нет перепечатки из других книг (исключая мои публикации в разное время). Это особенно касается историко-революционных документов, опубликованных еще в 20—30-е годы в бытность в Крыму, а также разного рода манифестов, деклараций и программ тех же лет, изданных позднее.

Часть историко-революционных документов не опубликована. Они сохранились в моем архиве и могут стать предметом изучения для тех, кого заинтересуют 20—30-е годы.

Письма 40—80-х годов затрагивают только историю художественной культуры народов Средней Азии и их современное искусство. Внешне они не связаны с Крымом, но в них те же проблемы, связующие далекое прошлое и современность. Регион Средней Азии другой, но преемственность типологически та же.

В прошлом Северное Причерноморье и Среднюю Азию соединял античный, сако-скифский и варварский мир. В раннем средневековье — взаимосвязи иранского, тюркского и славянского мира с культурой Византии. В зрелом и позднем средневековье общее вхождение в Золотую Орду, а затем ее распад и формирование самостоятельных ханств утвердили связи Крыма с мусульманским Средним Востоком и христианским Западом. А уже с присоединением Крыма к России, а затем и вхождением среднеазиатских владений в пределы Российской империи сказалась общность судеб всех южных и восточных окраин, связанных идеями освободительной борьбы. 1917 год еще больше сблизил Крым, Кавказ и Среднюю Азию как единый плацдарм, где был дан «последний и решительный» бой вражескому оцеплению Страны Советов.

Что еще соединяет письма и документы, вывезенные в 20-х годах из Крыма, с таким, казалось бы, далеким регионом, как Средняя Азия? Разве что личность составителя. А это уже не так мало.

Каждая личность подобна плывущим в океане ледяным горам. Девять десятых айсберга скрыто под водой и лишь одна десятая белеет в тумане. А сколько льдин, не замеченных никем и никогда, растаяло!.. Между тем, континент, от берегов которого они оторвались, состоит не из одних возвышений. Одна льдина наползает на другую, и их крошево заполняет необозримые поля океана. Внимание исследователя северных широт привлекает весь процесс образования ледяного покрова, повторяемый бесчисленное количество раз.

Не так ли обстоит и с круговоротом идей, которые в каждую из эпох знают свое торошение, свои приливы и отливы. Творческая личность нередко погружается в пучину вод или обломки ее выбрасываются на берег. Потом их снова смывает в море, и течение дает им новое направление, пока не прибьет снова к берегу — скалистому или пологому...

К. Маркс говорил, что человек — это общество, государство. Генрих Гейне выражал ту же мысль глобально: человек — это Вселенная, которая с ним родится, с ним и умирает. Личность неповторима, как и род человеческий неповторим

во Вселенной, которой он принадлежит. Вместе с тем каждый индивид потому и неповторим, что он конкретен и субъективен в своем проявлении. Или, как говорил о себе В. Маяковский: «Я — поэт, тем и интересен».

В этом смысле я и готов обратиться к своей биографии как канве многих событий. История наложила на нее свой отпечаток. Но, повторяю, главное — архив. Автобиография объяснит лишь преднамеренную случайность, которая сказалась в подборе писем и документов. А «письма,— как писал А. Герцен,— больше, чем воспоминания, на них запеклась кровь событий, это — само прошедшее, как оно было, задержанное и наблюденное».

1

Вперед заре навстречу,
Товарищи в борьбе...

(Молодежный гимн)

ЗАРЕ НАВСТРЕЧУ

Моя родословная не глубока: отец, дубоссарский мещанин, служил в начале века в Кишиневе приказчиком на лесных складах. Ничем не прославлен, интересы не простирались дальше забот о семье. Мать из более интеллектуальной семьи. Она оставила мне фотографию, на которой ее родители запечатлены в 70-е годы прошлого века. Высокие, стройные молодые люди в светских костюмах, они словно сошли со страниц романов Мопассана или Достоевского. На мужчине узкий в талии сюртук ниже колен, твердый воротничок, подпирающий бледное узкое лицо с плоскими, низко спускающимися бакенбардами. На даме стянутое в талии волнистое тяжелое платье с позументами, лицо строгое, открытое, как у Веры Фигнер. К сожалению, больше ничего я о них не знаю. И все-таки, удивительная вещь наследственность. Мой младший брат, весь в отца, так и пошел «по лесному делу» (сейчас он доктор технических наук, профессор Лесного института в Свердловске). Я пошел в мать, и мне понятны ее романтические склонности, о чем мог судить по ее девичьему альбому с застежками, в котором были переписанные от руки свободолюбивые стихи и хранились локоны ее обоих сыновей. О том, какие мы разные, говорит одна характерная де-



Из семейного альбома Л. С. Штейнберг (родители моей матери). 1870 год.

таль: как-то совсем недавно, в одну из редких встреч, мы поспорили с братом о том, что такое интеллект. Он отрубил: интеллект — это разум. Я не согласился: интеллект — это и духовный мир человека. И разошлись во мнениях «физик» и «лирик». Каждый, оказывается, имеет свой генетический код.

Вернемся, однако, к началу. Уроженец Кишинева, я в годы первой мировой войны жил с родителями в г. Быхов (ныне Бе-

лорусская ССР). Отец был лесничим, мать домовничала, мы, малыши, гоняли голубей и играли в «казаков-разбойников». В 1916—17 годах на русско-германском фронте началось братание, фронт разваливался, солдаты покидали окопы и прятались в лесах. Яркие эпизоды отпечатались в памяти. Как-то отец взял меня с собой, отправляясь объезжать лесные угодья помещика Сирбу, у которого он служил. Ночевали в корчме. Ночью ее осадили вооруженные всадники. Я не успел проснуться, как меня вместе с кроватью бросило в дальний угол, где вдоль стен стояли лавки для приезжих. Дышать стало тяжело, глаза ел дым. Граната угодила под кровать дочери корчмаря. Тот, вместе с моим отцом, выскочил на крыльцо. Из темноты стреляли по корчме. У отца оружия не было, а хозяин стал отстреливаться из охотничьего ружья. Двери изнутри забаррикадировали, окошко каморки заставили шкафом. Больше всего пугали тьма и звон разбиваемых пулями стекол. Осажденные, стреляя, перебегали от одного окна к другому. Моя курточка, висевшая над кроватью, была вся в дырках, пуговицы на ней были разбиты. Когда рассвело, нас оставили в покое. Я потом долгие годы боялся темноты.

1917 год ознаменовался в Быхове неожиданным событием: здание женской гимназии заняла сотня «дикой дивизии» генерала Л. Корнилова. Это он после июльских событий 1917-го открыл фронт немцам. Сквозь витые прутья ограды можно было рассмотреть его невысокую фигуру с калмыцким (оно мне почему-то таким запомнилось) лицом. Контрреволюция ждала его в Петрограде для подавления Октябрьского восстания. В один из неприметных дней Корнилов покинул Быхов и в окружении конников в черных папахах с примкнутыми к ноге длинными пиками ушел из города, пробиваясь на Дон. Я где-то читал, что в отряде Корнилова, пребывавшего в Быхове под домашним арестом, находился и генерал Деникин, будущий верховный главнокомандующий Добровольческой армией белых, а с ним и генералы Марков и Лукомский. Как я узнал позже, уже на Дону, теснимый отрядами Красной Армии, Корнилов был убит под Екатеринодаром.

Брестский мир не остановил продвижение немцев в глубь России. На подступах к Быхову шли арьергардные бои. На широкую телегу-розвальни установили сработанный отцом огромный сундук: готовились уходить от немца, но не успели. Мы лежали на полу вдоль стен, вслушиваясь в глухие удары пушек и визг пуль, впивавшихся в деревянные стены дома. Потом по главной улице, озираясь и держа ружья на изготовку, проследовали передовые посты конной разведки. Они были в сером обмундировании, в касках с острием... За ними шли жалкий оркестр и нестройные шеренги усталой пехоты.

От «германцев» надо было все же уходить. Не помню, сколько



Из семейного альбома. Первые шаги. 1910 год.

дней двигалась колымага, крытая брезентом, «к нашим». В Гомеле застряли, меня свалила свирепствовавшая в те годы «испанка». Мы погрузились в вагон-теплушку и устремились на юг в благодатную, как нам казалось, Феодосию. Но и там нас вскоре настигли немцы. «Тевтоны» торопились на Кавказ...

Крым трижды переходил из рук в руки: то к красным, то к белым и так называемым краевым правительствам. О Феодосии 1918—1920 годов знаю мало, и потому расскажу только о том, что определило мои юношеские интересы, утвердившиеся и в будущем. Они были разнообразны.

Феодосия — один из старейших центров античного Причерноморья, а затем и опора генуэзцев в средневековом Крыму. Естественно, что археология стала как бы главным магнитом юношеских увлечений. Лазил по генуэзским башням, глазами обшаривал землю, не поднимая головы (подбирал монеты, светильники, керамику). Розыски раритетов древности привели меня на Карантин — скалистый выступ на берегу, где еще не умолкали залпы. Здесь расстреливали всех «красных», и я не раз, содрогаясь от страшных находок (а искал я окаменелости), наталкивался на трупы, заваленные камнями. Из Сарыголи (предместье Феодосии) доносились взрывы цистерн. Это работало бесстрашное красное подполье. Многое удалось мне разузнать о тех, кто пал и кто уцелел в этой беспощадной схватке, затянувшейся почти на три года. Как мог я не внимать событиям, которые вершились на моих глазах? Несколько позже, в конце 20-годов, я описал виденное в статье «Судороги врангелевщины в Феодосии». Она была напечатана в журнале «Революция в Крыму» (№ 1(7), 1927).

Еще одним направлением, увлекшим меня в те годы, было... искусство. Сперва мои интересы привлекла основанная в 1980 г. картинная галерея И. К. Айвазовского (1817—1900). Картины моря волновали меня не столько живописью, сколько романтикой сюжета. К ней примешивалось чувство восторга перед будущей стихией, столь далекой от тягот жизни. Затем К. Ф. Богаевский с его сказочными картинами фантастических гор, как бы увиденных во сне.

К. Ф. Богаевский (1872—1943) был учеником И. К. Айвазовского и А. И. Куинджи. Он — старожил Феодосии. Изъездив многие страны, он неизменно возвращался в родной Крым. Особенно запомнились его «Пейзаж Тавриды» и литография «Пейзажи Киммерии» (1923). И позже он не оставлял излюбленной темы («Тавроскифия —1937»).

Это был, в моем понимании, своего рода Н. Рерих, но только не на старославянский, а на киммерийский лад. Записался в художественную студию и я, бесстрастно рисовал гипсовые модели, а в часы досуга наблюдал, как художник, возглавлявший студию, отвечая вкусам меценатов, увеличивал, пользуясь вырезками из альбомов вроде «Солнца России», репродукции с картин Штука и Беклина с их слащаво-мистическими сценами. От них несло тленом и таинством смерти. Как-то я показал свои рисунки с гипсовых моделей одному инженеру, совсем не художнику. Отло-

жив в сторону мои творения, он набросал на вырванном из тетради листе голову пьяницы, сосущего из горлышка бутылки. Я понял: искусство должно возвышать чувство, будить фантазию. Вот, пожалуй, та сфера деятельности, куда я, тогда еще совсем незрелый, устремился душой. Художником я так и не стал, но искусство меня покорило, пока не стало основным предметом моего будущего. Впрочем, до него было еще далеко.

Жили мы, как и многие, плохо. Отец строгал из нарезанных брусков толстые спички величиной с карандаш каждая, макал их в тазы с мокрой серой, сушил и связывал в толстые пачки. Мыло варили в ту пору из кожи павших животных, добавляя соду. Оно издавало омерзительный запах: выставить бы сейчас в музее!.. Отец больше столярничал, не имея, впрочем, заказов. Мы совершали с ним набеги на развалины заброшенной загородной виллы, которую именовали, кажется, поместьем князей Голициных.

Стены «виллы» были изнутри оклеены обоями. Они свисали, как ветви плакучей ивы. В подслое обнаружили прекрасно сохранившиеся газеты, едва ли не «времен Очакова и покоренья Крыма». Я упивался чтением их. Это можно понять. Но самое удивительное, что и неподалеку, в Татарской слободке, я обнаружил «каменные ящики»— могильные оградки из огромных плит с захоронениями, относящимися к доисторическим временам. Хождения в слободку превращались для меня в радостную экскурсию по местам старины, где можно было забыться от тягот дня и часами ласкать рукой нагретые солнцем плиты.

Странное возбуждение охватывает меня и сейчас, спустя столько лет, когда я вспоминаю юношеские годы. Ловлю себя на том, что сползаю в воспоминания и пишу мемуары. Который раз внушаю себе, что это вовсе и не мемуары, что я современник моих современников и что мне такого рода воспоминания нужны для того, чтобы лучше прояснить когда, как и при каких обстоятельствах документы и письма, о которых пойдет речь и которые составляют главное содержание этой книги, попали в мой архив. В них — все от истории моего поколения и ничто не придумано.

Итак, я остановился на том, как впервые мальчишкой приобщился к самодеятельной археологии, проявлял интерес к живописи, глубоко огорчался своей бесталанностью и малой осведомленностью в истории. Я уже прилично разбирался в нумизматике Боспора и имена иранских, греческих и сарматских владык не сходили с уст, запечатлеваясь в памяти изображениями на монетах Митридата, Рискупорисов и Фофорсов. Они наталкивали меня на мысль, что, кроме письменной истории, существует история в лицах, в манерах и стилях воспроизведения. Но эта «исто-



Из семейного альбома. На пороге гимназии. 1916 год.

рия» лежала вне моего понимания, и я мог только предполагать, что такая отрасль знаний в исторической науке есть.

А пока, заболев брюшным тифом, я несколько месяцев был прикован к постели. Помню, как обессиленный, при первой же попытке встать на ноги, упал. Но события меня не ждали. Военные корабли Антанты, став на рейде, били по городу, по его то-

варной станции, где взрывались цистерны с горючим и где действовали красные подрывники. Корабли били из дальнобойных орудий, прикрывая отход белых на Керчь. Где тут было улежать на осточертевшем ложе. И уже через несколько дней, все еще пошатываясь от слабости, я собирал с товарищами трофеи: холодное оружие (огнестрельного мы побаивались) — сабли, кривые ятаганы, артиллерийский порох в виде трубчатых гибких палок, черный рассыпчатый порох, пироксилиновые шашки — небольшие цилиндрической формы стаканчики, наполненные серебристым веществом.

Запомнился и такой эпизод. Летавший «разведчик» — биплан, тарахтевший над городом, видимо, не рассчитал запас бензина и неожиданно стал падать. Нас, мальчишек, как ветром сдуло с заборов и крыш, с которых мы наблюдали столь редкий тогда полет. В сотне метров от нас находилась военная комендатура, охраняемая постовым красноармейцем в выцветшей буденновке, серых обмотках и трофейных английских бутсах. Самолет, падая с небольшой высоты, сел на паутину телефонных проводов и, сбив два столба, едва не въехал в комендатуру. Пилот остался в кабине и был невредим, а прижатый к входным дверям красноармеец был бледен, как полотно. Действительно, такое свершается редко.

Пора завершить рассказ о феодосийском периоде юношества, зрелая полоса которого пришлась на Симферополь. В конце 1920 года, с первых дней Советской власти в Феодосии, ее больницы и госпитали переполнили раненые. Отец раздобыл где-то трехсильный керосиновый двигатель, приспособил к нему циркульную пилу и стал распиливать на доски очищенные от гвоздей старые бревна и шпалы. Из досок он делал топчаны и тумбочки для военных лазаретов. Домой приносил военный паек. Опыта не было, и циркульная пила отхватила у него три пальца. Вскочив на проезжавшие дроги, он зажал изувеченную кисть руки и ворвался в больницу, где ему ампутировали часть ладони. Наступили трудные для семьи времена.

Выручка пришла из Симферополя. Приехала сестра отца и увезла меня к себе, доучиваться. Полина Петровна Шнейдер (так звали мою тетю), одинокая женщина с твердым мужским характером, член партии с дореволюционным стажем, когда-то окончила Фребелевские курсы, где зрели ростки женской эмансипации, свободолюбия и социальной педагогики. В Симферополе она заведовала отделом социального воспитания (Соцвос) при Комиссариате народного просвещения.

Расскажу и о ее дальнейшей судьбе. Ее перевели на работу в Свердловск, а в 30-м году в Ненецком национальном округе произошли волнения, спровоцированные белыми офицерами, укрыв-

щимися на прибережье Северного Ледовитого океана. Полина Петровна выехала на место и успокоила оленеводов. Ночью зачинщики волнений схватили ее, увезли в тундру и убили. В одном из селений ей поставлен памятник.

В Симферополе я начал собирать свой историко-революционный архив. Он оттеснил на время археологию и искусство. Очередь их, видимо, еще не пришла. Мы жили (у Полины Петровны не было своей семьи) в пустынной комнате в реквизированном барском доме. Питались, сколько помню, селедкой и яблоками, запивая пустым чаем. Зато жизнь была заполнена до краев. Закончив общеобразовательный техникум, я прошел школу воспитания на консервной фабрике «Возрождение». Вместе с рабочей молодежью ездил на маевки, женился на работнице завода (и это в 17 лет!), выступал на сцене клуба «Пищевик» в «Синей блузе».

Году в 1923, на сцене музыкально-драматического театра, я впервые услышал Анатолия Васильевича Луначарского — «нашего Златоуста», как называл его В. И. Ленин. Шел его диспут с митрополитом Введенским. К моему удивлению, спорили не о догматах веры, как это было принято в посрамление церковников, а о смысле науки в ее отношении к вере. Митрополит — высокий, в черной сутане, не скрывал заблуждений старой церкви и старался убедить слушателей в том, что наука не устраняет веры и что вера дополняет собой непознанные явления, в которых прячется «вещь в себе». Высокообразованный, натасканный в риторике, Введенский был грозным соперником даже для такого высокоэрудированного оратора, как А. В. Луначарский. Переезжая из города в город, они вели нескончаемый спор, в котором публика была чутким барометром с неустойчивой стрелкой, клонившейся то в одну, то в другую сторону.

Примерно в том же году мне довелось слышать и видеть диспут Владимира Маяковского с публикой, переполнившей зал. В роли «задиры» был сам устроитель диспута — В. В. Маяковский. Он вышел из кулис, снял, не поздоровавшись, пиджак, повесил его на спинку стула и, обернувшись к публике, кратко, закатывая рукава, сказал: «Что ж, начнем!» Зал кинотеатра уподобился рингу, на котором сошлись воинствующая поэзия левого фронта (ЛЕФ) и воспитанная на хрестоматийных примерах публика. Из зала раздавались ехидные вопросы, вроде того, что Пушкина мы знаем, а вас — нет. И Маяковский отвечал, грохоча басом: «Что ж, приходите через сотню лет, тогда и поговорим!» Об этих репликах Маяковского, брошенных с подмостков, написано так много, что боюсь повторений.

Перед глазами и другое: окаменевшие лица красноармейского патруля с примкнутыми к винтовкам штыками. Постукивая тяжелыми ботинками по мостовой, они направлялись к театру на соб-

рание. Скорбная весть разлетелась мгновенно! Унять горе не было сил — день, ночь, снова день. Не смолкали гудки заводов. Страна, народ провожали в последний путь в январе 1924 года Ленина.

Все это, вместе взятое, наполняло юность моего поколения особым смыслом, тревогой, возбуждением.

В 1925 году в музыкально-драматическом театре Симферополя выступал с лекцией и демонстрацией опытов профессор медицины Д. Д. Плетнев. Публика валила валом на его сеансы. Только и говорили, что о разных методах внушения. На другой день профессор Плетнев появился в городской больнице и предложил делать операцию под гипнозом. На столе хирурга оказалась близкая мне молодая женщина. Операция прошла удачно. Ей внушили: спать 48 часов подряд, не испытывая болей. Так оно и было. Мог ли я тогда предположить, что этот выдающийся медик будет спустя ряд лет обвинен в том, что в составе группы врачей умертвил «вредительскими методами лечения» А. М. Горького, В. Р. Менжинского и В. В. Куйбышева. После «процесса врачей» (1938) двух медиков расстреляют, а проф. Д. Д. Плетнева приговорят к 25 годам заключения, т. е., по существу, пожизненно. Недавно стало известно, что Д. Д. Плетнева расстреляли еще 11 декабря 1941 года в подвалах Орловской тюрьмы в тот же день, что и Христиана Раковского и многих других (всего 154) ни в чем не повинных людей (Аркадий Ваксберг, «Процессы». «Литературная газета», 4 мая 1988 г.). Никогда бы не подумал, что судьба врача-чудодея завершится крестом мученичества. «Плетнев был слишком самобытен и независим в суждениях, слишком умен и образован, слишком оригинален и профессионально одарен — шансов на выживание в созданной к 1937 году системе у него почти не было. «Фильтрация мышления», как он сам выражался, требовала изъятия его из общества и забвения его работ» (В. Тополянский, «Он слишком много знал». «Литературная газета», 15. VI. 1988).

Неожиданно пришла весть, что работа отца под струей грязных опилок дала плачевные результаты. Он заболел саркомой легких и скоропостижно скончался. На похороны его мы опоздали и, как итог, привезли к себе в Симферополь беспомощную мать с братом.

Жизнь моя как бы раздвоилась и потекла двумя руслами и сетью руковов. Начало тому положило мое участие в полевых раскопках профессора Николая Львовича Эрнста в степи под Симферополем. Работы вел Центральный музей Тавриды. Как «практикант», я жадно дышал воздухом истории. Вскрывали погребение киммерийца, захороненного около VII в. до н. э. вместе с конем, рядом в кувшинчике помещались остатки заупокойной

пищи. Кувшинчик этот (мы его не вскрывали) интриговал всех, кто побывал на раскопках. Прошел слух, что там золото и никакие наши доводы не помогали. Пришлось несколько ночей охранять с берданкой в руке. Под останки киммерийца в конечном счете мы подвели доски, сколотили огромный ящик и в таком виде доставили его в Центральный музей Тавриды. Я как бы въехал в этот музей верхом на ящике с киммерийцем и очутился его постоянным сотрудником. В его стенах я прошел весь путь от практиканта отдела археологии до научного сотрудника и заведующего отделом.

Пора рассказать о Центральном музее Тавриды 1924—1928 годов несколько подробнее. Он помещался в представительном здании бывшего дворянского собрания. В нижнем этаже — главный зал занимала археология Тавриды, левую половину — Таврическая ученая архивная комиссия. Здесь изредка шли ученые заседания названного общества, в остальное время зал был безлюдным и лишь сурово глядели стоявшие вдоль стен высокие остекленные шкафы с фолиантами полного собрания трудов Одесского общества древностей, Таврической ученой архивной комиссии и другими, ставшими библиографической редкостью книгами в твердых переплетах. На втором этаже в роскошном зале помещалась картинная галерея, в которой были представлены ведущие школы русского искусства XIX— начала XX веков, в отдельных вещах — классическое искусство Запада.

Трудно сказать, какому отделу я отдал предпочтение. Все было полно захватывающего интереса: археология, искусство и заседания Ученой архивной комиссии. Археологией ведал Николай Львович Эрнст, археолог «до мозга костей». Даже женат он был на гречанке из любви, как шутили, к памятникам Древней Греции. Высокий, уже не молодой, сутулый, с коротко подстриженными усами, во френче и кожаных крагах, он предпочитал полевые работы, и сам проявлял отснятые им кадры пещерных городов Чуфут-кале и Эски-кармен. И, конечно, вслед за ним я нырял за ковер, где разместилась фотолаборатория, совал нос в прикрытую картоном ванночку с проявителем и, засветив ее, пугливо выскакивал наружу, ожидая пока снова появится Николай Львович в трясущемся от возмущения пенсне. Но он никогда не ругался и безропотно отправлялся на городища, чтобы вести съемку снова.

Ученую архивную комиссию возглавлял окруженный почетом, седобородый профессор А. И. Маркевич — старожил Крыма и знаток архивов из прошлого Таврии. Ученым секретарем и библиотекарем был молчаливый и суровый Спиридонов, консервативных, как я считал, взглядов, походивший узкой бородкой на черноволосого козла в очках.

Среди ученых мужей, заседавших в библиотеке Центрального музея Тавриды, мне запомнились высокий блондин «с манерами» — профессор Бонч-Осмоловский, круглолицый, подвижный, как ртуть, профессор К. Э. Гриневич, известный тогда исследователь древностей Херсонеса. Он был одержим идеей подводной археологии. Других ученых членов общества, в том числе и любознательных дам в широкополых шляпах, право, не запомнил.

Музей возглавлял многие годы Ал. Ив. Полканов — человек необычайной энергии и усердия. Он не расставался с рулем своего велосипеда и, как говорили, не покидал его даже в местах крайней нужды. В прошлом социал-демократ, меньшевик, он как бы старался загладить свою вину перед настоящим стремлением быть полезным. Одобрительно отнесся к моему появлению. Заметив, как я усердно нашиваю бронзовые наконечники стрел на картон, он решительно выхватил работу из моих рук. Дело было в том, что он зажегся идеей создать отдел Революции. Лучшей кандидатуры, как ему казалось, он тогда найти не мог. Я не прекратил своих ознакомительных поездок то в Бахчисарай, то в пещерные города, вплоть до Аккермана под Севастополем, и в Херсонес, куда ездил на поклон «к древним», оставившим по себе знаменитую свободолюбивую «присягу херсонесцев», высеченную на камне. Ничего подобного пещерным городам Крыма я и позже не встречал. Они долго кружили мне голову картинами «зала суда» или камерами для заточения пленных. О Херсонесе, этом «музее на воздухе», и говорить незачем. Совершал вылазки и в погребенную в толще земли столицу крымских скифов — Неаполь Скифский. Знаменитые рельефы со скульптурными изображениями царя Скилура были найдены здесь позже. Тогда надо было обладать изрядным воображением, чтобы боготворить оплывшие увалы скифской столицы, располагавшейся совсем недалеко от Симферополя. Возник Симферополь только в XVIII веке. С него я и начал, издав вместе со своей помощницей А. К. Сиротой путеводитель по старым кварталам и ремеслам Симферополя. Она была старше меня более чем втрое, прятала седину под шляпкой и, жеманясь, пророчила мне стать профессором. Я же, длинный и тощий как юный Паганель, носил для солидности очки и усики. Главное было в том, что с археологией я надолго расстался и с головой ушел в создание отдела Революции.

2

В ПЕНЕ ПРИБОЯ

Произошла полная смена современников. Ими стали совсем иные люди. Солидные ученые из нашей Таврической ученой архивной комиссии смотрели свысока даже на затею с отделом Революции. И если это было понятно по отношению к А. И. Полканову, который, как они считали, «выслуживался», и меня, которого они имели все основания не замечать, то окружившие меня бывалые солдаты, матросы, боевики всех мастей и оттенков — коммунисты, анархисты, партизаны, командиры больших воинских соединений вызывали в них недоумение. Люди и документы, с которыми я соприкоснулся, потрясли меня живым содержанием. Ко мне пришел анархист Котляров и обнажил спину: она вся была в рубцах, оставленных шомполами. Его били в контрразведке до беспамятства, и он чудом уцелел. Меня мучило не просто любопытство юноши, которому дорог каждый предмет его пристрастий. Меня мучила страсть историка, которому нужна не сенсация, а доподлинное знание того, что вот-вот исчезнет с горизонта и будет утрачено даже нынешним поколением, занятым новыми заботами. Ведь память людей, как правило, недолговечна, она легко отступает перед новыми свершениями. Вот почему из скопления огромной

массы источников я выбрал немногое, но, как мне казалось, главное. А источников этих в моих руках скопилось много. Особенно с тех пор, как в Центральный музей Тавриды была переброшена старинная мебель из царских дворцов, разбросанных по южному берегу Крыма. Была образована смешанная комиссия во главе с профессором Голландским — архитектором, которому уже в те годы было лет под 80. Он походил на иссохшую мумию, но еще хорошо держал в руке перо и, как помнится, уверенно сделал обложку для одного из очередных путеводителей по Крыму. Под отдел Революции отвели зал рядом с библиотекой. Обставили его витринами и развернули экспозицию.

Что же досталось отделу Революции из царских дворцов? В столиках и бюро были обнаружены потаенные ящики и двойные стенки. Один из тайников порадовал нас записной книжкой-дневником графа Юсупова-Эльстон, одного из заговорщиков, убивших Григория Распутина. В одной из записей упоминалось появление Ленина в Петрограде и говорилось о сильных волнениях в столице. Все это в перемешку с подсчетами карточных проигрышей и долгов. Была в моих руках переплетенная в книгу тетрадь со стихами и золоченым тиснением на корешке: «Из библиотеки Рылеева». Уже не помню, откуда поступили пожелтевшие листы, собранные в папку с изображениями Александровского централа, отдельных комнат и фигур с подписями, сделанными на французском языке женской рукой. Рисунки и подписи к ним делали несомненно жены декабристов. Позже я не раз встречал публикации, посвященные рисункам декабристов, сосланных на каторгу в Сибирь, но не заметил, чтобы воспроизводились эти рисунки. Было здесь и знамя черносотенцев из «Союза русского народа» с его призывами «за бога, царя и отечество». Помню и толстую тетрадь в плотном картонном переплете, обтянутом суровым полотном, где изо дня в день годами вел свой дневник, помечая крестом каждый прожитый день, узник Шлиссельбургской крепости, политкаторжанин Канторович (дар его семьи, полученный, кажется, из Севастополя).

Я ничего не знаю о судьбе этих исторических свидетельств прошлого. Уцелели ли они в период гитлеровской оккупации, когда многие культурные ценности Крыма были вывезены или сожжены?

Вернусь к главному, на чем остановилось мое внимание и что дало свои плоды. Я ринулся в Крымский Центральный архив, дабы проверить по документам свидетельства очевидцев и каждое живое слово, достигавшее моих ушей.

Так появилась моя работа «Повстанцы в Крыму», в которой были собраны документы белой разведки и восстановлена вся история Крымской повстанченской армии, действовавшей в 1920 г.

в тылу у белых. Исследование это было полностью напечатано в сборниках Истпарта «Революция в Крыму» (Симферополь, 1927 г.) и издано КрымГИЗом отдельной брошюрой с фотографиями, картами и схемами (под одной из карт мной проставлено: Л. Р., 1926 год).

Следом была написана книжка о движении социалистической молодежи в Крыму до того времени, как Советская власть окончательно утвердилась на полуострове (1920 г.), тоже с приложением фотографий и документов.

Может быть, это не совсем скромно, но скажу: книжки эти, благодаря новизне материала и компактному изложению, пожалуй, не уступят современным кандидатским диссертациям. Однако о том ли мы думали? Нас не мучило честолюбие. И никто нас, молодых энтузиастов, не учил вторгаться в науку, методике научного исследования. Все мы создавали сами, на ходу.

Мне дали комнатку (бывшую ванную) на втором этаже большого барского дома. Стол не помещался, и я использовал стены. Склеивал выписки из архивных документов в ленты, потом развешивал их на стенах своей обители и часами обходил по фронту, орудовал ножницами и менял местами. Потом писал, имея перед глазами весь материал.

Моя третья книга также изобиловала неопубликованными материалами, вышла в КрымГИЗе в 1931 году, когда я уже уехал учиться в Москву. Называлась она «Красная гвардия в Крыму (1917—1918 г.)».

Расскажу подробнее о моих современниках, с которыми был особенно связан в те годы и которым больше всего обязан содержанием названных книг. Две фигуры мне врезались в память. Я выделяю их потому, что в письмах и документах они представлены наиболее полно. Это Гриша Григорьев-Клещальский и Павел Васильевич Макаров, один из главных героев Крымской повстанческой армии.

На первой городской конференции комсомола Симферополя, проходившей в глубоком подполье в декабре 1919 г. на квартире табачника по Караимской улице, дом 41, членами горкома были избраны Оскар Тарханов, Григорьев-Клещальский и Шацкий-Белкин. Оскар Тарханов вошел в историю как профессиональный революционер-коммунист. Впоследствии он работал на Дальнем Востоке, в Китае. Это был человек сказочной судьбы. Его имя вошло в большие и малые Советские Энциклопедии. Лично я его не встречал. О Шацком-Белкине знаю, что он был послан в Евпаторию, где создал красное подполье. У меня в руках подлинный отчет Евпаторийского подполья, написанный карандашом с приложением круглой печати и за подписью «Наум». Не знаю имел ли Шацкий-Белкин какое-либо отношение к «Науму» или

это было одно и то же лицо, но документ этот редчайший и подлинный, нигде, кажется, не публиковался*.

Г. Григорьев-Клещельский входил в штаб боевых «пятерок». Я разыскал его в середине 20-х годов в Симферополе. От него узнал многое. Но его участь меня поразила. Он сидел на низком табурете перед зажженной лампой, в пламени которой нагревал пинцет. Водя им по восковой модели, он делал зубные протезы. Налитые щеки его пылали здоровьем. Вошла красивая женщина с точеным лицом, в перстнях и браслетах — представилась его женой. От нее исходило все то же ощущение сытой удовлетворенности.

Невольно спросил, что же побудило его так изменить свою судьбу? И тогда он мне поведал вот что. Уже после выхода из подполья его назначили председателем ЧК в Феодосии. Приехала в ту пору туда старая большевичка Р. С. Самойлова-Землячка. К ней поступила жалоба о том, что одному старому еврею во время допроса в ЧК выбили зубы. Самойлова-Землячка, выезжая в Керчь, распорядилась жалобу расследовать со всей строгостью и соблюдением законности. Вернувшись из Керчи, Самойлова-Землячка осведомилась о судьбе старика. Он оказался снова за решеткой. Врачи подтвердили, что у старика зубов и не было, ему могли повредить лишь протезы. Григорьева-Клещельского отстранили от должности, и он уехал на Польский фронт, воевал в низших чинах до конца кампании, когда его свалил тиф. Став на ноги и не найдя участия и помощи, он обиделся на партию и не явился, как он мне сказал, на чистку, польстился на уют. И вот...

Он замолчал и замкнулся. На этом наша первая встреча была исчерпана. Позже он приносил мне немало фотографий и документов своих былых друзей и соратников, а затем исчез, и я его больше не встречал и ничего о его дальнейшей судьбе не знаю.

---

* Лишь недавно я узнал из газет, что лидеров комсомола его первого десятилетия постигла трагическая судьба. В числе погибших были Шацкий и Оскар Тарханов. Лазарь Шацкий (он работал в последние годы до своего ареста в Ташкенте) был обвинен в «левачестве», а Оскар Тарханов в том, что «примкнул к Зиновьеву». Оба они, после крымского подполья, были активными деятелями Коммунистического интернационала молодежи (Председателем Коммунистического интернационала с 1919 по 1929 г. был Г. Е. Зиновьев). В 1937 году оба Коммунистических интернационала, наряду с Профинтерном, были разгромлены и их актив уничтожен.

По словам бывшего секретаря ЦК КСМ Александра Мильчакова (1903—1967) «из 110 работников комсомола первого пятнадцатилетия 100 были репрессированы, только девять из всех реабилитированных вернулись живыми» («Комсомольская правда», 11 июня 1988). Хочется повторить слова А. В. Луначарского: «Такие люди не умирают. Их светлые и грозные тени остаются в рядах той армии, в которой они бились».

Павел Васильевич Макаров был самородок захватывающей судьбы. Сейчас он широко известен как герой кинофильма «Адъютант его превосходительства», в котором роль Макарова исполняет популярный актер Юрий Соломин. В основу сценария положена книга воспоминаний Павла Макарова, вышедшая в издательстве «Прибой», примерно, в 1923 году под названием «Адъютант генерала Май-Маевского». В книге, как и в фильме, рассказывается о том, как Павел Макаров (в фильме он под другой фамилией) был схвачен контрразведкой белых, разоблачен и отослан в Севастополь, чтобы предстать перед военно-полевым судом. Однако это только начало биографии П. Макарова. Действительной причиной провала П. Макарова был арест его брата, Владимира Васильевича — председателя Севастопольского комитета РКП(б). Брат его был схвачен и расстрелян, а сам П. Макаров бежал из Севастопольской крепости. Бежал зимой босиком и достиг крымских лесов. Здесь он собрал вокруг себя боеспособных людей, во главе своего «полка» совершал дерзкие вылазки против белых, стал одним из руководителей повстанческой армии «зеленых». Не стану пересказывать «Дело о зеленых», позволившее мне проверить устные сообщения Павла Макарова и многочисленных его соратников.

А сейчас о Павле Макарове, каким я его запомнил. Это необходимо, чтобы понять, чем вызвано было его обращенное ко мне письмо, датированное 1925 годом, с изложением многих, еще свежих в его памяти событий.

Павел Макаров был подтянутым, среднего роста, белокурым, если не сказать рыжеватым, тщательно выбритым и хорошо вышколенным офицером. В наступившие мирные дни он не находил себе покоя. Партизан душой, он нашел во мне внимательного слушателя. Ему хотелось написать книгу о своей крымской одиссее, и он искал у меня помощи. Дома у него я встретил крепко сбитую женщину — жену Павла и двух стриженых ребятишек: Мария Владимировна Удянская (Павел Макаров называл ее «Белочкой») была его боевой подругой по партизанскому лесу. Но однажды, придя к Макаровым, я застал в его доме только детей. По их словам мать уехала вслед за Макаровым, которого увез на южный берег Крыма для ревизии винных подвалов бывший начальник разведки его полка Надолинский, которого я тоже знал неплохо. «Ревизия» изрядно затянулась, и Павел Макаров, как истый партизан, не раз ускользал из рук разыскивавшей его супруги. Наконец, беглец был изловлен и дал слово, что утром они покинут южный берег и возвратятся в Симферополь. Однако в последнюю минуту, когда он отправился из гостиницы в Ялте «за папиросами», мимо проезжал Надолинский. Павел Макаров вскочил к нему в машину и... был таков. Этот забавный эпизод,

конечно, не характеризует всего. П. Макарова. Он потом стал работать объездчиком в горном лесничестве, бросил пить и во многом преобразился. Прошло много лет. Фашистская нечисть захватила Крым. П. Макаров ожил, начал партизанскую борьбу с захватчиками. В январе 1942 года фашисты схватили его престарелую мать и повесили на главной площади Симферополя. Один из сыновей Павла Макарова — Георгий Павлович Макаров стал военным летчиком, погиб в 1943 г. на одном из фронтов Отечественной войны. Павел Макаров, кроме уже названной книги «Адъютант генерала Май-Маевского», напечатал много позже «Партизаны Таврии» (Воениздат, 1960) и две повести («Крутой дорогой» и «В двух схватках»). Уже в конце 70-х годов, когда появился фильм «Адъютант его превосходительства», возникло едва ли не судебное разбирательство по поводу бесцеремонного использования книги «Адъютант генерал Май-Маевского» в качестве сценария фильма в нарушение его, Макарова, авторских прав. Но, кажется, П. Макаров «дело» проиграл. А вскоре, как мне стало известно из газет, этот поразительный, я бы сказал народный, герой умер. Пусть расскажут о нем некоторые собранные мной архивные документы и большое письмо, которое он мне прислал из Ялты во время описанного выше «рейда».

Письмо это слишком обширно, чтобы привести его целиком. Оно до предела насыщено действием. Каждая строка написана как бы в бою. П. В. Макаров сообщал мне, что после побега из Севастопольской крепости «...связался с Комитетом тов. Голубева-Хромцова, который прибыл из ЦК ВКП(б). Через этот комитет получал пополнение. Оперировал в районе Ай-Тодор и Алсу. Численно до 75 человек. Снял артшколу, разбил отряд белых на шоссе Шули-Каралес, оттянул с фронта 2-ю Дроздовскую дивизию и был разбит, после чего с 13 бойцами прибыл к тов. Бабаханову... Спустя некоторое время, прибыл т. Мокроусов с 3-м повстанческим полком, взрывал Бешуйские копи, делал рейд Кучек-узень, снята стража, наступал на Сарталь, Судак, проделал рейд через Лаки, Керменчик, Какозы, Албат, Алсу и Юсупову экономию. Врезались в конницу генерала Борбовича (7500 чел.) и Калинина (2000 сабель), разбили их и заняли Карасубазар»...

Интересна и такая деталь. «В районе Карасубазара стоял отряд Надолинского, а в районе Мазанки Пети в составе 15 человек. Что касается Рамазана Абла Оглу, то такой по всей вероятности находился в Туакском взводе при 3 повстанческом Симферопольском полку. Это был взвод из 47 татар. Больше никаких партизанских отрядов из татар не было, за исключением в последнее время так наз. 5-го Татарского полка (около 35 чел.) у Османа Дерен Ай-Ярлы».

В письме П. В. Макарова, как и в ряде других документов эпохи, часто упоминается Мокроусов, прибывший из России 30 августа 1920 года. Он стал командующим партизанской армией в Крыму. Относительно А. В. Мокроусова мне много позже стало известно, что еще в октябре 1917 г. под его командой группа моряков-балтийцев захватила Петроградский телеграф, еще позже он был военным советником Арагонского фронта в Испании, а в 1941—1942 годах вновь бился с фашистами в Крыму.

Я не стану задерживать внимание читателя лишними подробностями в комментариях к письмам и документам. Скажу только, что однажды мне принес свой ненужный уже мандат некий Магазинник (по кличке Косой) — мандат на арест Папанина со всей группой сотрудников, выданный тов. Косому 17 октября 1920 г. за №527/с Закордонным отделом Центрального Комитета Коммунистической партии (большевиков) Украины. Сверху надпись: «весьма секретно», внизу, помимо подписей, две круглые печати: Закордонного отдела ЦК КП(б) Украины и Уполномоченного Особого отдела Юго-Западного фронта (г. Харьков).

Мандат этот давал право на арест И. Д. Папанина с конфискацией денег, запасов оружия и прочего. Магазинник рассказал мне, что донос на И. Д. Папанина был ложным. И. Д. Папанин выполнил поручение, переплыл на моторке в тыл врага и доставил оружие и деньги по назначению. У меня давно зрел соблазн запросить известного всем доктора географических наук, покорителя Северного полюса об этом эпизоде, но все было некогда, да и тревожить его давними неприятностями не хотелось. Недавно некролог в газетах сообщил о смерти этого, в подлинном смысле слова героя, известного больше по Челюскинской эпопее и прокладке Северного морского пути.

Держу в руках другой редкий документ: письмо, написанное простым карандашом наспех, адресованное подпольным Евпаторийским горкомом РКП(б) подпольному обкому РКП(б). В нем сообщается, что «после того, как явился сюда представитель Евпаторийского комитета со съезда... много курьеров было послано с определенными поручениями в Симферополь, но вернулись ни с чем, так как это было время провалов. Нам пришлось самостоятельно действовать, основываясь на старых указаниях, исходивших из ОК (областного комитета), и скороспелых постановлениях съезда». Съезд этот проходил в условиях подполья... Провалы были вызваны доносами провокатора Ахтырского. Далее шли подробные сведения о составе евпаторийского гарнизона белых и о том, как, после провалов и карательных экспедиций белых, вооруженный отряд красных партизан в 300 человек распался и потерял связь с комитетом; «некоторые люди провалены. Многие явились на службу в Добрармию, другие дизертирствуют по

домам, некоторые ушли в лес» (влились в повстанческую армию). Принимаются самые энергичные меры к восстановлению связей с отрядами, организации их». Пространный отчет этот на четырех страницах, скрепленный круглой печатью Евпаторийского горкома РКП(б), завершает подпись: «Секретарь Наум».

А вот и ответное, видимо, директивное письмо областного комитета РКП(б) от 12 августа 1920 года за № 439. «Посылаю Вам приказы и прокламации. Получил Ваш отчет и информацию». После ряда конкретных указаний и замечаний по отчету Наума, говорится: «Для Евпатории (в) данный момент самая важная работа: 1) поддержка связи с Сов. Россией, 2) транспортировка работников по ордерам К. О. К. на тот берег. О сведениях, Вами сообщаемых, нам известно. Людей вооруженных и обмундированных, если есть, пришлите в лес. Не принимайте ни с какими мандатами в организацию людей, которых никто лично не знает, дабы избегнуть возможной провокации. Всем коммунистам привет. Адольфа и Барона по возвращении немедленно отправьте в лес со всем грузом и деньгами.

Ваш секретарь К. О. К. Николай Б.»

Сейчас уже известно, что так именовался секретарь обкома партии Н. Бабаханов (его дальнейшая судьба мне неизвестна). Письмо было написано чернильным карандашом. Гриф отпечатан на пишущей машинке. Текст скреплен круглой печатью Крымского областного комитета Российской коммунистической партии (большевиков).

Я понимаю, что здесь не место говорить подробно об этих сохранившихся у меня историко-революционных документах. И потому скажу только о еще одном, обойти который невозможно.

Большой продолговатый лист бумаги бледно-зеленого цвета с текстом, густо напечатанным на пишущей машинке с плохо читаемым шрифтом. Это сохранившаяся в моем архиве листовка, отпечатанная на пожелтевшей бумаге. Строчки лежат густо, не продерешься сквозь зеленые буквы, как в лесу. Каждая строка пропитана порохом! Начинается так: «До сих пор Крымский фронт был фронтом второстепенным, и Красное командование не уделяло ему достаточного внимания, только этим объясняется столь продолжительное царствование Врангеля и Слащова в Крыму. Ныне положение радикально изменилось...»

Далее — обстоятельный анализ внутреннего и внешнего положения Советской России, предвещающий полный разгром врага в течение «недели-другой». «Армия Врангеля оказалась в клещах, эвакуироваться некуда, так как Дарданелы закрыты Красными турецкими повстанцами, предводительствуемыми Кемаль-пашой, а тут, в Крыму, в непосредственном тылу Добрармии

создались грозные Повстанческие Красные Полки и Партизанские Отряды Зеленых, которым отдан строжайший приказ не выпускать из Крыма во время отступления ни одного белого бандита...». Затем следовал приказ о мобилизации всех, кто не хочет нести ответственность за деятельность главарей Добрармии в Крыму.

«Ревком предупреждает, что полные списки служащих во всех Добровольческих учреждениях у нас в архивах хранятся и никто не сможет уклониться от суровой и заслуженной кары». Листовка была озаглавлена как приказ № 5 Военно-революционного комитета Крымской Советской социалистической республики. Следовала дата: 7 июля 1920 года. Поверху была надпись, выделенная чертой: «Прочитав, передай другому, неграмотным растолкуй».

Я привел только несколько строк из этого обширного приказа. В нем сгущена вся грозовая атмосфера эпохи. Завершался последний акт исторической драмы, расколовший Россию на два лагеря. Час возмездия пробил.

Таковы лишь несколько документов, отражавших эпоху, до которой рукой подать. Пять-шесть лет отделяли меня от Истории.

Казалось, музейное дело захватило меня целиком: его методика, материал, периодизация, группировка. Я читал все, что мне было доступно о музееведении. Музеи были тогда в чести. Они перебрасывали мост из прошлого в настоящее и осмысливали происходящее порой раньше, чем книжное дело, громоздкое и требовавшее времени для осуществления. Музеи, в частности историко-революционные выставки и экспозиции, были рассадниками знаний. Они чем-то напоминали «агитвитрины» или «Окна РОСТа» (Российского телеграфного агентства), смыкались с научно-популярными краеведческими брошюрами.

В 1927 году я впервые выехал на первый съезд работников музеев Революции в Москву. Я как-то не чувствовал робости — быть может, сказывались юношеская самонадеянность и приверженность общему делу. В реляции, адресованной в январе 1928 года Центральным музеем Тавриды Музею Революции СССР, писалось: «Наш музей Революции или, как он именуется, Отдел Революции при центральном Государственном музее Тавриды существует с февраля месяца 1926 года и до сих пор остается единственным историко-революционным отделом в Крыму. Несмотря на краткость своего существования, он может быть отнесен к числу вполне оформившихся провинциальных историко-революционных музейных учреждений».

Дальше следовал перечень его разделов. Не стану их называть, хотя от каждого из них веяло свежим духом эпохи. Позже некоторые разделы вообще исчезли со страниц препарированной истории. Многое исчезло не только из учебников, но даже из

памяти молодого поколения. Что значат все эти поалей и циерейцион, дашнакцутюны, ганчакисты в Крыму, да и что мы знаем о разных «краевых правительствах» типа Соломона Крыма или Сулькевича? Можно сказать, что они только засоряли память современников. Быть может, и так. Однако «Декабристы и Крым», «Народовольцы и Крым», «Движения во флоте 1902—1905 годов (до «Потемкина»)» или «Жертвы белого террора»— это темы, вычеркнуть которые из памяти нельзя. Они будут жить не только в Крыму, но и во всей истории Отчизны нашей. Я не жалею, что в юности коснулся страниц истории края, в котором я тогда жил.

Среди массы листовок, газет, обращений того времени в своем архиве я разыскал поразившую тогда меня речь А. В. Луначарского на первой конференции отдела ИЗО по делам музеев (1919 г.). Это было поразительное по предвидению суждение о судьбе музеев в ближайшем будущем (вернее, их должное назначение) и сбывшееся во многом опасение их возможной судьбы, если только они станут механически «пухнуть» от обилия складируемых вещей и неосмысленных раритетов разных эпох. А. В. Луначарский говорил:

«Среди музейных деятелей, как среди всяких других культурных работников, замечается борьба разных групп. Психологически это вполне понятно. Каждый культурный работник фанатичен в своей области. По природе своей музееведы являются консерваторами и идолопоклонниками, ибо они преклоняются перед каждой вещью, находящейся в музеях. Стремление приблизить музеи, в которых хранится художественная летопись человечества, к массам встречает с их стороны самое энергичное сопротивление. У музееведов наблюдается какая-то жадность. Они хотят все расширить свои музеи. Жадности этой нет границ. Такое стремление к централизации превращается в громадный ущерб. Уже Рескин указал, что обилие вещей в музеях становится пагубным. Самым важным является не обилие хранящихся предметов, а посещаемость музеев, циркуляризация каждого отдельного музейного предмета. Замечательные приобретения и обогащения ничем не прикроют пустынных зал музеев».

В этой связи он говорил и о том, что «Отдел изобразительных искусств рассматривает вопрос о создании музея художественной культуры с профессиональной точки зрения. Почему-то упущен элемент идейный, воодушевления, воображения. На первый план при создании музея художественной культуры, по мнению оратора, выдвинут профессиональный технический формализм».

Быть может, именно это предупреждение Анатолия Васильевича или что-то близкое ему по духу побудило меня в конечном счете отвергнуть милое моему юношескому возрасту увлечение

историко-революционными выставками и отдаться целиком искусствоведению. Сперва это было именно тем «профессиональным техническим формализмом», который осуждал Анатолий Васильевич, но затем именно тем идейным элементом, имея в виду также воодушевление и воображение, о котором уже говорилось выше.

Так или иначе я все больше втягивался в искусствознание и все больше отходил от историко-революционной темы. Внешне это похоже на то, как корабль, отправляясь в долгий путь, отходит от стенки причала и, развернувшись, уходит в открытое море. Что его ждет там — штиль или буря — кто его знает! Это его не заботит.

Речь пойдет снова об искусстве и искусствознании, ставших для меня главным содержанием жизни. Для этого не придется возвращаться далеко назад. Стоит только подняться мысленно на 2-й этаж Центрального музея Тавриды, в картинную галерею. Началось, собственно, с того, что еще в 1923 г., когда умер отец и мы привезли к себе убитую горем мать и моего младшего брата, мы переехали, как я уже писал, в другой барский дом в центре города и очутились по соседству с художественной студией, которой руководил академик Н. С. Самокиш (1860—1944). С виду он был мало выразителен: старичок с легким прищуром глаз как бы оценивал собеседника. Но за спиной у него большой опыт. Учился он у П. П. Чистякова и звание художника первой степени получил еще в 1885 г. Совершенствовал мастерство во Франции, откуда в 1911 г. вернулся на родину и преподавал в Высшем художественном училище при Академии художеств.

Заметив, что я не свожу глаз с работ, которые писали его ученики во дворе, или, как говорят, «на воздухе», он засадил меня за свободный мольберт и дал задание по рисунку. Я справился с ним неплохо, но когда принес ему свое домашнее творение в акварели, он схватился за голову: «Нет, батенька, так дело не пойдет. Вы совершенно не понимаете акварели!» Я был убит и снова утвердился в мысли о своей художественной безграмотности. Скажу только, что Н. С. Самокиш, уже в то время маленький, иссохший, с колючими стрелками поседевших и прокуренных усиков, не исчез из поля моего зрения. В отделе Революции висела его картина «Переход Красной Армии через Сиваш». Много позже он написал на ту же тему более широкую панораму, принесшую ему славу. Очевидно, это был подготовительный вариант на ту же тему. Мне лично эта его картина, при всем уважении к ее автору, казалось повторением близкой по теме большой серии других батальных сцен, написанных Н. С. Самокишем ранее, когда он был военным корреспондентом на театре действий первой мировой войны. Журналы того времени были заполнены его ри-

сунками батального жанра. Рисовальщик он был превосходный, но несколько, на мой незрелый взгляд, сухой.

Искусство и революция! Как тесно сплелись эти две самостоятельные темы, сплелись самым причудливым образом. Искусство растворялось в Революции, становясь ее неотъемлемой частью. Революция пропитала сознание художника, и он, почти не сознавая этого, становился глашатаем ее идей. От Блока до Маяковского и от Петрова-Водкина до Татлина разлился все тот же весенний паводок. Были, правда, и островки, на которых закрепилась чистая поэзия. Она отстаивала свой «дом на дюнах» как некую башню из слоновой кости. Под натиском вешних вод островки эти таяли, как кусок сахара в воде (Максимилиан Волошин) или уходили в мир иной (Сергей Есенин), так и не дождавшись своего часа.

Художественная критика пыталась играть роль приводных ремней. Но и она должна была пристать к определенному берегу, дабы ее не смыл водоворот идей. Она устремилась по главному руслу, оставляя позади омуты и завихрения.

Настоящее художественное образование я стал получать малыми дозами, еще когда поднимался в наш Художественный отдел. Здесь вел экскурсии и уделял мне свободные часы художник Крестьянполь. Невысокий, неопрятный, небритый, он учился в Академии художеств, ездил в Италию. Но в искусстве, как и в жизни, кажется не преуспел. Писал посиневшее тело натурщика без вдохновения и принадлежал, видимо, к той категории «неклассных» художников, которыми Академия художеств не гордилась.

И все же он впервые обратил мое внимание на то, что живопись различается не только темой и историческим для каждой эпохи видением, но и преобладающим стилем — личным и «стилем эпохи». Не скажу, чтобы все им сказанное доходило до моего сознания. Я все сползал на доморощенные оценки, основанные на личных пристрастиях, но уже понимал, что искусство выходит за рамки натуры, и как бы она, натура, ни была красива, изящна, приятна, — в искусстве она обретает возвышенную красоту. Изящество и приятность становятся осмысленнее и человечнее, а способ изображения, стиль — только внешнее выражение подлинного смысла, заложенного художником в произведение. От Крестьянполя (его имя и отчество я запамятовал) я, кажется, впервые узнал, что, помимо неклассных художников, из стен Академии художеств выходили классные художники 1-й, 2-й и 3-й степеней. Аттестаты выдавали первым двум. Лучшие картины получали Большую золотую медаль, Большую серебряную медаль Малую золотую медаль, Малую серебряную медаль, Бронзовую медаль. И что звание профессора присуждали порой не за

выслугу лет на поприще учебного заведения, а «за известность». Не каждый действительный член Академии художеств именовался академиком. Иван Васильевич Суриков, например, стал действительным членом Академии художеств в 1893 г., а академиком лишь в 1895 г.— звания эти давали не за должность, а за конкретную картину, представленную на выставку.

Я часами всматривался в скульптурный портрет Габриели д'Аннунцио работы П. П. Трубецкого, стремясь понять, чем импрессионизм в скульптуре сродни импрессионизму в живописи, чем И. Левитан мне ближе, чем Куинджи, хотя оба они олицетворяли собой русский пейзаж начала XX века. «Левые» художники 10-20-х годов в музейной экспозиции не были представлены, как и русское искусство до середины XIX века. Из передвижников были, кажется, Мясоедов, Перов. Отдавал я предпочтение не рассказу (на то, думалось, дана литература), а невыразимому состоянию души, которое доступно только живописи и музыке. Кстати, о музыке. Никогда не был меломаном, но был завсегдатаем театра музыкальной драмы, где зачинал свой славный взлет композитор И. О. Дунаевский. Посещал филармонию, где обратил внимание на художника, примостившегося с кипой бумажных листов в глубине зрительного зала. Он рисовал под музыку, непрестанно меняя листы, на которых с непостижимой быстротой возникали то весенние цветы, то поющие птицы, то широкое раздолье реки, то бегущие по небу облака. То был популярный тогда в нашем городе М. Щеглов, известный, впрочем, и как карикатурист. Точнее было бы сказать, сатирик, наделенный изрядным чувством юмора.

Вспоминаю еще об одном, не столь заметном событии, которое имело для меня (а с ним и для моего будущего архива) немаловажное значение.

Приехал из Москвы на каникулы сын нашего музейного служителя Коробов. Он привез кипу каталогов, манифестов, деклараций, которыми полнилась тогда художественная жизнь Москвы. Он учился во ВХУТЕМАСе.

Фамилию художника Коробова я встретил позже в заявлении группы молодых художников, обращенном к Первому Всесоюзному съезду АХРа, проходившему в Москве (1928). Все члены этой группы (28 человек) окончили или учились во ВХУТЕИНе и составляли ОМАХР (общество молодых АХРовцев). Они выступали под лозунгом «Искусство в массы» за «переработку формально отсталых элементов АХРа» и призывали к борьбе с фотонатуралистами в лице «бродскизма». Едва ли он сознавал, какое огромное впечатление произвели на меня привезенные декларации. По ним я пытался понять, что же происходит в наши дни в искус-

стве. Не стану утверждать, что в кипе привезенного из Москвы я запомнил что-то наиболее отчетливо. Но, перебирая в памяти документы эпохи и сверяя их с последующими своими записями и публикациями, могу утверждать, что некоторые выстраиваются в логический ряд.

Книги А. Бенуа «История русской живописи XIX в.», СПб, 1906, П. Ге «Главные течения русской живописи XIX в.» М., 1904, И. Грабаря «История русского искусства» положили начало моему самообразованию. Дальше пошли художественные журналы типа «Мир искусства» (1899—1904), «Золотое руно», «Аполлон» (1909—1917), «Искусство юга России» (1912—1917) и ранние советские журналы «Русское искусство» и «Искусство». Особый интерес вызвали статьи М. Волошина «Архаизм в русской живописи» («Аполлон», 1905, № 1) и о К. Богаевском («Аполлон» 1912, № 6, «Золотое руно», 1907, № 10) вступительный текст к каталогу выставки К. Ф. Богаевского в Казани (1927), затем о Н. Н. Сапунове («Аполлон», 1916, № 4), М. Сарьяне («Аполлон», 1913, №9), материалы о Сурикове («Аполлон», 1916, № 67). Много писали во всех журналах о Н. К. Рерихе.

Читал бессистемно, но обнаруживал, видимо, влечение к «ориенталистам» и «загадочным новым течениям». Знал о них больше понаслышке, но не только. Раздобыл сборники «Бубновый валет» (М. 1913), «Ослиный хвост» (1913), «Пощечина общественному вкусу» (М., 1913), А. Грищенко «Кризис искусства и современная живопись» (М., 1917), его же статью «О группе художников «Бубновый валет» («Аполлон», 1913, №6).

Из ранних советских изданий: В. Мидлер «Мастера «Голубой розы» (М., 1925), Н. Пунин «Новейшие течения в русском искусстве».

О футуризме впервые прочел в «Сборнике единственных футуристов мира» (М., 1914), затем в журнале «Аполлон» (1917, № 1). О кубизме и примитивизме — у А. Шевченко («Кубизм и другие современные течения» (М., 1913), «Неопримитивизм, его теория, возможности и его достижения» (М., 1913), «Принципы кубизма и других течений живописи всех времен и народов» (М., 1913). О «лучизме»— в брошюре М. Ларионова (М., 1913).

Впервые столкнулся с ранними работами И. Хвойника («К. Коровин». М., 1921) и Б. Терновца («Коровин-Серов», М., 1925), которых впоследствии знавал лично. Читал все, что мог достать, о Павле Кузнецове (статьи А. Эфроса в «Аполлоне», (1917), затем в «Русском искусстве» (1923). О К. С. Петрове-Водкине писали еще А. Ростеславов («Аполлон», 1915, № 3) и В. Дмитриев (там же, под заголовком «Купание красного коня»). Из ранних статей советского времени назову статью М. Шагинян

«Живопись К. С. Петрова-Водкина» («Русское искусство», 1923, № 1).

Среди самых неожиданных для меня работ были брошюра Н. Пунина «Татлин против кубизма» (СПб, 1921) и ряд статей, в которых впервые в полный голос заговорили о Марке Шагале (А. Эфрос и Я. Тугенхольд «Искусство Марка Шагала» (М., 1918), Б. Аронсон «Марк Шагал» (1923).

Из литературы более широкого профиля меня заинтересовали статьи об импрессионизме, символизме и модернизме, например, В. Фриче «От Чернышевского к «Вехам» (М., 1910), В. Иванов «Искусство и символизм» (СПб, 1908), ряд статей Андрея Белого, В. Брюсова, С. Дягилева и др. Это не значит, что я обходил литературу о реализме и его традициях, классиках русской живописи. Но в данном случае я называю только те имена, с которыми связано понятие «кризиса» в искусстве первой половины XX века. Мне хотелось разобраться в воцарившемся хаосе течений. Но для того, чтобы судить о своих современниках, надо было учиться понимать увиденное. К чему, спрашивается, этот список книг и статей, обрушившихся лавиной на молодого человека еще только вступившего в сферу искусства к середине 20-х годов? Это были дрожжи, на которых росло бунтарство еще не окрепшей культуры нового мира. Уже в 20-е годы ему противостояла Ассоциация художников революционной России, где нашли прибежище обломки мира, сделавшие революционную фразу щитом, за которым можно отсидеться до лучших времен. Были в этом объединении и продолжатели лучших традиций русского искусства, развивавшегося в русле реализма. Борьба между разными группировками, поиск выхода в создании особой «пролетарской культуры» заполнили всю художественную жизнь страны.

Меня прежде всего волновало отношение пролетарской культуры и искусства к наследию. Здесь скрещивалась самая революционная фраза с практикой революционных преобразований. Не скрою, чем звонче звучали призывы к ломке всего старого, тем более революционными они мне казались. Однако это было далеко не так. Достаточно заглянуть в журнал «Красная новь» (№ 3. 1926), где впервые был напечатан проект резолюции съезда Пролеткульта, составленный 8 октября 1920 года В. И. Лениным, чтобы все стало на свои места. Напомню только пункт 4 этого проекта: «Марксизм завоевал себе свое всемирно-историческое значение как идеологии революционного пролетариата тем, что он, марксизм, отнюдь не отбросил ценнейшие завоевания буржуазной эпохи, а, напротив, усвоил и переработал все, что было ценного в более чем двухтысячелетнем развитии человеческой мысли и культуры. Только дальнейшая работа на этой основе и в этом же направлении, одухотворяемая (практическим) опытом

пролетариата как последней борьбы его против всякой эксплуатации может быть признана развитием действительно пролетарской культуры» (Собр. соч., т. XXV).

Мне не хочется перегружать эти записи документами, а уж тем более цитатами, которые ныне общедоступны. Но считаю особенно уместным привести текст письма ЦК РКП(б) о Пролеткультах, напечатанного в 1920 г. в «Вестнике работников искусств» №2-3:

«Пролеткульт» возник до Октябрьской революции. Он был провозглашен «независимой» рабочей организацией, независимой от Министерства народного просвещения времени Керенского. Октябрьская революция изменила перспективу. Пролеткульты продолжали оставаться «независимыми», но теперь это была уже «независимость» от советской власти. Благодаря этому и по ряду других причин в Пролеткульты нахлынули социально чуждые нам элементы, элементы мелкобуржуазные, которые иногда фактически захватывают руководство Пролеткультами в свои руки. Футуристы, декаденты, сторонники враждебной марксизму идеалистической философии и, наконец, просто неудачники, выходцы из рядов буржуазной публицистики и философии стали кое-где заправлять всеми делами в Пролеткультах.

Под видом «пролетарской культуры» рабочим преподносили буржуазные взгляды в философии (махизм). А в области искусства рабочим прививали нелепые, извращенные вкусы (футуризм).

Вместо того, чтобы помогать пролетарской молодежи серьезно учиться, углублять коммунистический подход ко всем вопросам жизни и искусства, далекие по существу от коммунизма и враждебные ему художники и философы, провозгласив себя истинно пролетарскими, мешали рабочим, овладевшим Пролеткультами, выйти на широкую дорогу свободного и действительно пролетарского творчества. Интеллигентские группы и группочки под видом пролетарской культуры навязали передовым рабочим свои собственные полубуржуазные философские «системы» и выдумки. Те самые антимарксистские взгляды, которые так пышно расцвели после поражения революции 1905 г. и несколько лет (1907—1912) занимали умы «социал-демократической» интеллигенции, упившейся в годину реакции богоискательством и различными видами идеалистической философии,— эти же самые взгляды в замаскированном виде антимарксистские группы интеллигенции пытались теперь привить Пролеткультам.

Если наша партия до сих пор не вмешивалась в это дело, то объяснялось это только тем, что, занятая боевой работой на фронтах, наша партия не всегда могла уделять должное внимание этим насущным вопросам. Теперь, когда перед партией возникает

возможность более обстоятельно заняться культурно-просветительной работой, партия должна уделить гораздо больше внимания вопросам народного образования вообще и Пролеткультам в частности».

У художников идеи Пролеткульта не получили поддержки. На первое место поспешила выдвинуться Ассоциация художников Революционной России (АХРР), провозгласившая лозунг «героического реализма». Казалось, что программа, выдвинутая АХРР, способна объединить все передовые отряды художников-строителей новой культуры. В своей декларации они обещали многое:

«Старые, существовавшие до революции группировки художников потеряли свой смысл, границы между ними стерлись как в отношении идеологии, так и в отношении форм, и они продолжают существовать только как кружки людей, связанных лишь персональной связью, но лишенных всякого идеологического обоснования и содержания.

Это содержание в искусстве мы считаем признаком истинности художественного произведения, а желание выразить это содержание заставляет нас, художников революционной России, объединиться, имея перед собой строго определенные задачи.

Революционный день, революционный момент — героический момент, и мы должны теперь в монументальных формах, стилях героического реализма выявить свои художественные переживания.

Признавая преемственность в искусстве и на основании современного миропонимания, мы, создавая этот стиль героического реализма, кладем фундамент общемирового здания искусства будущего, искусства бесклассового общества» (1922).

Было сказано много других красивых слов, рассчитанных на признание за АХРР, а затем АХР привилегий в художественной политике дня. Но другие группировки, которые считали делом Революции отвергнуть всякие застойные явления в искусстве, сменить палитру, острее определить цели Революции в искусстве, хлынули неудержимым потоком.

Я не стану приводить манифесты и декларации этих «новаторов», подчас крайне противоречивые в объявленных целях. Приведу лишь отрывки из некоторых.

Вот, например, программа-платформа «Нового общества живописцев» (НОЖ). В ней есть такие строки:

«Мы, бывшие левые в искусстве, были первыми, почувствовавшими всю беспочвенность дальнейших аналитически-схоластических блужданий, все более и более далеких от жизни, от искусства.

Мы пришли к тупику.

— Конструктивизм — футуризм нашего времени, он необходим

до тех пор, пока поле искусства не будет окончательно очищено от веками накопившегося ненужного хлама, тяготеющего над ними.

Но созидательных, творческих сил в конструктивизме нет. ... Учеников у нас быть не может, но подлинные, настоящие художники, которые (верим) появятся, придут к нам для того, чтобы вместе открывать новую эру в искусстве.

— Мы — пионеры невиданного возрождения в русской живописи (1922 г.).

Левое фразерство стало крайне агрессивным. Достаточно привести воззвание к художникам, провозглашенное журналом «ЛЕФ» (Левый фронт) в апреле-мае 1923 г., № 2. На его страницах можно было прочесть такое:

«Так называемые художники!

Бросьте ставить разноцветные заплатки на проеденном мышами времени. Бросьте украшать и без того не тяжелую жизнь буржуанэпии.

Разгимнастируйте силу художников до охвата городов, до участия во всех стройках мира!

Дайте земле новые цвета, новые очертания!

«МЫ ЗОВЕМ «ЛЕВЫХ» революционных футуристов, вынесших искусство улицам и площадям, ПРОИЗВОДСТВЕННИКОВ, давших вдохновению точный расчет приставивших к вдохновению динамозавода, конструктивистов, заменивших мистику творчества обработкой материала.

Левые мира!

Мы плохо знаем ваши имена, имена ваших школ, но знаем твердо — вы растете везде, где нарастает революция.

Мы зовем вас установить единый фронт левого искусства — «Красный искинтерн»...

Конечно, здесь было еще много от «левой фразы», от буффонады, от юношеской горячности, которой нельзя, впрочем, отказать в свежести порыва и искренности чувства, чему и сейчас, спустя почти 65 лет, нельзя не позавидовать. Мы стали мудрее, осмотрительнее, но даже и сейчас мы вспоминаем свою молодость, как бы она не пестрела ошибками, с затаенной тоской об утраченном идеале «формовщика жизни».

Отдельные группы художников, подобно волнующимся в шторм волнам то сходились, то расходились при каждом порыве ветра. Так, в 1924 году «Новое общество живописцев» (НОЖ) влилось в организованную еще в 1921 г. группу «Бытие», а в 1926 г. с «Бытием» соединилась часть расколовшегося «Бубнового валета», «Бытие» и в дальнейшем именовало себя наследником «Бубнового валета», но отказалось от свойственного своему предшественнику «вещизма», подойдя к проблеме нового содержания.

«Изобразительные средства,— заявляли они,— должны стать вновь выразителем вкладываемого автором содержания, а не пустой голой демонстрацией бездушного мастерства, ловкости, навыка» (5-я выставка картин общества «Бытие», каталог, 1927).

Разобраться в прочитанном я, видимо, не смог. А декларации типа 2×2=5 (таково было название одной из них) не укладывались в сознании. Зато привезенная из столицы книга «А все-таки она вертится» И. Эренбурга потрясла меня смелостью и порывом. Когда я сейчас просматриваю ее вновь, мне ясно, почему она взволновала и во многом определила мою судьбу.

Книга Ильи Эренбурга «А все-таки она вертится» была написана в Брюсселе в сентябре 1921 г. Вышла из печати в издательстве «Геликон» (Москва-Берлин) в январе 1922 г. Я бы назвал ее манифестом конструктивизма. Она вся была построена на парадоксах. «Новая архитектура» начинается в ней с «Памятника III Интернационалу» работы В. Е. Татлина. Утилитаризм — дело архитектуры, спираль — форма, железо и стекло — ее материал. «Модель памятника — метров 25. Высота его осуществленного —400 метров (Эйфелева башня —300). Два цилиндра, одна пирамида (вращающиеся). Стекло, кругом железная спираль. Внутри стеклянных форм гигантские залы (собрания, редакций. Огромный термос (экономия топлива зимой, безнаказанность в июле самых страстных дебатов)». Если сравнить не отвлеченно, не в одних формах, замысел Татлина с современными телевизионными башнями метров в 300 высотой, с врезанными в них банкетными залами, то проект этот, который когда-то «пугал и смешил», перестает нас пугать. В нем предстает скорее предвидение многих архитектурных идей, возникавших задолго до научно-технической революции.

Наряду с бравадой, направленной против академизма, Илья Эренбург ратовал прежде всего за связь искусства с жизнью в ее новом революционном качестве: «Новое искусство ставит своей целью слияние с жизнью, поэтому оно неразрывно связано со всей эволюцией современного общества... Молодые заняты своим делом — они чертят, пишут, строгают, играют. Они знают, что «политика» тоже ремесло, как зодчество или драматургия, пока еще требующее своих специалистов (к счастью, на смену политике... идет экономика. Профессионалов-политиков заменяет статистики, инженеры, агрономы, приказчики и управляющие общим хозяйством). Но, зная это, они не «аполитичны»— они в гуще борьбы, они в жизни, и вместе со всеми, неудовлетворенными старой жвачкой, они за строительство нового общества, за социальный сдвиг». Я цитирую книгу Ильи Эренбурга так подробно, ибо она была для меня потрясающим открытием неведомого мне ранее мира. В ней заключена прежде всего «энергия завтрашнего дня»,

«пафос борьбы». Но практика этого движения, выраженного футуризмом и кубизмом, меня не могла не испугать своим языком еще неведомых ранее форм. Мне кажется, что более сжатого сгустка противоречий, заложенных в русском и зарубежном искусстве самого начала 20-х годов, нам и сейчас не найти. Что ни говори, но при всех его ошибках русское искусство 20-х годов было движением интернациональным, направленным против своих и зарубежных зубров. Душой с Россией объявляли себя Пикассо, Ривера, Глез, поэты и артисты Вильдрак и Голе, Айседора Дункан и Чарли Чаплин. Все они следили с тревогой за «судорогами бабочки, пробивающей кокон». В книге этой было немало парадоксов и заблуждений. Но я понял одно: надо покончить с революционной романтикой недавних лет. Надо учиться, учиться и учиться! Меня недаром предостерегали, что скороспелый плод рано падает с дерева. Рано задаваться ученостью, не имея даже высшего образования! Сунув в руки «путевку в жизнь», меня буквально вытолкнули из Симферополя и по направлению обкома комсомола послали учиться в 1-й Московский университет. Надо было самому выбрать направление, а по существу начинать сначала.

3

«Душа, в которой отсутствует мудрость,— мертва. Но если обогатить ее учением, она оживет, подобно заброшенной земле, на которую пролился дождь».

Абуль-Фарадж (1226—1286).

ГРАНИТ НАУКИ

Осенью 1928 года я стучался в двери 1-го Московского университета. Приемная комиссия помещалась в «новом» корпусе на Моховой. Весь курдонер перед зданием кишел желающими попасть в университет. По сторонам корпуса на высоких постаментах стояли Герцен и Огарев. Они как бы взирали на «племя молодое и незнакомое». Манеж еще не был приспособлен под Центральный выставочный зал. За ним тянулся невзрачный Охотный ряд (гостиницы «Москва» еще не было). Была старая Москва.

Приняли меня на второй курс отделения изобразительных искусств (этнологический факультет). Учли, видимо, мои «ученые заслуги» как члена Секции научных работников, хотя на ученого я и не походил. Носил, как это было принято в отрядах особого назначения (ЧОН), портупею через плечо и голубые лычки на гимнастерке, только сбросил очки и сбрил усики, не принятые тогда среди студентов. Короче, сел за парту.

Занятия велись в основном в Семинарском корпусе на Б. Никитской. Здесь состоялось мое первое знакомство со сверстниками, с профессурой. Другим «университетом» была для меня Государственная Академия художеств (ГАХН) на Волхонке. Она

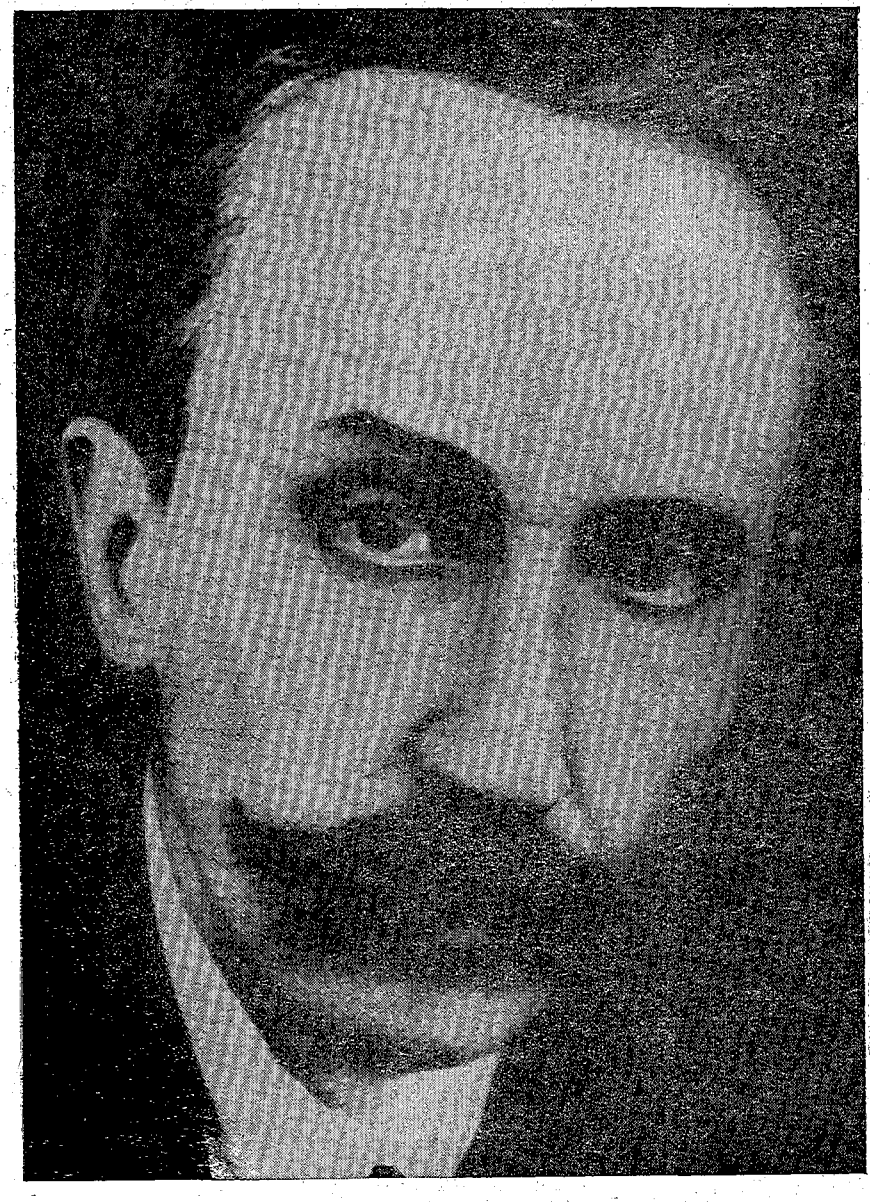
доживала свой век и была вскоре преобразована в Государственную Академию искусствознания (ГАИС). ГАХН и ГАИС стали для меня второй альма-матер, наряду с 1 МГУ. Третьим «университетом» были для меня художественные музеи столицы, особенно бывшее собрание С. И. Щукина на ул. Кропоткина, 21 (Музей нового западного искусства), где сейчас помещается Президиум Академии художеств, Музей Восточных культур на ул. Воровского, 16 (ныне Музей искусств народов Востока, переехавший недавно в новое здание), Музей изящных искусств (ныне Музей искусств им. А. С. Пушкина) и Третьяковская галерея (в Лаврушинском переулке), где проводились некоторые семинары.

Жилось нелегко. Ночевал в коридорах коммунальных квартир, на громоздких сундуках. Студенческая столовая помещалась на Бронной. Надо было выстоять очередь два-три квартала длиной. При входе давали алюминиевую ложку с дыркой, просверленной в выпуклой части (чтобы не украли). Похлебав капусту в горячей воде и закусив размоченной воблой, а иногда и жидким киселем, при выходе ложку надо было сдать.

Время было архитрудное. Львиную долю стипендии мы, ущемляя себя во всем, расходовали на покупку книг. Книжные «развалы» на Никитской рядом с нашим Семинарским корпусом, а еще более заманчивые у белокаменных стен Китай-города (напротив Политехнического музея) вознаграждали нас духовно за весь аскетизм быта.

Как-то решил заглянуть в студенческое общежитие к земляку из Крыма В. Н. Чепелеву. Он был старше меня курсом и мог наставить новичка на добрый путь. Мы ходили с Чепелевым по заснеженной Москве пока не рассвело. Он рассказывал о походах Тимура из Средней Азии на Ближний Восток, в Индию и на Кавказ, ничего не пропуская. И я решил: быть по сему, отверну на Восток. Едва ли я предполагал тогда, что именно так и сложится моя жизнь, что Средняя Азия прикует меня к себе «на всю оставшуюся жизнь» и что та же эпоха тимуридов, хотя и в малой доле, войдет в круг моих дальнейших интересов. Но все это пришло не сразу. Предстояло пройти не одно чистилище.

Квартирный кризис на первых порах мы, «крымчаки», разрешили так. Нашли в далеком Лосиноостровском (сейчас это окраина Москвы) деревянный сруб, едва разделенный досками на четыре части. В одной из них за мизерную плату поселился Владимир Чепелев с полуслепой матерью, в другой я с женой (студенткой другого института), в третьей Борис Веймарн, чертивший ночи напролет, в четвертой — его старший брат Евгений Веймарн с женой. Впрочем, ночей-то почти и не было. Приезжали в два часа ночи, а на рассвете спешили, дабы не опоздать на электричку, до которой надо было еще шагать и шагать.



Алексей Иванович Некрасов. 1 Московский университет.

Борис Владимирович Веймарн уже в 1926 г. ездил с экспедицией профессора Б. П. Денике в Среднюю Азию (ныне он академик Академии художеств СССР). Его брат — Е. В. Веймарн уже тогда занимался археологией Крыма и, насколько мне ведомо, он и сейчас ведает археологическим пунктом АН СССР в Бахчисарае. Владимир Николаевич Чепелев написал в конце 30-х годов талантливую книгу об античной стадии в искусстве Северного Причерноморья. Погиб он в эвакуации в 1942-м, кажется, году в Ташкенте.

Братья Веймарны питались в основном «собачьей радостью». Так называли тогда обрезки колбасы, которая была нам не по карману. Донельзя худые, они как бы тянулись к солнцу, походя на тонкие стебли с заостренными листьями, даже носики у них походили на стручки. Владимир Чепелев был очень близорук и когда нас осаждали задиристые местные парни, он не спеша снимал очки, прятал в футляр, закатывал рукава и молотил кулаками вслепую всех, кто подвернется ему под руку, обнаруживая недюжинную силу. Начали мы с Чепелевым дружить с того, что поместили в 1929—1930 годах несколько заметок о ковровом производстве на Востоке в журналах «Бригада художников» и «Искусство в массы». Кстати говоря, «бригадный метод» был тогда в ходу не только в производстве. Сдавали зачеты «побригадно». Из пяти-шести членов бригады один учил предмет и сдавал за всю бригаду, остальные были заняты другими предметами. И это называлось рационализацией устаревших методов учебы. Но мы писали свою первую совместную статью по-старинке, то есть сообща.

Приходили домой, в Лосинку, как я уже заметил, далеко заполночь. Заседали часов с пяти, после лекций беспрерывно и по всякому поводу. В основном вели борьбу с «реакционной профессурой». Молодые наши доценты — воспитанники новой формации, поддерживали в нас задор. Они стояли на страже идейных позиций. «Старики» же, воспитанные старой школой, взирали на своих питомцев снисходительно, но с опаской, как бы не попасть впросак со своим слабым знанием марксизма. Из этого вовсе не следует, что мы его знали глубоко. Но все-таки сознание, что мы марксисты, а они — нет, возвышало нас в собственных глазах. Философские дисциплины нам читали известные преподаватели. Лишенные, однако, творческой самостоятельности, они вели занятия строго по программе, следуя от одной страницы «Капитала» к другой. Странно, что сами они не задержались в памяти. Зато те, кого мы причисляли к реакционной профессуре или именовали, по примеру литераторов, попутчиками пролетарского искусства, помнятся хорошо.

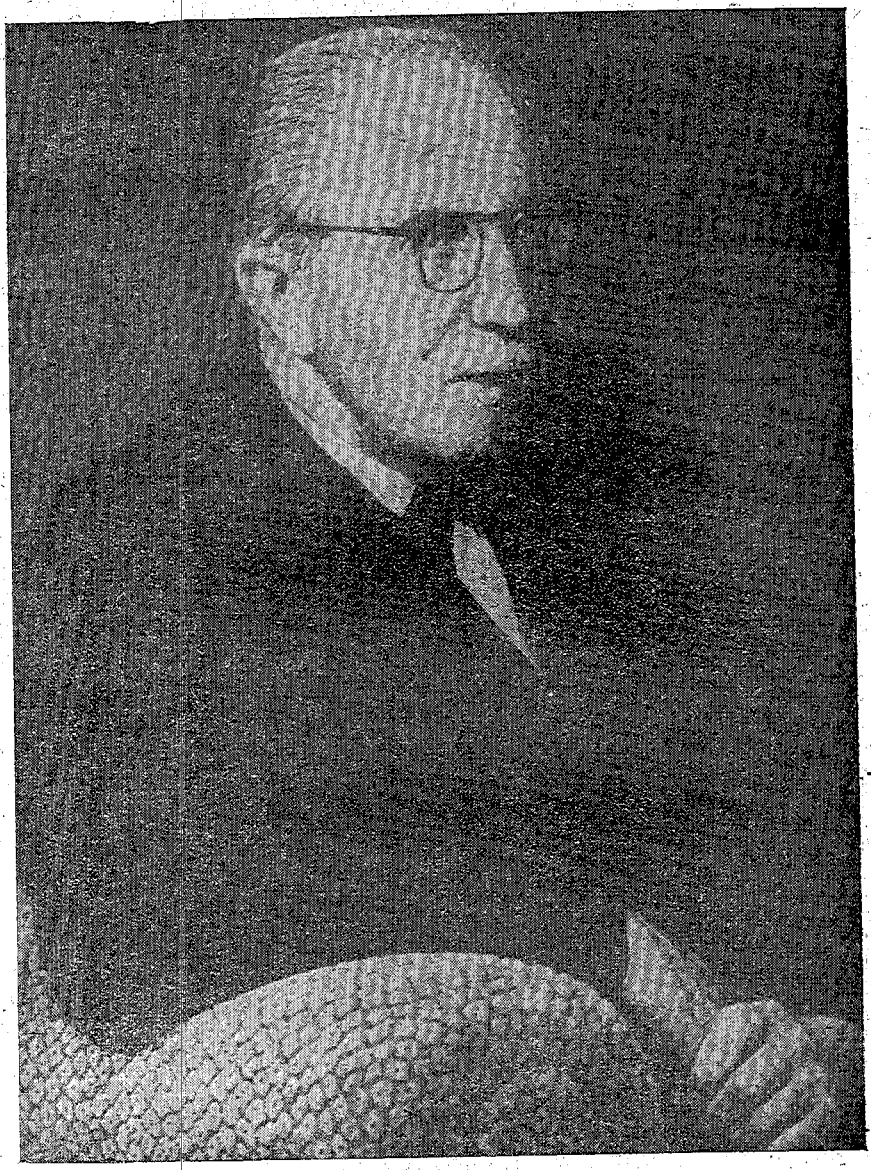
Древнерусское и народное искусство читал Алексей Иванович

Некрасов. Высокий, как жердь, худой, с выпуклым лбом, едва прикрытым зачесом редких волос, он занимал в истории искусств довольно твердую позицию. Историзм подменял саморазвитием формы, а всю историю искусства представлял как смену ряда стилей — графических, пластических, живописных. Его путеводитель по памятникам архитектуры Московской области был скорее справочником о церквах и местах культа. Но он любил родную природу и украшавшие ее памятники самозабвенно. Охотно проводил экскурсии и пускался в пляс, выкидывая тощими коленками замысловатые фигуры русской разудалой «Барыни». Этого добряка мы третировали бесконечно. Помню, как я с пафосом восклицал, обращаясь к нему на одном из собраний: «Нельзя быть двуликим Янусом! С кем вы, с нами или против нас?» Только сейчас я сознаю, как было грубо и бестактно устраивать такое судилище над своим учителем. Однако, когда со мной случилась беда, он принял самое горячее участие в том, чтобы найти мне работу. Он воспринимал беды учеников как свои собственные.

Мое первое знакомство с Борисом Петровичем Денике было более чем странным. Меня повел к нему домой все тот же В. Н. Чепелев. Борис Петрович читал лекции по искусству Востока, и мне было крайне важно представиться ему лично, дабы стать его постоянным учеником. Борис Петрович принял нас в крохотной каморке в большом доме, в ней помещался его «кабинет» и стояла походная раскладушка. Чепелев обратился к нему так: «Боба, вы дурак до гроба... Извините, неужели не догадались угостить ваших любимых учеников ликером?» Я обомлел от такой наглости. Борис Петрович тем не менее заморгал набрякшими веками, шустро повернулся и, бросив «сейчас!», засеменил в магазин...

Позже, на III конгрессе по археологии и искусству Ирана, молодежь, окружив Бориса Петровича, упрекнула его в том, что он лебезит перед западными учеными, присутствующими на конгрессе — профессором Зарре, профессором Стржиговским. Смущенный этими упреками, Б. П. Денике не смог сказать в свою защиту ничего убедительнее: «Позвольте, но ведь я только на этом держусь!» Как было не рассмеяться от такого рода «самокритики».

Озорство наше было все же беззлобным. Кто-то из нас предумышленно перепутал диапозитивы, разложенные Борисом Петровичем перед лекцией, об архитектуре Древнего Египта. После пирамиды Хеопса на экране появилась другая, неведомая пирамида. Борис Петрович растерялся, но тут же бросил наугад: «Тоже пирамида Хеопса, но с другой стороны». Студенты ответили взрывом смеха!



Алексей Алексеевич Сидоров. 1 Московский университет.

Античное искусство читал Алексей Алексеевич Сидоров. Высокий, стройный, молодящийся, он был знатоком графики (ведал отделом графики в Музее изящных искусств) и любил все изящное, в том числе и балет. Вскоре после зачисления я сдавал ему зачет по античному искусству в залах Музея изящных искусств. Обняв меня за талию, он переходил от статуи к статуе. Затем, повернув меня лицом к стене, неожиданно предложил: «А теперь станьте в позу «Дискобола» Мирона!» Это оказалось чертовски трудно — ноги и руки некуда было девать. Зато сейчас могу стать в любую позу античной классики, в совершенстве. Алексей Алексеевич плохо слышал и, подставив ладонь к уху, крякал в самое неподходящее время, не слыша, видимо, собственного возгласа. Это не помешало ему быть в дальнейшем многие годы членом-корреспондентом Академии наук СССР и обаятельным собеседником. Его доброжелательные отзывы на чужие работы воспринимались нами, как нарочитое желание всем угодить. Никому из нас не приходило в голову, что доброта может быть искренней. Не хочу этим сказать, что доброта всегда бесхитростна. Уже много лет спустя, когда Алексею Алексеевичу довелось выступить в печати по поводу изданной Академией художеств Истории советского искусства, изобиловавшей, кстати, вульгарными оценками ряда явлений, он писал не без лукавства, что теоретически все так, но как участник всего процесса становления советского искусства он вынужден сказать, что не так это происходило на самом деле. А что касается марксистского подхода, то иначе и не мыслилось: такой подход нужен, но каков он — неясно, каждый понимал его по-своему.

Введение во всеобщую историю искусств читал Алексей Александрович Федоров-Давыдов, тогда еще совсем молодой человек, весьма неуравновешенного характера, но подававший большие надежды по части марксистской социологии. Его книга «Русское искусство промышленного капитализма» (1929) содержала утверждения, основанные на высказываниях историка М. Н. Покровского. Искусство ставилось им в прямую зависимость от уровня промышленности, сбора урожая и пр. Но его анализ произведений искусства с точки зрения стилевых приемов был, как я считал тогда и считаю сейчас, самой талантливой импровизацией.

А. А. Федоров-Давыдов рассматривал эпоху конца XIX—начала XX вв. как зачаточный период нового стиля. Ведущую роль занимали в новом стиле «русский импрессионизм» и символизм. Сущность перелома двух эпох он видел в том, что в литературе описание предмета и рассказа о событии вытеснила передача эмоций. Он утверждал, что тот и другой метод реалистический, но в реализме передвижничества преобладал натура-



Иван Людвигович Маца. I Московский университет

лист, а в «неореализме» душевное состояние. Идея и образ передавались разными средствами, но имели социальную основу, которая диктовалась средой.

Концепция двух исторических стилей подкупала цельностью идеи. Однако в современном искусстве такое его рассечение на две части оказалось искусственным и не отвечает сложившимся реалиям. «Не представляется возможным определить некий общий единый стиль мирового искусства в XX веке и расположить в едином ряду стилевой эволюции все составляющие его художественные движения... Более того, ни один из существующих в искусстве XX века даже самых самых крупных рядов стилевой эволюции не исчерпывает собой всего его развития и не охватывает это развитие целиком... За пределами развития реализма также остается немалое число весьма существенных явлений» (В. М. Полевой, «Введение в искусство XX века». Доклад, прочитанный на Федорово-Давыдовских чтениях, 1981 г.). В то время (1929 г.) все выглядело иначе. А. А. Федоров-Давыдов был моим кумиром в истолковании искусства. Когда я окончил университет, наши дружеские отношения окрепли и я еще расскажу о нем подробнее.

Теоретическим бастионом марксизма представлялся нам Иван Людвигович Маца. Комиссар просвещения Венгерской республики (1919 г.), он после ее падения прибыл в Советский Союз политическим эмигрантом. Говорил с акцентом и его «марксизм» был в те годы окрашен в тона европейского авангардизма. Тем не менее, его книгу об искусстве Запада («Искусство зрелого капитализма на Западе», М., 1929) я и сейчас считаю самым ярким трудом, написанным за время его работы на поприще теоретика и историка современного искусства. Уже в то время его били за что угодно — то за конструктивизм и «левые» течения, то за украшательство, когда он пустился в критику этих течений и ратовал за социалистический реализм с позиций диаметрально противоположных. А время меняло и тех и других, выдвигая новые критерии. Иван Людвигович стремился поспеть за переменами и снова попадал впросак. Тем не менее студенты его любили за честное отношение к предмету. Ему прощали даже некоторый налет талмудизма, искупавшийся стойкостью убежденного в правильности своих позиций.

Я еще не сказал о личных качествах Ивана Людвиговича. Невысокий, поджарый, насупленный, он вдруг поднимал свои лохматые брови, обнаруживая светлые глаза и глубоко запрятанную улыбку. Шагал крупно и подолгу молчал, прежде чем заговорить. Задумываясь, бренчал чем-то в карманах. С Иваном Людвиговичем Маца связан большой период моей жизни, со студенческих лет и до его прощальной открытки, в которой он черкнул мне только два слова: «Держитесь, Лазу» (так меня окрестили в его семье, на венгерский, кажется, лад). Но и об этом позже.

С первых шагов в стенах Московского университета нас, я говорю о наиболее активных своих современниках, потянуло на Волхонку, 7 — в старинное здание с фасадом, обращенным к тогда еще стоявшему напротив величественному храму Спасителя. Его вскоре взорвали, и на его месте стали закладывать Дворец Советов, фундаменты его были использованы позже для устройства Центрального водного бассейна. На Волхонке, 7 помещалась учрежденная в 1924 г. Российская Ассоциация научно-исследовательских институтов общественных наук (РАНИИОН), в которой был и Институт археологии и искусствознания. История этого института восходит к еще более ранним временам (1921), когда в его составе был ряд секций, в том числе и по восточному искусству. Руководил восточной секцией Б. П. Денике, русской — А. А. Сидоров. С 1924 г. Институт археологии и искусствознания возглавлял А. В. Луначарский, его заместителем был П. С. Коган, и. о. председателя секции искусствознания — А. А. Сидоров, председателем секции социологии В. М. Фриче и секции археологии В. А. Городцов. Первые годы существования искусствоведческой

секции были переходными: от истории искусств к искусствознанию. Имена ведущих представителей немецкой школы формального анализа не сходили тогда с уст: Г. Вельфлин, М. Дворжак, И. Стржиговский, Воринтер, Панофски. Общие проблемы методологии искусствознания, социология в ее приложении к искусству и его материальные основы — все эти вопросы витали в воздухе. От метода иконографического к методу формальному и от него к анализу образного содержания в русле социологии — таков был тернистый путь ГАХНа. Исследования велись в разных направлениях, часто наощупь, с отходом в спокойное русло музейной атрибуции отдельных произведений русского и западного искусства. Тогда же под руководством Б. П. Денике началось изучение искусства народов Советского Востока.

В РАНИИОНе (1929—1930) я прочел два доклада, поместил в журналах «Книга и революция» (самом впечатляющем в то время) и в популярном журнале «Искусство в массы» несколько мелких статеек.

Вместе с В. Н. Чепелевым мы впервые попали на заседание РАНИИОН, когда секции теории искусств и социологии искусств были соединены в единое целое, именуемое в дальнейшем «историей искусств». Под этим углом зрения в 1928—1930 годах разрабатывали проблемы искусства XX века и «Искусств Средней Азии в эпоху средневекового феодализма и отражение социальной борьбы в искусстве современного Востока». В 1930 г. вышел сборник статей, в котором Восток был представлен статьей Б. В. Крусман «Индийская живопись миниатюр эпохи Великих Моголов» и статьей Н. И. Соколовой об опыте социологического анализа японской скульптуры. Замечу, что Б. В. Крусман, кроткая, скромная жена агрессивного художественного критика А. И. Михайлова, не оставила яркого следа в изучении искусства Востока, а Н. И. Соколова переключилась в дальнейшем на русское искусство XX века, особенно «Мира искусств». Мое знакомство с ней произошло десятки лет спустя, когда уже все было позади. Ни о чем другом, как о спасении Дрезденской галереи, в котором она в конце Отечественной войны принимала деятельное участие, говорить не могла.

Заседания секции социологии не пользовались у нас большим успехом, хотя именно там стараниями В. И. Фриче и зрел метод вульгарной социологии. Мы пришли еще как слушатели, в тот момент, когда ГАХН (Государственная Академия художественных наук) доживала свой век.

Среди воспитанников РАНИИОН — М. В. Алпатов (1902—1986). Михаил Владимирович был не намного старше нас. Но уже тогда поражал широтой интересов, верностью призванию искусствоведа широкого профиля, историзмом понимания явлений

искусства, углубленным анализом личностных начал в искусстве художника. В нем ощущался будущий автор многотомной Всеобщей истории искусств. Записи его лекций об искусстве эпохи Возрождения на Западе хранятся у меня до сих пор, хотя множество книг и статей, принадлежавших перу Алпатова, затмило все, что он читал и в университете и позже в аспирантуре.

С виду он был моложав, деликатен и строг. Никакого панибратства. Он как бы хотел оградить себя от всего, что лежит за пределами его интересов как ученого, не по возрасту смелого во взглядах. Все искусство в деталях и обобщениях он рассматривал сквозь призму собственных впечатлений, не затуманенных академической программой. Но его личные впечатления всегда корректировались анализом эпохи, породившей искусство. Я всегда относился к лекциям, книгам, статьям Алпатова с восхищением. И даже в некоторых промахах, в фактах или общениях никогда не видел того, что бы унижало этого ученого в моих глазах.

С виду замкнутый, с неправильно скроенным лицом и растянутыми вширь губами (особенно позже, когда его постиг в самолете при пролете над Францией инсульт), он увлекал слушателя логикой речи и убедительной красотой анализа произведений искусства.

Почти все наши учителя были в свое время аспирантами ГАХН: М. В. Алпатов и В. Н. Лазарев (1922—1923), М. М. Кобылина и А. А. Федоров-Давыдов (1924—1925), еще позже Н. Н. Ковалевская, А. И. Михайлов, Н. И. Соколова. В круг наших старших товарищей входили и другие бывшие аспиранты — А. С. Стрелков, Б. В. Крусман. Мы не пропускали увлекательных докладов А. В. Бакушинского, Г. В. Жидкова, В. Е. Гиацинтова, Н. И. Брунова. И хотя выражение «социологический метод» упоминалось на каждом шагу,— главное, что прививалось молодежи, было понимание саморазвития форм и принципов стиля. Работы В. М. Фриче «Социология искусства» (М.-Л., 1926), «Проблемы искусствоведения» (М., 1930) завершали эпоху вульгарного направления в социологии и в искусствознании. Они так и не стали нашим катехизисом, в то время, как проблемы формообразования оставались главными и дальше.

Об искусстве я стал писать в 1928 году. Сперва в «Комсомольской правде». Читаешь и улыбаешься: горько и смешно. Горько потому, что это не наука, нечто в духе «легкой кавалерии», как в ту пору именовали наскоки «моськи на слона». А смешно, ибо глупили и «слоны». Напал я на Музей изящных искусств (ныне Музей искусств им. А. С. Пушкина) за выставку «Война в мировом искусстве». По недосмотру устроителей, наряду с прекрасными работами К. Кольвиц, Стенлейна, Бренгвина и др., на ней экспонировали литографии со старыми текстами, вроде «разъ-

яренные китайцы набрасывались на беззащитных европейцев, безжалостно убивая всех». Парижская Коммуна именовалась «Междоусобицей во Франции». Под плакатом с надписью «История всего предшествующего общества есть история борьбы классов» (Маркс) висел громадный портрет Лермонтова (?!), дальше картины, изображавшие помазание Михаила Федоровича, портрет Екатерины Второй и т. д.

Виктор Никитович Лазарев очень негодовал по поводу выставки, но еще больше по поводу высказанных в адрес прославленного музея насмешек. И совсем забавна была моя негодующая заметка по поводу того, что в музее Мелитополя были выставлены вперемешку «Тарелка Наполеона», литография головы Геры работы Поликлета, скелет на кляче с косой в руке (рисунок ученика), звезда из волос работы местного парикмахера, каска улана и фотография лейтенанта Шмидта («Комсомольская правда», 16 марта 1928). Упреки эти не были лишены оснований. Но так замахиваться на Музей изящных искусств, который уже в то время слыл одним из мировых собраний, было, по меньшей мере, нескромно. И как я был обескуражен, когда узнал позже, что из того же заштатного в то время городишки, каким был Мелитополь, начал свой путь крупнейший исследователь эстетики Маркса, один из моих учителей, ставший вскоре кумиром поколения исследователей эстетических учений Михаил Александрович Лифшиц.

В конце 1928 г. я впервые вступил в массивные двери Музея нового западного искусства (бывшее собрание С. А. Щукина) на Кропоткинской, 21. Тогда над парадной лестницей висело большое панно Матисса «Танец». При всем неистовстве пляшущих, в нем было полное пренебрежение к танцорам. Кружила голову палитра, краски замерли, брошенные на холост с энергией танца. Это было так ослепительно и необычно, что я замер, не будучи в силах справиться с потоком противоречивых чувств. Здесь было все — недоумение и восторг, резкий протест и неудержимое желание кружиться до упаду.

Из многократного посещения Музея новой западной живописи я вынес личное пристрастие к импрессионистам — Моне, Ренуару, Дега, Мане, Тулуз-Лотреку. Мне казалось, что на их фоне выделяются необычностью художественных концепций Сезанн, Гоген, Ван-Гог. Ни Синьяк, ни Сера, ни Писсаро не привлекали к себе так моего внимания, как так называемые «фовисты» или «дикие». Ван-Гог потряс завораживающим безумием, Сезанн «вещизмом», выраженным в цвете, Гоген — ощущением безмятежности. В первом — бездна духовности, во втором — материализация чувств, а в третьем — состояние покоя жизни, не усложненной современной цивилизацией.

Я боялся отдаться этому первому впечатлению и торопился преодолеть ворожбу, уяснить социальную подоплеку этой живописи, так как этого требовали наставники. Строгий судейский свисток разума не позволял мне увлечься безотчетным переживанием. Рассудочность одолела. Нужно было стряхнуть с себя это наваждение. На помощь приходила материалистическая философия с ее взглядами на мир действительный и мир воображенный. Еще и в голову не приходило, что мир действительный «в магическом кристалле искусства» и есть «мир воображенный»! Что это одно и то же, но только мир не скопированный с «натуры», а как бы увиденный сквозь собственные очки. Ведь не даром очки подбирают «по глазам», учитывая степень преломления реальности в хрусталике каждого глаза. Но почему-то казалось, что такое простое соображение будет отступлением от материалистической философии, и для ее полного торжества над идеализмом надо исходить не из того или иного «видения» натуры, а из самой натуры, ее природных качеств и свойств. Это была чистейшая натурфилософия, перенесенная в сферу искусства. С точки зрения гносеологии, как учения о познании, искусство представлялось только в формах самой действительности, но никак не в формах художественного преображения. Отсюда вывод: строго нормированный реализм и есть не только единственно правильный метод мышления как близкий действительности, но и самый объективный стиль. Стоило принять эту точку зрения, как все искусство Запада Нового времени с его многообразием форм «видения» было отвергнуто безоговорочно и целиком. Правда, делались исключения для некоторых революционных художников Запада, подрывавших этот тезис тем, что претендовали на свою, чаще особую форму выражения. Приходилось закрывать глаза на «формализм» многих, хотя было ясно, что их формализм проистекает вовсе не из отхода от действительности. Ведь каждый художник приходит к Революции по-своему и участвует в ней по-своему. Формотворчество — не забава, а неизбывная черта любого прогрессивного искусства, порывающего с традицией, ставшей тормозом. Не мудрено, что в числе «формалистов» оказались многие революционные художники Запада. Так, я знавал в те годы художника Бела Уитца — типичного авангардиста, который гордился этой кличкой всерьез и с пылом и горячностью шел в авангарде революционного искусства. Худой, черный, как смоль, с непокорной прядью падающих на лоб волос, он аккумулировал в себе огромный запас энергии, отстаивал, где мог, разящую роль монументального искусства, отданного мировой революции.

Бела Уитц (1887—1972) был пламенным и активным участником Венгерской революции 1919 г. После разгрома революции

брошен в тюрьму, бежал в Россию и, вступив в Коммунистическую партию, участвовал в III Конгрессе Коминтерна. Еще в 1912 г. окончил Академию искусств в Будапеште и в начале 20-х годов создал серию революционных фресок, принесших ему всемирную известность. Выставки его работ прошли с успехом в Париже, Берлине, Сан-Франциско, Нью-Йорке, Стокгольме, Флоренции. С 1926 г. преподавал во ВХУТЕИНе. Писал фрески для правительственных зданий, руководил фресковой мастерской на строительстве Дворца Советов.

Он был частым гостем И. Л. Маца, и тогда я впервые присмотрелся к этому незаурядному художнику-трибуну. Венгрия сохранила память о Бела Уитце, как пламенном борце и страстном художнике. Он источал огромный заряд духовности. Для выражения ее он постоянно искал приема в гигантах Возрождения, поднятых на высоту новых несоизмеримых идей Нового времени. И все же его третировали как формалиста. «Формализм» стал жупелом, которым были устрашены все советские художники, особенно те, кто составил левое крыло советского искусства.

Ликвидация художественных группировок и создание единого Союза художников СССР (1932) сбросила с борта современности многие проблемы, утратившие смысл. Но это не решило и не могло решить проблем стиля, само понятие которого подвергалось осуждению. При общей политической консолидации группы художников стали терять своеобразие новаторского стиля. «Суровый стиль» осуждался не потому, что он требовал строгого языка форм, а потому, что само понятие стиль было сметено наплывом разностилья. Смешение стилей потому и относилось к важнейшим достижениям современности, что оно снимало всякую заботу о художественном критерии в искусстве. Результаты известны: наряду с отдельными яркими талантами, составившими главное достояние советского реалистического искусства, разлилось море посредственностей, не имевших своего лица и стиля.

Музей нового западного искусства был вскоре закрыт, картины запрятаны в запасники. И проблемы стиля были надолго сняты с обсуждения.

Может показаться странным, что так называемое «левое» искусство, воспринималось нами не как чужое, занесенное извне, наподобие театра Кабуки. Нет, после Музея западного искусства (из собрания С. И. Щукина) нас нельзя чем-то удивить. Чего нам не доставало и о чем мы страстно мечтали, так это о том, чтобы познать, как мир прекрасен в волшебном зеркале искусства. Пусть он не перестает менять свой облик в глазах одного поколения за другим. Удивлять?! Да, ведь не будь этого удивления, не было бы и радости открытия! Было такое чувство, что к прош-

лому вернуться успеем, а молодость, на то она и молодость, чтобы жаждать новизны во всем.

Времени у нас не хватало на сон, на многочасовое стояние в очереди, чтобы попасть в студенческую столовку. И тем не менее, мы ничего не пропускали мимо беспокойных глаз и настороженных ушей — ни аудиторий Политехнического музея — этого Парнаса поэтов, ни спектаклей, каждый из которых был для нас прежде всего зрелищем. Переживания осознавались потом, когда зрелище как бы раскрывалось, обнажая всю глубину нашего душевного потрясения.

В партере сидели нувориши, критики и завсегдатаи театра всех мастей. Какое нам было до них дело. С галерки мы жадно смотрели «Клопа», «Ревизора», «Даму с камелиями» у Мейерхольда, «Три толстяка» Ю. Олеши в МХАТе, «Принцессу Турандот» у Вахтангова и многое другое. И ничто не резало глаз, все было «внове». Жили постоянным ожиданием того, что сейчас поднимется занавес и будет что-то новое, невиданное, невероятное. Мы шли за этим в театр, а вовсе не за тем, чтобы еще раз узреть нечто уже знакомое из того, что мы проходили еще в школе. Это чудо ожидания, быть может, и отличает нас от современного зрителя, который в большинстве своем не хочет экскапад, вывертов, циркачества. А мы хотели! И когда Тибул в «Трех толстяках» бегал на головоломной высоте над залом и мы задирали голову в страхе, что он, увлеченный, грохнется вниз,— это было прекрасно. И если бы Мейерхольд показал нам «Ревизора» в традиционной постановке, мы бы топали ногами и кричали: «Уже проходили!»

Еще запомнились постановки в театре сатиры с участием Дмитриева и А. Коонен. Как-то шла пьеса на современную тему. В ту пору ударников производства выдвигали в литературу. И вот выдвижение это в полном разгаре. На стихи поэта, «выдвинутого» от станка, пишутся оратории, пьесы, создаются кинофильмы. Гасится свет, спускается киноэкран и тут же на сцене первоклассные певцы поют, а слова-то, слова... ниже уровня посредственности. Они звучат из рупоров на сцене, перелагаются на музыку Это было так остро подано, что я помню «стихи» эти и сейчас:

Я иду по большой дороге,
А мимо везут навоз.
Я хотел бы, чтоб эти дороги
Превратились в электровоз.

И за этот, за белый уголь,
И в избушке ацетилен
Пропадай моя снег и вьюголь
У кремлевских каменных стен.

Сквозь матовое стекло двери виден знакомый всем профиль Анатолия Васильевича Луначарского с его характерной бородкой клинышком и шатким пенснэ на носу. Доносится его краткая убийственная реплика: «Чепу-ха!» И сразу все зашептали вокруг: «чепуха, чепуха, чепуха!» «Выдвинутого» ударника в два счета «задвинули» обратно, и литература, как говорится, вернулась к своим делам.

Пьеса М. Горького «На дне» в постановке МХАТа никак не звучала для нас призывом «назад к классике». Нет, мы постигали в ней всю глубину реализма и только ему присущую способность потрясти нас правдой жизни. А вот в живописи и скульптуре было не так. Музей западной живописи закрыли и изобразительное искусство было втиснуто в род познания, но никак не зрелища, способного будить воображение. В чем тут дело, не берусь сказать и сейчас. Неужели в том, что зрелищный театр был все же элитарным, рассчитанным на подготовленного зрителя, а живопись, скульптура в силу своей доступности требовали лишь некой информации. Они и стали «отставать» от культурных потребностей общества, когда они неизмеримо выросли. Впрочем, и сейчас, что позволено театру (условность сцены), то не всегда к лицу изобразительному искусству. Оно то тщится следовать в упряжке, то взбрыкивает возмущающим зрителя образом.

Я в то время увлекся купленной на книжном развале книжкой с изречениями Ларошфуко. Она давно была библиографической редкостью. Называлась: «Дух изящных мнений, избранных большей частью из сочинений г. Рошефокольда и пр. лучших писателей» (М., 1788). В ней я находил афоризмы, удивительно совпадавшие с атмосферой своего становления на стыке наук. Меня смущала нахватанность своих знаний. «Те, кои известны будучи о малоумии своем, удручают память свою изучением разума других, подобны сухощавым людям, которые воздевают платье на платье, дабы тем самым скрыть их худобу». Этот афоризм не предостерег меня от избытка самоуверенности, в чем убеждался позже не раз. Время от времени успокаивал себя другим афоризмом из той же книги: «Не знать некоторых вещей есть великая часть мудрости». Повторял за другими стереотипные фразы только потому, что их автор престижен. Это малодушие. Но что делать, если «с тщеславным» так обходятся, как в игре с дитятею. Берут его за полы, поднимают вверх; он протягивает голову, не может воздержаться от радости, а около его кричат: «Ах! Как же он велик!» Таких временщиков, водивших нашей рукой, было, увы, немало.

В 1930 г. закончил 1-й Московский государственный университет. Моими современниками по группе искусствоведов были: Амфитеатрова, Басов, Бубнова, Вебер, Вильрат, Воловикова,

Галядкина, Исакович, Лосева, Макарович, Недошивин, Овчинникова, Рейнгард, Рутштейн, Сац, Чушкин, Лебедев, Кеменов. Тамара Вебер стала впоследствии главным художником издательства, Лидия Рейнгард — сотрудником Института литературы и искусства Коммунистической академии, Николай Чушкин — директором театрального музея им. Бахрушина, Поликарп Лебедев — директором Государственной Третьяковской галереи, Владимир Кеменов — вице-президентом Академии художеств СССР. Судьба других мне неизвестна, были среди них и способные люди.

Отделение изобразительных искусств выдвинуло в аспирантуру В. С. Кеменова и меня. Мы держали вступительный экзамен в аспирантуру вновь образованной тогда на базе ГАХН ГАИС — Государственной Академии искусств. Строго поблескивая очками на сухом аскетическом лице, С. Динамов (авторитет по части критики литературной) спросил меня: «Чью идеологию выражал футуризм в России?» Не очень уверенно я ответил: «Мелкой буржуазии» (тогда все направления в искусстве строго прикреплялись к определенным классам). Экзаменатор меня поправил: «Нет, идеологию воинствующего империализма». Я покорно кивнул головой. Нас приняли.

Поселились мы в общежитии на Поварской. Там же в подвале оборудовали столовую, а заседали этажом выше. Не помню, как шли занятия, но заседали мы допоздна, начав едва ли не сразу после завтрака. Дежурили на кухне по очереди. В этот день полагалось встать в четыре часа утра и ехать с поваром за продуктами. Потом помочь ему чистить картошку, готовить на плите, нарезать хлеб, мыть посуду, а к вечеру включаться в поток заседающих. Шла ожесточенная борьба за чистоту идей, против троцкизма и любых иных проявлений оппозиции. Ф. Путинцев, вынимая записную книжку, делал в ней какие-то символические знаки. Мы приходили от его взгляда в трепет. Мне доверили вести протоколы, за точность и неразглашение которых я, по словам того же Путинцева, отвечал головой. Полный, толстый, как гипопотам, он сверлил собеседника пытливым оком, как буравом. Его боялись. Но были и располагавшие к себе люди: И. Агапов с бритой головой, в валенках; к мнению его прислушивались, умницей слыл Федор Левин, тонкий, обаятельный человек.

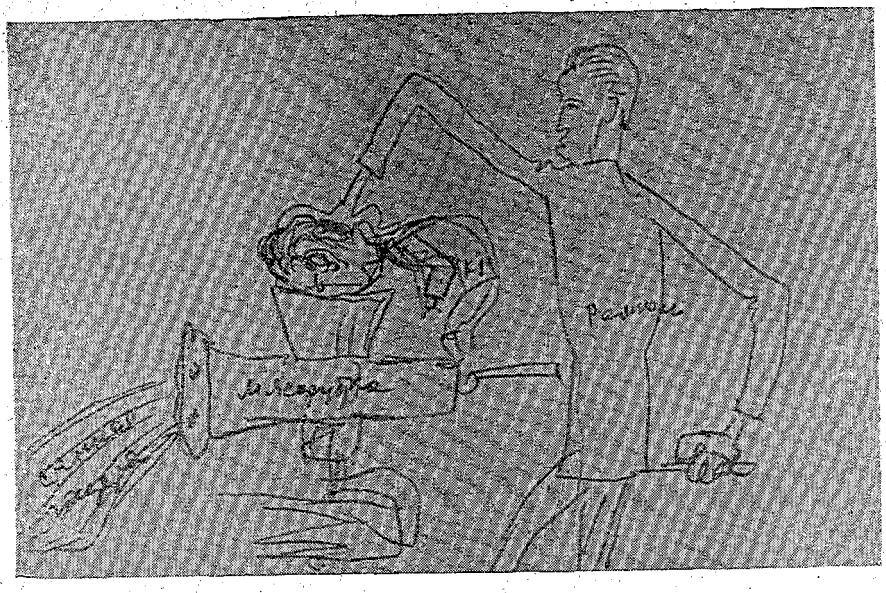
Ф. М. Левин выпустил позже книгу «Из глубин памяти» — о прожитой жизни, «насыщенной и целеустремленной, счастливо щедрой на неизгладимые впечатления, которые составляют памятные встречи с людьми, чьи имена вошли дорогим достоянием в отечественную историю и культуру». В ней он вспоминает о VIII Всероссийском съезде Советов, принявшем план ГОЭЛРО, где он видел Ленина, о встречах с М. Горьким, А. Луначарским,

В. Маяковским, Э. Багрицким, А. Толстым, А. Куприным, Б. Пастернаком и другими своими современниками. С таким человеком уже в то время было интересно всегда. И мы, молодежь, инстинктивно льнули к нему.

Среди аспирантов мы особенно ценили Романа Гриба. Он слыл молодым ученым, подающим большие надежды. Он не был догматиком и вносил в разработку проблем теории литературы, как и художественной критики, свежий непредубежденный взгляд. Бальзак и классическая философия XIX века на Западе были его коньком. Под его влиянием я стал разрабатывать тему «Эстетика эпохи Французской революции». Р. Гриб нещадно курил, а по ночам писал и курил, нельзя не вспомнить его круглую стриженную голову, кургузый пиджачок и спокойную, уверенную улыбку. Питал искреннюю к нему симпатию. Но, увы, умер он рано. Работы Р. Гриба вышли отдельным посмертным изданием.

Не забыть мешковатого, наивного, сердечного и бесхитростного Герасима Бандалина, прозванного нами в шутку «мамой». Недавно узнал о его судьбе. Герасим Бандалин трижды уходил добровольно на фронт — первый раз в ополчение, второй раз после тяжелого ранения и третий раз опять после ранения. А ведь он был глубоко штатским, неприспособленным человеком (в военном билете значилось: «годный, необученный»).

Особые отношения связывали меня с В. С. Кеменовым. Мы жили с ним в былой барской кухне, разделенной ситцевой перегородкой на две части. По одну ее сторону В. С. Кеменов с женой, по другую — я с женой. Утром он просил разрешения «войти», т. е. отодвинуть занавеску. Протянув руки в дыру над низким потолком (вытяжной люк над разобранной кухонной плитой), он делал гимнастические упражнения: ать-два! Владимир Семенович уже тогда выделялся высоким ростом и бойцовскими качествами, выработанными на диспутах. Его большие руки с широкими ладонями выдавали в нем волевые качества, которые снискали ему со временем славу бескомпромиссного руководителя, организатора, дипломата. Он не брезговал никакими средствами ошельмовать противника, выставить его в самом неприглядном виде вплоть до недозволенных приемов, к которым прибегал, когда не хватало аргументов. Да будет мне дозволено ограничиться сказанным. Последний раз я встретился с ним на заседании Ученого совета Академии художеств СССР в 1979 году, когда мне пришлось выступать официальным оппонентом на защите одной докторской диссертации. Я не стал навязываться и отошел. В. С. Кеменов проявил такт и, подойдя ко мне, завязал светскую беседу, для которой не требовалось повода. Но для некоторых лиц, причастных к искусству, он еще недавно оставался «врагом № 1». В этом сказывалось глубокое расхождение, сложившееся издавна



Аспирант Академии искусствознания. Карикатура аспиранта Е. Кронмана.

между идеологами Академии художеств СССР (в ней противники Академии усматривают оплот догматизма в искусствознании) и «вольнодумцами», которые осели во Всесоюзном институте искусствознания (на Козицком, 5) и за его пределами. Не стану брать на себя роль судьи в давнем их споре. Академия художеств всегда была оплотом официально провозглашенных доктрин. Институт же искусствознания (на Козицком) предпринял пересмотр воззрений на импрессионизм, выдвинул в последние годы книги и сборники работ, в которых сделана попытка по-новому оценить творчество художников Запада от Парижской коммуны до наших дней. И, однако, оба эти учреждения — Институт искусствознания Министерства культуры СССР и Институт истории и теории искусств Академии художеств СССР дополняют друг друга. Это оправдано уже тем, что Институт искусствознания (на Козицком) не отделяет изобразительное искусство и архитектуру от других искусств (театр, музыка, теория, социология, прогнозирование). Это дает ему возможность избежать какого бы то ни было принижения одних видов искусства за счет других, теории за счет практики и наоборот. Если в одном из них возникает «перекос», то он координируется или возмещается направленностью другого Института. Видимо, так!

Но я уже забежал вперед. В начале 30- годов обоих названных Институтов еще не было.

В первой половине 30-х годов я обитал в районе Арбата. Сколько таких как Саша Панкратов из романа Анатолия Рыбакова «Дети Арбата» угодило в те годы за решетку. Как-то исчез в нашей группе похожий на юного гимназиста студент Голубев. Его услали, кажется, на Соловецкие острова. Позже в группе аспирантов был у нас любитель бокса в «весе пера», крепыш Евгений Кронман. Однажды он пришел на занятия в кровоподтеках на лице, в ссадинах и синяках. Сияя, сообщил: «Меня нокаутировал чемпион Москвы!» Сколько было радости и жизнелюбия в этом возгласе. Эпиграмм он, подобно Саше Панкратову, не сочинял, но рисовал меткие карикатуры на своих товарищей по группе. Меня, как редактора стенгазеты, он изобразил стоящим у мясорубки. Я совал его, Кронмана, головой в мясорубку, а из нее вместо фарша выходила стенгазета... Сейчас невольно подумал, что по логике обличителей Саши карикатуру эту можно было в то время истолковать как насмешку над советской печатью или еще как-то. За что «взяли» Кронмана — не знаю. На палубе нашего корабля его вдруг не стало. И никто не спросил за что? Вероятно, за те же «эпиграммы» в графике.

Нас воспитывали в убеждении, что совать свой нос куда не просят — безнравственно, что это подкоп под устои строя. Таковы были внушенные нам нормы поведения. Если мы их и нарушали, то пугливо, в обход предписанной свыше морали.

Возможно, что в нас говорила и боязнь потери личной свободы, эгоизм, страх. Но больше всего — опасение оторваться от общества, которое тебя вскормило.

Судьба же Государственной Академии искусствознания (ГАИС) была вкратце такова. В 1932 г. она была переведена в Ленинград, часть аспирантов (в их числе и я) осталась в Москве. Нам разрешили закончить аспирантуру в одном из московских институтов, связанных с искусством, а затем и при более солидном учреждении — Государственной Третьяковской галерее. Это был самый деятельный период нашего аспирантского бытия. Мы заседали, но это были заседания особого рода. Шли два основных семинара: по всеобщей истории искусств (в музеях Москвы) и по истории эстетической мысли. Бессменным руководителем второго, самого привлекательного для нас, был Михаил Александрович Лифшиц. Лекторов мы привлекали сами. Программу занятий составляли тоже сами. Курс истории эстетической мысли мы разбили на циклы: первобытное (доклассовое) общество; античная классика и эллинизм; раннехристианская эстетика; эстетика западно-европейского средневековья; эстетика Возрождения, классицизма и романтизма; эстетика Канта и Гегеля; эстетика Маркса

и Энгельса. Каждому участнику семинара предстояло выступить раз в три месяца, время доклада не было ограничено.

Запись лекций М. Л. Лифшица 1931 года храню до сих пор. Это была еще неслыханная по богатству идей импровизация. Но и выступления на семинаре отражали наше стремление не ударить в грязь лицом и быть достойным своего учителя. А ведь Михаилу Александровичу было почти столько же лет, сколько и нам, его слушателям. Его отличали гибкий ум, необычная эрудиция и подкупающая вольтерова улыбка. В нем соединялись изящество диалектика и строгость логических построений, сарказм и доверительное отношение к слушателю, теоретичность мышления и практицизм. И над всем этим — чувство духовного превосходства над житейской мудростью.

Участниками нашего необычайного семинара были опять же В. Кеменов, Р. Гриб, Г. Бандалин, В. Герценберг, Л. Рейнгардт (имена других товарищей я забыл). Была, видимо, какая-то веская причина тому, что ни Деборин, ни Асмус (философы), ни Дератани (античная литература), ни другие именитые лекторы не оставили в моей памяти столь явного следа, как общение с М. А. Лифшицем. Он не натаскивал нас, не нашпиговывал фаршем знаний, а приучал мыслить, взвешивать, искать противоречия и разрешать их на любом материале, создавать целостную концепцию и от нее возвращаться к детали.

Параллельно с семинаром по истории эстетических учений (занятия проходили в Доме самодеятельного искусства им. Н. К. Крупской — иного пристанища мы не нашли) шел семинар по русскому искусству. Его вел Алексей Александрович Федоров-Давыдов. Его кабинет помещался в Государственной Третьяковской галерее. Лекции по классическому искусству Запада продолжали систематически читать Михаил Владимирович Алпатов и Виктор Никитович Лазарев. Это были люди на редкость одаренные и совершенно разные.

А. А. Федоров-Давыдов был бунтарем. Острый на слово, впечатлительный, он производил впечатление дерзского смутьяна. Как-то смущенно сказал мне: это от стеснения. Чтобы преодолеть скованность, ударялся то в парадоксы, рушившие все системы, то в какую-то предвзятую идею, с которой был внутренне не согласен, доводил до абсурда. И сам от этого страдал, переживал, клеймил себя за такое «уродство». Я только повторяю его слова, сказанные как-то о себе, дабы «облегчить душу».

Запомнилась чистка в Государственной Третьяковской галерее (1933 г.). Она проходила публично, на виду у всего коллектива. Федорова-Давыдова спросили: «Правда ли, что у вас две жены? Как это согласуется с нашей моралью?» Алексей Александрович вспыхнул и дерзко ответил: «Да, правда! Одной мало, две уто-

мительно!» Вопрос был бестактный. Многие знали, что, будучи студентом, он был близок с женщиной много старше его. Позже он женился, но продолжал заботиться о судьбе пожилой дамы. «Двух жен» у него не было, но отвечать иначе, не сломив себя, он не мог. Жил он тогда одиноко в небольшой комнатке, уставленной книжными полками. За стеклом броская надпись:

Не шарь по полкам хищным взглядом,
Здесь книги не даются на дом.
Лишь безнадежный идиот
Знакомым книги раздает.

Лекции в Третьяковской галерее он никогда не читал по бумажке, не пользовался и конспектами. И, как бы настраиваясь на волну, начинал со слов: «Сегодня о Левитане», «Сегодня о Серове» и т. д. И тем не менее разбор произведений художника (а в этом он был мастер) неизменно заключал социологическим обобщением. Это были не всегда удачные, а порой и вовсе надуманные рассуждения о классовой природе того или иного художника. Исчезала вся сложность воззрений художника как личности с присущим только ей способом образного мышления.

На его лекциях я сидел обычно в углу дивана. Напротив висела картина Кустодиева. Нет, не «Купчиха за чаем», а другая «Купчиха» — пышнотелая, обнаженная, на мягкой перине с отогнутым одеялом. Меня она крайне смущала и в какой бы угол дивана я ни пересел, она не сводила с меня глаз. Казалось непонятным, как тот же Кустодиев мог изобразить красное знамя на площади восстаний. Это так не вязалось с социологическими обобщениями того времени, что многое оставалось не разгаданным в самом методе социальных обоснований. Тем не менее, каждая лекция будоражила сознание.

Под влиянием А. А. Федорова-Давыдова моя мысль сосредоточилась на двух темах. Одна развивала давний интерес к сопоставлению искусства России с Западом («Русский модерн»), другая — к сопоставлению России с Востоком («Орнаментализм в русском искусстве»). Обе темы мыслились в пределах конца XIX — начала XX веков. К ним меня тянуло и позже.

Виктор Никитович Лазарев (1897—1976) запечатлен в моей памяти как крупный ученый ярко выраженного типа. Средоточием его интересов был треугольник: Западная Европа времени Ренессанса, Византия и Русь. Но его интересы редко выходили за очерченные пределы. Крепко, хорошо сложенный брюнет, низко стрижённый, с ежиком седеющих от времени волос, собранный в движениях, он, казалось, не расставался с предметом

своих занятий. Был принципиален и, не доверяя впечатлениям и эмоциям, строго придерживался фактов, засвидетельствованных в прошлом. Свою методологию он рьяно отстаивал в спорах с М. В. Алпатовым. Эти споры и привели к полному между ними разрыву, хотя раньше они были близки. Закончив в 1924 г. аспирантуру Института археологии и искусствознания — РАНИОН, он прежде всего окунулся в ранние портреты итальянского Ренессанса. Увлеченный затем Византией, по существу был продолжателем дела, которому посвятили себя его прямые предшественники, сперва Ф. И. Буслаев, Н. П. Кондаков, а затем Д. В. Айналов. Византийское и западноевропейское искусство изучал всюду на месте. С этой целью объехал едва ли не все страны Западной Европы вплоть до граничащих с Востоком Грецией и Турцией. В конце 20-х — начале 30-х годов изучал старорусские памятники. Его научная деятельность в эти годы была сосредоточена в Музее изящных искусств. Здесь его окружала и поглощала целиком живопись старых мастеров: иконы, их атрибуция и экспозиция. Впоследствии был одним из создателей Института истории искусства АН СССР, членом-корреспондентом Академии наук СССР, членом ряда других Академий (Британской, Итальянской, Австрийской, Сербской). Но в годы, о которых идет речь, это было лишь вставшее над горизонтом искусствознания новое светило, с которым мы знакомились прежде всего по лекциям в Музее изящных искусств и великолепным статьям его в Большой Советской Энциклопедии. Они поражали нас высокой эрудицией, кристальной чистотой и ясностью мысли. Стал систематически печататься и в зарубежных специальных журналах, обнаруживая при этом умение сочетать строгость и критичность суждений по специальным вопросам с даром широкого обобщения, в немногом выразить многое.

Забегая несколько вперед, хочу отметить написанные им в начале 30-х годов главы из книги «Основные этапы мировой архитектуры» (М.-Л., 1933) и самые капитальные труды тех же лет «Леонардо да Винчи» (М.-Л., 1936) и «Портрет в европейском искусстве XVII века» (М.-Л., 1937). Они не устарели и поныне.

Вновь я встретился с Виктором Никитовичем много лет спустя на Ученом совете Московского университета (шла защита моей докторской диссертации). Он, как всегда, куда-то спешил, но успел, наклонившись, шепнуть мне на ухо: «Неужели у вас нет врагов?» Не ожидая ответа, помчался опустить свой бюллетень в красный ящик, заменявший урну.

На XIII Международном конгрессе исторических наук (1970) мне довелось слышать его доклад «Искусство средневековой Руси и Запад». Пленарное заседание проходило во Дворце съез-

дов в Кремле. Доклад был, как всегда, кратким и выпуклым, воспринимался легко и содержательно. Не обошлось и без казуса. Маленький доморощенный диапроектор «Свет», к которому он так привык в пору лекций в тесных старых аудиториях, выглядел крохотной лодочкой в бушующем море. На беду аппарат отказал. Долгих полчаса известные ученые пытались наладить «Свет»: окружив Виктора Никитовича кольцом, они высказывали советы и тем создавали повод для полного замешательства устроителей лекции и смешков в многотысячной аудитории. «Свет» все же наладили. Но, конечно, и здесь нашлись злые языки. Доклад В. Н. Лазарева был, по их мнению, не совсем ортодоксальным. В нем указывалось на связь древнерусской архитектуры с общероманской того же времени (XI—XXII вв.), что недостаточно оттеняло самобытность древнерусской культуры. В то время это рассматривалось как серьезный промах, доставивший Виктору Никитовичу большое огорчение.

Всеобщую известность приобрели еще в 50-е годы главы Виктора Никитовича из «Истории русского искусства» (т. I. М., 1953, т. II. М., 1954 и т. III. М., 1955). В них не перестает поражать способность писать как строго академически, т. е. в полном оснащении фактов научным аппаратом, так и содержательно, но в более доступном изложении, не менее увлекательно, имея в виду широкого читателя. Издание «Истории русского искусства» было рассчитано не на узкий круг специалистов, благодаря чему, будучи строго научным по существу, этот труд обрел столь долгую жизнь.

Когда я перечитываю старые работы В. Н. Лазарева, меня не покидает ощущение его личного присутствия. Оно ощутимо и в работах его достойных последователей и учеников, А. Д. Чегодаева, В. Н. Гращенкова. Не в этой ли преемственности в науке залог бессмертия трудов ученого.

Мы завершили аспирантуру при Третьяковской галерее без фанфар. Академия искусствознания, переехав в Ленинград, растворилась в других учреждениях близкого профиля или вошла слагаемым в Институт искусств им. И. Репина (Ленинградское отделение Академии художеств СССР).

Какое-то время к концу аспирантуры я пребывал в стенах Музея культуры Востока, был его старшим научным сотрудником и даже заместителем директора по научной части. Музей этот помещался тогда в церкви Ильи-пророка на Воронцовом поле, 16. Ее еще только перестраивали под музей. Внизу были залы экспозиции, в абсидах — фонды, второй этаж был в лесах.

Я ночевал на чердаке под сводами. Отопления еще не было. Разжигал керосинку, ставил на нее лист жести; раскаленный, он создавал подобие уюта. Затем гасил керосинку (как бы не на-

творить бед) и нырял в ледяную постель, устроенную на верстаке. Утром еле отдирал обледенелые волосы от подушки и снова зажигал керосинку, раскалял докрасна спасительный лист жести; благо пожарная инспекция до меня не добралась.

Моими современниками в Музее искусств Востока были попеременно Б. П. Денике, О. Н. Глухарева, Ф. Гогель, С. И. Тюляев, В. Н. Чепелев. Б. В. Веймарн и др. Наряду с мало симпатичным мне, вечно надутым Гогелем — коллекционером восточных ковров, запомнилась О. Глухарева — известный в наше время специалист по искусству Китая, да Семен Иванович Тюляев, всю жизнь посвятивший искусству Индии, в то время еще мало мне знакомой и, в известном смысле, далекой. Высокий, худощавый, влюбленный в мир вещей и тайны оккультных наук, Тюляев пронес светоч своих знаний до наших дней. Мне было приятно встретить его вновь спустя 40—50 лет сотрудником Всесоюзного института искусствознания, таким же страстным в привязанности к искусству и культуре Индии, ставшим лауреатом премии имени Неру.

Должен сказать, что во всех музеях, как правило, где бы они не находились — в центре или в провинции (сейчас, говорят, провинций нет, возможно!) — нравы те же: мелочные склоки и амбиции, отравляющие атмосферу бескорыстного служения Молоху Искусства. Нетрудно понять, что я был бесконечно рад переходу в Институт литературы и искусства Коммунистической академии. Сектором изобразительного искусства ведал там И. Л. Маца.

В то время Коммунистическая академия считалась учреждением высокого престижа. Она помещалась на Волхонке, почти рядом со зданием былой Академии искусствознания, несколько отступив от красной линии этой улицы. В нижнем этаже этого громоздкого большого здания помещалась прекрасная библиотека. Позже она стала, если не ошибаюсь, библиотекой общественных наук и занимала отдельное здание вблизи Публичной библиотеки им. В. И. Ленина. А еще позже (в году мне неизвестном) она обрела прекрасное специально сооруженное здание института информации АН СССР на Профсоюзной. В нее я вступил только спустя тридцать лет, но какова была моя радость, когда я узнал полюбившиеся мне когда-то книги былой библиотеки Комакадемии.

Фонды этой библиотеки позволили И. Л. Маца и его помощникам (Л. Рейнгардт и мне) собрать воедино и подготовить к печати солидный, в 70 печатных листов, том документов и материалов о первых шагах советского искусства. На его титульном листе значится: «Советское искусство за 15 лет. Материалы и документация» (Под редакцией и с вводными статьями и приме-

чаниями И. Маца. Составили: И. Маца, Л. Рейнгардт и Л. Рем-пель, М.-Л., 1933).

С И. Л. Маца я познакомился как с ученым сперва по его книгам: «Искусство современной Европы» (1926), «Литература и пролетариат на Западе» (1927). И все же его «Искусство зрелого капитализма на Западе» (1929) было вершиной его научного творчества.

Потом у него вышли «Очерки по теоретическому искусствознанию» (1930) и «Творческий метод и художественное наследие» (1933). Мне они казались уходом от исторической конкретности в некий талмудизм. И вот, документация: «Советское искусство за 15 лет» (1933). Здесь я снова ощутил конкретность исторической почвы.

Книга эта давно уже стала библиографической редкостью. Мне и сейчас доставляет удовольствие перелистывать ее пожелтевшие страницы. В ней сосредоточен огромный материал к истории первых лет советского искусства. Материал горючий, взрывчатый, способный воспламеняться. Все ли разнообразное, случайное в ней отражено? Конечно, только главное, в том смысле, который был для нас тогда равносилен направленности движения. Многое, увы, утеряно и будет предметом розысков и изучения.

Сама по себе книга эта была бы вскоре забыта, не будь в ней материалов и документов огромного историко-революционного и историко-художественного значения. Благодаря им, в дискуссиях, которые ведутся вот уже более 50 лет и которые особенно обострились в последние годы, книгу эту цитируют вновь в совершенно разном контексте. Цитаты направлены то против «левых», то против «правых» течений. Те и другие трактуются как проявление формализма и абстракций, повлекших за собой «кризис безобразия» или перелицовку реализма былых эпох, престижно именуемую реализмом эпохи социализма. Вспомним однако речь А. В. Луначарского, произнесенную в 1922 году перед делегатами Коминтерна: «Художники-реалисты, если хотите, как бы ни осуждать их недостатки, нашли бы горячий прием в рядах пролетариата... Однако товарищи по Коминтерну знают, что эпигоны народников в огромном большинстве примкнули к эсеровско-черносотенному течению, это сказалось и на художниках этого направления. Большинство из них оказалось вначале чужды новому движению, отнеслись к Октябрьскому движению отрицательно и руки ему не протянули. Мы теперь принимаем меры к тому, чтобы лучшим из этих художников предоставить так называемые академические пайки и т. п. и этим, по крайней мере, помочь их работе по возможному росту, но большой связи у нас с ними нет» (А. В. Луначарский. Об изобразительном искусстве, т. 2. М., 1968, с. 114).

Говоря о крайне левых, он заметил, что «они были тем отрядом художественной интеллигенции, в котором революция сразу нашла отклик... Назовем их для краткости футуристами. Несмотря на то, что правительство всегда стояло на позиции самого сугубого нейтралитета по отношению к формам искусства, такое положение привело к некоторой левой футуристической окраске всего нашего более или менее откровенно революционного искусства» («Советское искусство за 15 лет»).

Недавно я просматривал книгу А. А. Каменского «Вернисажи» («Советский художник», 1974), в которой он, обращаясь к этим высказываниям А. В. Луначарского, резонно замечает, что принцип деления художников на «правых» и «левых» в точном соответствии с «правыми» и «левыми» в политике крайне условен и далек от точности. «Меняется время, меняется и искусство, в том числе и даже в особенности, реалистическое. Ибо одним из первейших залогов бессмертия реализма как раз и является его великая способность, не утрачивая своих ведущих незыблемых качеств, всегда находить такие способы и приемы воплощения жизненной правды, которые отвечают духу и содержанию каждой новой эпохи. Искусство, потерявшее это гибкое и чуткое сопряжение с живым движением Революции человеческого общества есть что угодно, но только не реализм» («Вернисажи»). Но я несколько забежал вперед. Такова уж тема направленности искусства 20-30-х годов, которая остается неисчерпанной и в наши дни. К ней будут возвращаться и в будущем, пока будет жива, вечно жива тема Революции и искусства.

Начало начал положили в какой-то степени Институт художественной культуры (ИнХуК) и Высшие художественно-технические мастерские (ВХУТЕМАС). Они задавали тон всему авангардизму, подводили теоретическую базу под практику ВХУТЕМАСа и ЛЕФа. Ведущую роль в ИнХуКе играли Н. И. Альтман, П. И. Арватов, О. М. Брик, А. А. Веснин, Л. М. Лисицкий, К. С. Малевич, Л. С. Попова, А. М. Родченко, В. Ф. Степанова, В. Е. Татлин, А. А. Экстер. К 1924 г. ИнХуК перестал существовать, но идеи его не заглохли.

В конце 20-х — начале 30-х годов художественные группировки множились, иссякали и вырастали вновь, как грибы после дождя.

Ассоциация художников революционной России (АХРР) возникла в 1922 г. В 1928 г. она была перелицована в Ассоциацию художников революции (АХР). Выдвинув лозунг «героического реализма», ахровцы устремляли искусство в массы. Но в 1930—1931 годах возникли творческие расхождения, и часть АХРовцев примкнула к ОМАХР (обществу молодых), часть вошла в РАПХ (Российская ассоциация пролетарских художников).

Объединение «Жар-цвет» возникло в 1924 г. на базе былого «Мира искусств». Его членами были притягательные лица — К. Ф. Богаевский, М. А. Волошин, М. В. Добужинский, А. П. Остроумова-Лебедева, Н. Э. Радлов и др. Выставки этого объединения появлялись почти ежегодно — они тяготели к декоративному символизму и были оттеснены поисками более активного содержания. В 1929 г. «Жар-цвет» отцвел.

ОСТ возник в 1925 г. благодаря воспитанникам ВХУТЕМАСа. В него входили художники-новаторы П. В. Вильямс, В. И. Волков, А. Д. Гончаров, А. А. Дейнека, А. А. Лабас, Ю. И. Пименов. Здесь были приверженцы конструктивизма, экспрессионизма, примитивизма (вплоть до А. Т. Тышлера с его инфантильностью). Важно было другое: ОСТ перебрасывал, как нам казалось, мост от ЛЕФа в передовое пролетарское искусство, что вылилось в форму «Изобригады».

«Октябрь» возник в 1928 г. Ведущую роль играли в нем А. А. и В. А. Веснины, Д. А. Дейнека, М. Я. Гинзбург, Г. Г. Клуцис, Л. М. Лисицкий, И. Л. Маца, А. И. Михайлов, С. С. Тилингатер, А. А. Федоров-Давыдов, Б. Ф. Уитц, С. М. Эйзенштейн и др.

В архитектуре задавал тон ВОПРА (Всесоюзное объединение пролетарских архитекторов, 1929—1932). Членами ВОПРА были К. С. Алабян, А. В. Власов, И. Л. Маца, А. И. Михайлов, А. Г. Мордвинов и др. Они недалеко ушли от Пролеткульта, хотя и разделяли критику этого сектантского, искусственно созданного на предыдущем этапе направления. Мы были пока не слишком уверены в своих силах, чтобы действовать, и составляли больше аудиторию, буйствующую на дискуссиях. Собирались на дому у А. И. Михайлова и вели нескончаемые споры о декларациях разных направлений. Лишь немногие из нас решались тогда на публичные выступления и бросались, как неумелые пловцы, в бурную реку. Такими смелыми были, помнится, выступления В. Кеменова в журнале «За пролетарское искусство» (против «идеализма П. Новицкого»), Ильи Вайсфельда и др.

В художественной жизни Москвы, какой я ее застал осенью 1928 г., борьба между группировками художников достигла, как мне казалось, высшего накала. Не стану перечислять, чьи голоса звучали в этом потоке течений наиболее громко, а порой и вызывающе. Однако волна футуризма, кубизма, конструктивизма заметно спала. В оппозиции к Ассоциации художников Революции (АХР) особенно выделялось, на мой взгляд, «Общество станковистов» (ОСТ). В нем еще был силен дух 20-х годов, но он изрядно выветрился, уступив место заботе о социальной значимости изобразительного искусства в пору строительства социализма

и заботе о «качестве» художественных исканий в их новом понимании.

Сущность позиций ОСТа ясна из принятой этой группой художников «платформы». Она заключала (согласно «уставу», принятому осенью 1929 г.) главные пункты: «Отказ от псевдосезанизма как разлагающего дисциплину формы, рисунка и цвета» и «стремление к абсолютному мастерству в области предметной станковой живописи, рисунка и скульптуры в процессе дальнейшего развития формальных достижений последних лет».

Мне платформа нравилась, а еще больше живопись остовцев, от которой, как я до сих пор считаю, веяло не только духом индустриальной современности, но и стилем живописи монументальной, лаконичной, стройной.

Своим живым противником остовцы считали АХР с его «псевдореволюционной фразой». Ахровцы не оставались в долгу и публично упрекали ряд активных членов ОСТа в том, что их работы «антисемитские», «фашистские», «реакционные» и т. д. (журнал АХРа «Искусство в массы», № 2, 1930 г.). Остовцы отвечали с негодованием, что они воспитанники советской культуры и не мыслят своей работы вне интересов пролетариата: «Мы требуем общественного суда над художественными работами АХР и ОСТа, чтобы раз навсегда определить подлинное лицо того и другого общества».

Со временем и в самом ОСТе возникли противоречия, вызвавшие раскол внутри федерации. Вперед прорвались Вильямс, Пименов и др. Они упрекали Гончарова, Тышлера, Лабаса, Штернберга в том, что те «скатываются на позиции буржуазного искусства» и классово чуждые творческие установки прикрывают «качеством» и «мастерством» вообще, независимо от четкого, классово устремленного содержания» (Из резолюции очередного пленума Федерации, состоявшегося в 1931 г.). Нетрудно заметить, что этот «раскол» в ОСТе походил скорее на «бурю в стакане воды». Это видно из того, что резолюция пленума ФОСХа, куда входил ОСТ, завершалась словами: «Оставить в составе Федерации обе группы. Группе Г. Штернберга предложить пересмотреть свои творческие позиции и ряды». Излишне говорить о том, что пожелание это ровно ни к чему не привело и привести не могло.

Мы, молодые искусствоведы, метались между ними, не зная кому отдать предпочтение. Доверяли больше не эстетическому вкусу, а декларациям, стремлению различных групп обставить соперников революционностью фразы. Естественно, что, следуя своим наставникам, мы держали сторону РАПХа, «Октября», «ОБМОХУ». Противопоставляли их АХРу-АХРРу с их расплывчатыми программами и фразерством. В плане собственно

эстетическом мы расходились во вкусах. Меня волновали выставки общества «Жар-цвет», влюбленность членов этого общества в природу Руси, ее пышное цветение, в песенность и народность творчества. С другой стороны, я сознавал всю узость задач, поставленных этим обществом. И здесь отдавал свои симпатии Обществу станковистов (ОСТ). Мне казалось, что простота, лаконизм, сила и наступательный порыв и выражают современность в ее революционном развитии.

В таком контрасте с новыми установками, данными в начале 30-х годов, вспоминается речь народного комиссара просвещения, произнесенная А. В. Луначарским в Петрограде в 1919 году: «Художник всегда фантастичен, пристрастен, необъективен. Художник ищет в прошлом только своих предков, он не видит поэтому органического роста. В музейном же деле нужен широчайший взгляд, тут требуется объективность. Для музея все человеческие достижения равноценны. Музей должен быть садом, в котором должны расти все цветы».

Анатолий Васильевич в последние годы своей жизни был директором Института литературы и искусства Комакадемии. Мне довелось присутствовать на последних заседаниях Ученого совета этого института, проходивших под его председательством. Запомнилось, как сидел он напротив зашторенного окна, избегая яркого света, утонув в глубине кресла. Лицо его было затемнено и тяжелые стекла дымчатых очков скрывали выражение глаз. Он был уже тяжело болен и не проявлял большого интереса к повестке дня. Но стоило коснуться проблем мировой литературы, как он оживлялся. Глухой голос его был негромок и прерывался. Но стенографистки были начеку и тотчас ловили на слух его замечания. Они перерастали в лекцию, почти не требующую стилистической правки.

Не берусь воспроизвести речи Анатолия Васильевича буквально, но смысл был таков. Искусство обладает необычной силой концентрации жизненных впечатлений, такое широкое его свойство позволяет охватить всю сумму и все многообразие потрясающих нас чувств, дать этим чувствам волевое устремление и на основе соответственных реакций воспитывать человека. Быть может, сказано было не совсем так, но в этом было главное. Анатолий Васильевич не исключал самостоятельность художественного мировидения, но видел в нем результат переплавки духовного опыта своего времени, своего народа. Нужно ли говорить о том, как эти простые, казалось бы, истины оседали в нашем сознании подобно прозрачным кристаллам в насыщенном растворе.

На одном из таких заседаний Анатолию Васильевичу был задан не вполне корректный вопрос: как он относится к роли биологического фактора в искусстве? Коварство заданного воп-

роса было в том, что когда-то В. И. Ленин упрекнул Луначарского в таком его грехе. Анатолий Васильевич не увильнул от крючка с насаженной на него приманкой. Не нарушая ритма своего прерывистого дыхания, он ответил в том духе, что социальная значимость художественного творчества никогда не была для него предметом сомнений. Что касается биологического фактора, т. е. особенностей, заложенных в таланте, то они существуют не сами по себе, а в той социальной среде, которая угнетает талант или способствует его проявлению. Личность художника неповторима как в социальном, так и биологическом смысле. Это взаимосвязано (сейчас бы мы сказали: «человеческий фактор») решает — во всех смыслах.

В 1932 т. вышла моя книга «Живопись Советского Закавказья» (М.-Л., 1932). Редактором ее был В. Гриб. На титуле указан Институт литературы и искусства Комакадемии. В перечне лиц, которым автор обязан содействием, указаны многие ведущие художники Азербайджана, Армении, Грузии. Ко многим из них я и сейчас питаю чувство уважения, благодарности и... угрызения совести. Книга эта, если и отвечала тогдашним «установкам», то по существу была вульгарной и оскорбительной в своем стремлении навесить на каждого художника политический ярлык и тем принизить его собственную значимость как художника, ищущего пути к революции «по-своему» (В. И. Ленин). И когда через 30—40 лет вновь приезжал в те края, меня не покидало это чувство вины за грехи молодости, за наглость и развязный тон. Он отличал, впрочем, агрессивную критику тех дней вообще, как будто в этом было все дело. А ведь сколько блестящих находок было сделано в те годы и как расточительны были мы, критики, в своем нигилизме. Да, мы были молоды, но молодость никогда не служила оправданием насилию и наглости.

Взгляды моих современников на искусство менялись медленно. Читая классиков, мы впадали в талмудизм, утопали в цитатах, заполнявших тетради. Не принято было высказывать собственное мнение там, где оно было уже сформулировано выше. Был даже такой термин — «отсебятина». Между тем, на просторах искусства происходили непрестанные «подвижки». «Ледовая обстановка» менялась часто. Процессы, протекавшие в искусстве, опережали застойные споры теоретиков. Разбираться было трудно, особенно под скрип и скрежет оглушающей критики. Не было твердой точки опоры, от которой велся бы отсчет пройденного пути, отсюда и стрелка компаса вела себя неуверенно.

Одни находили, что надо двигаться от «передвижников» XIXв., другие — от немецкого экспрессионизма (от Гросса до К. Кельвиц), третьи — от декоративизма французов (Матисс, Дерен), четвертые — от монументализма мексиканцев (Диего

Ривера, Ороско). Своих бунтарей 20-х — начала 30-х годов относили гуртом к отвергаемому кубофутуризму и его последователям. Хотя они и пытались говорить новым языком о новом (особенно ОСТ), но их держали под подозрением за «формализм». Самые пассивные, бездеятельные, безобидные художники, утратив гражданский пафос передвижников, грелись тем временем на солнышке, отмежевываясь от революционных бурь. Были в их среде и несомненные таланты. Время от времени их упрекали в натурализме, но тут же восхваляли как преемников «передвижничества». Они медленно втягивались в революционный процесс и при первой возможности укрывались в тиши благонамеренных тем.

Ликвидация группировок в 1932 году сгладила остроту противоречий, но болезнь групповщины была загнана внутрь. Время от времени она давала о себе знать. Поводы к тому были разные, но корень их был все в том же многообразии форм. Его не избежать, но творческая направленность может быть новой, а может и цепляться за старое. В то время стремились к одному: стричь всех под одну гребенку, разделив всю массу художников на «пролетарских», «попутчиков» и «отщепенцев». Не скажу, что в науке об искусстве я занимал некую собственную позицию.

Была подана команда: не высовываться, быть «как все». Я быстро усвоил стереотипы, следовал им. Хвалиться нечем.

Ликвидация группировок в литературе и искусстве, провозглашенная в апреле 1932 г., и была противоядием, которого так не хватало сторонникам АПХ'ов и РАПХ'ов. И хотя уже в то время писалось об устранении «административных навыков» из искусства, в художественной критике они продолжали жить и преодоление их требовало не месяцев, не лет, а поколений.

Не могу ничего сказать в оправдание и другой работы тех лет: моей вступительной статьи в книге Генриха Вельфлина «Искусство Италии и Германии эпохи Ренессанса» (М., 1934). В большом предисловии была сделана попытка дать концепцию формообразований, рассматривая их «под углом зрения экономических, политических, философско-эстетических идей, формирующих данный художественный образ». Тут было и «наукообразие», и «политическая метафизика», и «либерально-формалистические науки», и «распад капитализма в империалистическую пору» — весь набор ярлыков. С другой стороны, автономные категории чистой формы были доведены Г. Вельфлиным до конца и выражены в его «понятиях» и «категориях». Книга эта была написана в 1931 г. и издана в Мюнхене, логове нарождавшегося немецкого фашизма. Однако видеть в ней предвестника идеологии фашизма значило бы отдавать фашизму слишком много чести. Национализм и культ иррационального были присущи со времени роман-

тиков и философии Шеллинга, который едва ли предвидел, какой бурьян вырастет вместе с фашизмом на немецкой почве.

Но были в этой книге и некоторые попытки толкования исторического процесса в странах Западной Европы в XIV—XVII вв. Думаю, что они были навеяны лекциями М. В. Алпатова, которому я бессознательно подражал. «Творчество Рафаэля,— писал я,— отражает «странную иронию судьбы» искусства Ренессанса в ту пору, когда централизация талантов и способностей в нескольких крупнейших руководителях художественных школ достигла как бы апогея. Победа строгого рационализма формальных задач над религиозной догматикой была прогрессивнейшим фактом в творчестве натуралистов XV в. Рационализм формальных задач в творчестве Рафаэля вступает в конфликт с чувственно-реалистическим бытием изображения, составляя уже ограниченность творческого метода Рафаэля». Все это было верно, хотя и общо, было приблизительно и не давало дорогу рассмотрению главного содержания книги Г. Вельфлина, его стремления оценить художественные достоинства произведений искусства в Германии и Италии времени Ренессанса с точки зрения способа изображения, соответствующего оптическим возможностям видения в каждой системе. Формализм обосновывается Г. Вельфлиным с позиций «чистой науки». Ставился ему в вину не столько анализ форм как таковой, сколько первородство национального духа над стилем. Но это уже новая ступень в теории формализма. Винить в этом Г. Вельфлина «загодя» значило опережать его в выводах, к которым художник и ученый не может не прийти в анализе форм.

В кратком предисловии В. В. Павлов был абсолютно корректен к работам Г. Вельфлина, назвав лишь его фундаментальные труды по проблемам истолкования искусства и сделав некоторые оговорки касательно точности перевода.

8 сентября 1933 г. в газете «Советское искусство» была напечатана моя большая статья «Скульпторы и камнерезы. Культура обработки камня (в Армении)». И вскоре другая большая статья «Западная архитектура эпохи кризиса и упадка». Но эти, не лишенные познавательного значения, статьи в центральной прессе не могут оправдать главных грехов молодости, к которым я отношу уже названную книгу о живописи Советского Закавказья (1932 г.) и работу о Г. Вельфлине (1933 г.).

Едва ли мы сознавали тогда, что созерцание живописи (как, впрочем, и других видов изобразительного искусства) также сложно, субъективно и неуправляемо, как, скажем, музыка, балет или их сочетание в опере. Известно, что «музыкальный слух» присущ не каждому, но ведь существует глухота духовная, полное или частичное отсутствие способности наслаждаться живописью,

изобразительным искусством, как и музыкой. Здесь не обязательно страдать дальтонизмом (не различать цвет и колорит в природе), как не обязательно обладать чувством юмора. Некоторые жанры сатирического творчества явно не доходят до каждого зрителя или слушателя, чего нет, того нет, «слон на ухо наступил». Вот так же художник не всегда виноват в том, что его произведение не всеми понято не потому, что оно «непонятно», а лишь потому, что зритель не готов его воспринимать органически или в силу своего эстетического воспитания.

В этой связи вспоминается издательство ИЗОГИЗ в Москве на Цветном бульваре. Когда-то оно находилось в глубине захламленного двора, в тесных, неуютных помещениях с деревянными перегородками и кипами рукописей, достигающих потолка и сложенных штабелями, как дрова. Сидя за колченогим столом, я, автор, спорил с редактором издательства Ю. К. Милоновым по поводу каждой «формулировки» готовившейся к печати книги о русском модерне (1936). Может ли цвет звучать? По житейской логике звучать может только голос или инструмент, но не цвет. Я ссылался на Валерия Брюсова, у которого «фиолетовые руки на эмалевой стене полусонно чертят звуки в звонко звучной тишине», на Артура Рембо, который в одном из своих сонетов воспевает окраску гласных звуков («A-noïz, E-blanc, j-orange, V-vert, O-bleú»), приводил примеры «озвучивания живописи», например, в картине Нестерова «Под благовест», где звуковое ощущение достигается путем ассоциации напряженной тишины, разлитой в природе, с размеренными плывущими ударами монастырского колокола, тревожил тень М. Врубеля с его симфонией красок. Все это было ему нипочем. «А впрочем,— добавил он,— я дальтоник и цветов не различаю!» Все это было бы забавно, не будь надписи над его столом: «Редактор литературы по изобразительному искусству». Оставалось одно: развести руками и прекратить спор. Я был сражен доводом «от обратного»: «Чего нет — того нет!» Но фразу о звучащем цвете пришлось вычеркнуть. Таковы были нравы!

Остается добавить, что все мы были в какой-то степени если не дальтониками, как милейший Ю. К. Милонов, то людьми, равнодушными к тонким проявлениям душевных свойств и состояния; нас занимал больше социальный эквивалент явления. Не оставалось времени, желания, способностей вникать в собственную жизнь художественного произведения и неповторимость личности художника.

Какая-то неведомая сила уже в то время привлекала мое внимание к моим современникам, которые медленно уходили в Лету, оставив после себя немногое. Письма этих людей почему-то тоже оседали в моем архиве без всякого на то умысла. Глубокое

впечатление производит на меня до сих пор письмо, полученное одним из молодых художников (я нашел его в забытой им книге). В ответ на посылку с сухарями, посланную им в Одессу, отец ответил ему так: «Посылку с хлебом мы получили. Ты не можешь представить нашу радость, когда получили твою посылку с этим дорогим хлебом. Чересчур быстро старость меня скосила. Легкие и сердце ни к черту не годятся. Все это из-за голода. Этот проклятый голод! Когда я получил твой хлеб, я с жадностью накушался хлебом и чаем, так как другого у нас ничего не имеется. К вечеру у меня температура упала, и второй день, как у меня нормальная температура. Ясно, что голод меня скосил...»

А вот другое письмо, которое я нашел в ящике письменного стола незаконченным. Я тогда только еще приступал к работе в Институте ЛИЯ Комакадемии. Это было в 1931 году. Письмо было написано косым женским почерком хорошим литературным стилем: «Нет занятия более нелепого, утомительного, а иногда и унизительного, чем занятие секретаря, технического, притом при человеке, который ровно ничего и ни в чем не понимает, который уверен в своих совершенствах и которому поручено ударнейшее из ударных заданий. Немыслимое дело. Никаких сил не может хватить. Я молчу, смиряюсь и терплю. Такие добродетели мне не к лицу, и я с вожделением думаю о счастливой цифре «20», ибо 20-го января я буду свободна от этого «ига». Тогда начну устраиваться по специальности, то есть переводчиком в какое-нибудь приличное техническое учреждение, а не в такой культурно-просветительный бедлам, в каком я сейчас нахожусь».

А ведь в том же Институте литературы, искусства и языка были и серьезные ученые, не занимавшие престижные кресла. Например, известный своими трудами Г. Лукач, о котором уважительно отзывались, как о «человекопишущей машине», имея в виду его продуктивность.

Среди нас были баловни судьбы, выбравшиеся на насиженные места. Были и неудачники, исчезнувшие с горизонта.

«Бульвары начинают оживляться. 1933 г.». Из озорства я написал на карикатуре Кукрыниксов, напечатанной в одной из газет, имена всех действующих лиц этой сцены, имея в виду наш институт (слово «бульвары» заменил словом «институт») и получилось нечто знакомое. На посыпанной песком площадке, в загородке, шли по кругу: старый, усатый, гривастый лев с козлиной бородкой (Луначарский, шествующий вразвалку). Его оседлал задиристый юнец (его личный секретарь — Игорь Сац, позже он много сделал для пропаганды литературного наследия Анатолия Васильевича). Затем И. Л. Маца ведет за поводок тигра, у него на спине четверо юнцов. Маца — в берете, закутался в мягкий

шарф, шагает носками врозь, в откинутой влево руке неизменная папироса, юнцы — это Изосекция: откинутый в сторону хвост ассоциируется как-то с А. А. Федоровым-Давыдовым (он и здесь оставался «сам по себе»). За ним, по кругу, шагает вразвалку трехгорбый верблюд (удивительно смахивал он на некоего Аракелова, ведавшего хозяйством Института). На верблюде — поклажа: в одной из корзин «Комиссия по марксистско-ленинскому наследию» (Мих. Лифшиц, Шиллер, Войтинская), а в другой — «вспомогательный сектор» (Сарматская, Финникова). За прогулочной площадкой зоопарка, в загородке видна эстрада, перед ней зрители. Дирижировала Усиевич, зрителями были члены директората. Еще дальше, на спортивной площадке — баскетбол (это местком до одури гоняет мяч). Вдоль дорожного бульвара сидели в ряд матери с колясками (секция литературы). А на выходе с бульвара Беккер и Аристова сводили рукоприкладством какие-то счеты. Не будем относиться к сказанному всерьез, но, как и во всякой карикатуре Кукрыниксов, здесь многое было взято из жизни.

В 1934 г. Комакадемия была ликвидирована. Одновременно прекратил существование Институт литературы и искусства. По счастливому совпадению в том же году была создана Всесоюзная Академия архитектуры и вслед за И. Л. Маца в сектор теории архитектуры этого нового учреждения перешел и я. Влился в этот сектор и Давид Ефимович Аркин, зарекомендовавший себя глубоким изучением архитектуры Запада, художественной промышленности и «искусства вещи», проложивших дорогу художественному проектированию вообще и современному дизайну в частности. Д. Е. Аркин (1899—1957) читал лекции в Московском архитектурном институте, был деятельным участником всех сколько-нибудь крупных начинаний Союза архитекторов СССР. С виду он никак не походил на интеллектуала, человека тонкой души, эстета. Несколько неуклюжий, как слон в посудной лавке, он никогда не впадал в крайности грубых оценок и суждений. В нем удивительно совмещались вдумчивость и осторожность с основательностью знаний, служивших фундаментом для взвешенных выводов. При этом он не был ретроградом и чутко внимал всему новому, что ждало открытия. Он осуждал эклектизм в искусстве и художественной промышленности XIX — начала XX веков, но чутко улавливал поступь технической революции еще задолго до ее полного торжества.

В ноябре 1934 года в Москве состоялось совещание архитекторов, связанное с подготовкой съезда зодчих. И даже это совещание послало по уже выработанному шаблону приветствия И. В. Сталину, назвав его «Первым архитектором и строителем нашей социалистической родины», и Л. М. Кагановичу, возведя

его в «мастера нашей архитектуры». Как самый молодой участник, я робко прижался к колонне и жадно слушал старших. Вскоре, в конце года, состоялось Первое творческое совещание архитекторов, скульпторов, живописцев по вопросам «синтеза». Когда же по материалам совещания формировали сборник «Вопросы синтеза искусств» (М., 1936), я принял в нем участие статьей «Искания синтеза искусств на Западе».

О чем говорили авторы этого сборника свыше 50 лет назад, когда идея «синтеза искусств» впервые прозвучала с большой трибуны с такой силой? Д. Е. Аркин ратовал за все новое, что предвещали первые шаги научно-технической революции. Основной предпосылкой сотрудничества искусств Давид Ефимович считал идейную общность при многообразии типов и форм. Под идейной общностью он разумел как социальную направленность, так и художественную.

М. В. Алпатов, еще моложавый и стройный, с низко стриженной угловатой головой, говорил вдумчиво и степенно. Продумывал каждую фразу, слетавшую с его уст легко и непринужденно. Он не спорил с Д. Е. Аркиным, но оттенил в его выступлении ту мысль, что синтез искусств состоит в примыкании одного вида искусства к другому, то есть их соседстве, в достижении нового единства, его целостности.

А. В. Щусев, ветеран архитектуры, за плечами которого были многие выдающиеся произведения русского и советского зодчества — от Казанского вокзала до Мавзолея В. И. Ленина на Красной площади в Москве,— держался величественно и просто. Плотно скроенный, с помятым лицом и профессиональным прищуром глаз, он быстро усваивал настроение аудитории и легко переходил от ученой речи к лукавому простодушию. В данном случае он исходил из мысли: существуют два типа искусств, один подчеркивает стену как плоскость (Египет, Византия, Раннее Возрождение), другой уничтожает стену и раскрывает пространство (VII—VIII вв. в Европе). Важно соединить три пластические искусства обоих типов. Тут он принимал лукавый вид и заключал: «Это будет социалистический реализм».

Иной подход к синтезу искусств проявил В. В. Фаворский, уже в то время прославленный мастер графики монументального стиля и теоретик, глубоко вникавший в процессы становления художественной формы и мастерства. Чернобородый, статный, он избегал газетных стереотипов и держался четких определений мысли, избегая поспешных выводов. Главное, считал он,— в ритмической организации материала при разном образном решении. Однако, допускал он, возможен графический подход (вроде Дейнеки), пространственный (вроде Лансере) и стилизация (вроде



Всесоюзное совещание, посвященное подготовке Первого съезда советских архитекторов. 1934 г.

Бела Уитца) и добавлял: «Добиться при этом реализма сложно и трудно».

И. Хвойник, начав карьеру художественного критика еще в дореволюционную пору, уже сходил к тому времени со сцены. Как многие старики, он был многословен. Повторив сказанное другими о единстве нового образования, к чему ведет синтез искусств, он взял под защиту одну из равнозначных в этом синтезе профессию. «Скульптор,— говорил он,— не «холодный сапожник», который ставит на архитектуру идеологическую или декоративную заплату».

Были и общие благопожелания. Живописец К. Юон, поглаживая окладистую бороду, предлагал решать синтез «живописно, ритмично, музыкально и красиво». Худощавый, слегка горбоносый архитектор Г. Гольц, отзывчивый на все новое, говорил, что в синтезе все должно быть «ясно, уравновешено, конструктивно оправдано, красиво».

Вернуться к существу обсуждаемой проблемы помог большой мастер монументальной живописи профессор Н. Чернышов. Запомнилось его глубокое понимание существа задачи. Он убеждал, что проблемы синтеза сразу не решаются (в его правоте мы убеждаемся и сейчас). «Мы стоим,— говорил он,— на первой ступени долгого восхождения. Понятие монументализма сейчас истолковывают туманно и общо (яркая образность, пафос, масштабность, общественная значимость)». Не скажу, что и здесь мы сдвинулись далеко вперед. Лишь одно выглядит в его речи анах-

ронизмом — мнение о том, что главное — в решении фасада здания фреской и сграффито. Здесь учтен был только личный опыт большого мастера и требования своего времени.

Интересно было слушать уже известного тогда новатора архитектуры М. Я. Гинзбурга, возводившего в Москве здание, запроектированное им совместно с Корбюзье. Он первым среди участников совещания обратил внимание на то, что в синтез искусств должна войти и природа. М. Гинзбург производил впечатление мыслителя — оголенный череп, роговые очки, строгость суждений. Тем приятнее было слышать из его уст, что надо преодолеть излишнюю абстрактность архитектуры, и призыв к многообразию форм. Архитектор должен, по его мысли, найти живописца и скульптора для органического с ними слияния. Вообще, совещание это было полезно уже тем, что настораживало против стереотипов. Известный скульптор С. Меркуров, чернобородый, в очках, занятый, казалось бы, только своим делом, вдруг возглашал, что не все построенное — архитектура. Не все вылепленное — скульптура. Нельзя механически соединять разные виды искусства, нужно единство стиля. А ведь и сейчас это наставление широко мыслившего художника не утратило актуальности.

Не буду подробно говорить о других выступающих, чьи статьи помещены в сборнике «Синтез искусств». Е. Лансере (живопись) предлагал создать экспериментальные лаборатории на уровне современной техники, В. Мухина (скульптура) хотела бы и в синтезе искусств сохранить известную самоценность разных видов искусств. Выступил и известный венгерский монументалист Бела Уитц. Откидывая поминутно падавшую на лоб черную прядь непослушных волос, он ополчился на украшения потолков («потолкизм»), что никак не решает проблемы синтеза искусств.

Подводя итоги обсуждения, И. Л. Маца призывал перейти от слов к делу. Скажу и о своей статье. В ней отмечалось, что трагедия в архитектуре Запада не в разрыве науки, техники и искусства, а в ее отказе от реалистического понимания пространства и архитектоники здания, в иррациональной основе «синтеза искусств», в ряде стран Запада.

Многое из этих высказываний и сегодня не утратило смысла, хотя не все убедительно. Сложилась новая концепция мышления в связи с успехом строительной техники. Многообразие форм стало признанным правом каждого вида искусств. Разве исторический опыт не говорит о том, что «синтез искусств» возможен и в одном виде, например, в архитектуре вне изобразительного искусства? И разве монументальная скульптура не ставит свою задачу, решая соотношение с пространством и массой (площадь и монумент)? Приходишь к мысли, что синтез искусств возможен и в тех случаях, когда один вид искусства растворен в другом

(живопись в архитектуре и скульптуре, пластика в архитектуре или живописи). Синтез искусств надо трактовать шире, свободнее, чем раньше, когда он диктовал только одни формы в ущерб другим.

Из общения с архитекторами, историками архитектуры, ее теоретиками я прежде всего уловил, что одних деклараций, как бы актуально они не звучали (а в стенах Комакадемии их было достаточно), сейчас уже мало. И проблемы современной архитектуры должны решаться на путях социального критерия, историзма и строительной техники одновременно. Это требует познавательного подхода к предмету, а не резонерства. Интерес к архитектуре стал у меня, естественно, главным. Влекло то к истории, то к проблемам современности. Запад и Восток были полярны. Они имели, однако, точкой схода русское и советское искусство. Я снова оказался на перекрестке дорог.

В 1935—1936 годах появилось стремление изучать зарубежный опыт. Возник журнал «Архитектура за рубежом». Я был одно время заместителем редактора этого журнала. Один из последних его номеров вышел за моей подписью. Академия архитектуры задумала ряд книг об архитектуре XX века на Западе. Для начала провели встречу с иностранными архитекторами, работающими в СССР (1935 г.). Это были, в основном, прогрессивные архитекторы из бывшего Баухауза и школы Гиппиуса, разогнанной фашистами. Во встрече, кроме профессоров Людвига и Кузнецова, принимали участие профессор Гюнтер, профессор Ганнес Майер, Ганс Шмидт, Зальберт, Несесис и др. Не припомню, чтобы эта встреча дала практические результаты.

Но идея творческого содружества не была бесплодной. «Академия архитектуры» (№ 3, 1936) напечатала большую и интересную статью Д. Аркина «К характеристике архитектурных течений XX века на Западе». Это был вдумчивый эскиз большого полотна, на котором начертаны были профили теории и «дела» всей современной архитектуры Запада со времен «модерна» до «трагедии современного международного градостроительства», как о том писал один из наиболее видных в ту пору представителей европейского градостроительства — Мартин Вагнер.

Была создана бригада авторов по теме «Архитектура послевоенной Италии». В нее вошли И. Л. Маца, Ганнес Майер и я. Мои наставники были заняты другими работами, и я написал книгу об архитектуре Италии, которая вышла в издательстве «Академия архитектуры» в 1936 году. Отзывы на нее были на редкость благоприятны. Подвальную статью посвятил ей в одной из центральных газет Д. Е. Аркин. Была и рецензия в ведущем итальянском журнале «Architectúra», в ней писалось, что мнение

иностранца о современной архитектуре Италии, было бы весьма интересно и поучительно, если бы не страшная ненависть автора книги к фашизму. Позже написание этой книги кое-кто пытался поставить мне в вину. Появилась и разгромная статья моего друга, с которым мы сидели в свое время за одной студенческой партой, не стану его называть. В день появления его статьи, написанной в духе «сожжения ведьм» и разоблачения «врагов народа», он позвонил мне и сказал дословно так: «Лазарь, я знаю, что спустя несколько лет ты не подашь мне руки. Но пойми, тебе уже все равно..., а я еще могу спастись!» Неважно, что я ответил ему, да и не помню — так я был оглушен. Прошло много лет, и мы встретились в Самарканде. Он приехал на день из Ташкента, где жил в эвакуации. Бросился ко мне на шею и стал целовать... Я стоял как столб, не в силах шевельнуться. Потом мы встречались в Москве, в издательстве «Искусство», но уже небрежно кивали друг другу без эмоций и переживаний. Что же это было? Низость характера? Грубость натуры? Подлость? Нет, это был общий любимец, человек тонкого интеллекта, больших знаний. Его уже нет в живых, но его ученики вспоминают о нем с благоговением и большим чувством. Что же это, как не безотчетный страх? Безумный страх, охвативший в ту пору многих. Безумию этому я не судья. Да и никто до сих пор не вскрыл глубоко причин и следствий массового психоза тех лет. Ну, а книга «Архитектура послевоенной Италии», как и все мои другие книги, по справкам, наведенным в Ленинской библиотеке, никогда — ни тогда, ни позже,— не была снята с полок общего пользования. Стоит она там до сих пор.

Забегая вперед, скажу, что и много лет спустя книга «Архитектура послевоенной Италии» не вышла из употребления. «Недавно я перечитал Вашу «Послевоенную Италию» в связи с написанием главы о градостроительстве авторитарных государств для II тома «Истории градостроительного искусства». Должен сказать, что и теперь, после 25 лет, прошедших со времени издания книги, она читается с интересом, как не утратившая метких оценок и правильной политической направленности. Некоторые Ваши мысли и фактические даты я использовал в своей работе, разумеется, сославшись на издание» (Из письма А. Бунина, 7.V.63).

Вернусь к годам работы в Академии архитектуры (1934—1937). Возрастал интерес к русской и советской архитектуре, к живописи, художественной промышленности. Были написаны книга «Русский модерн», статьи «Эпоха модерн в архитектуре Москвы» («Архитектура СССР», № 11, 1935), «О нашем архитектурном стиле» («Литературный критик», № 4, 1935), в соавторстве с чешским архитектором Т. Вайнером —«О теоретических

корнях формализма в архитектуре» («Архитектура СССР», № 5, 1936).

В статье «О нашем архитектурном стиле» я писал: «Наша архитектура, в отличие от архитектуры декоративной, бесплотно-каркасной или ложномонументальной (в духе пресловутого «фанерно-египетского монументализма») должна быть пластической. Пластическая архитектура оперирует реальным пространством, в котором протекает наша действительная жизнь, а не абстрактными сферами, рассчитанными на «координаты Вселенной» (как это фантазировали формалисты из общества «Асново»). Подлинно пластическая архитектура не терпит никакого «прикладывания» фасадов к железобетонной коробке, никакого разрыва между внутренней структурой здания и его внешним оформлением, никакого эклектизма в выборе средств художественной выразительности. Эклектизм является сейчас злейшим врагом и опаснейшим препятствием на пути советских архитекторов к правильному освоению пластических, тектонических и изобразительных средств архитектуры прошлого». От этой позиции мне незачем отказываться и в наши дня. А в книге «Русский модерн», наряду с не утратившими значение главами, было немало предвзятых оценок. Они были навеяны вульгарной социологией прошедших лет, когда живопись прямо отождествлялась с тем или иным направлением в философии, а та, в свою очередь,— с мировоззрением определенных классов.

С устойчивым интересом моим к Востоку связано было, видимо, появление статьи «Колониальная архитектура», написанной в соавторстве с Т. В. Вязниковцевой («Архитектура СССР», № 11, 1936), а также, после специальной поездки в Среднюю Азию (1935), статьей «Архитектура ближнего Востока» («Архитектура СССР», 7, 1935), «Архитектура Хивы» («Архитектура СССР», 9, 1936), «Народное жилище в архитектуре Средней Азии» («Архитектура СССР», 1, 1937).

На фоне этих работ определились и мои современники середины 30-х годов. Замечу, что ими были не только авторы «писем и документов», использованных в этой книге, но и современники, память о которых восстанавливает утраченное. В редакционный совет «Академии архитектуры» входили А. Я. Александров, Л. А. Ильин, М. В. Крюков, Г. М. Людвиг, И. Л. Маца, Ю. К. Милонов, А. В. Щусев.

А. Я. Александров вершил дела в Академии архитектуры (заместитель президента), скреплял бумаги Г. М. Людвиг (ученый секретарь-академик). Первый был «хозяином» положения, М. В. Крюков — ответственным лицом, представителем фирмы. Крепко скроенный, деловитый и энергичный, Александр Яковлевич Александров решал все сам. Рыжеватый, низко стриженный,

он быстро схватывал обстановку и принимал решения. Меня вызвали к нему в кабинет, когда Академию архитектуры (на Б. Дмитровке) посетил Артур Афэм Поуп — директор Института персидского искусства и археологии (Нью-Йорк — Лондон), издатель крупнейшего многотомного «Surway of Persian Art» (его пудовыми альбомами мы пользуемся по сей день как самым монументальным изданием памятников археологии, архитектуры и искусства Ирана и Средней Азии за три-четыре-тысячелетия). На столе стояла вазочка с двумя кистями винограда. Подала их неопрятная старушка, у которой, вероятно, болели зубы: голова была укутана белым платком так, что сверху торчали только углы, как уши у зайца. Было неловко за такой «прием» знатного гостя, но Александрову все было нипочем. Казалось, ему хотелось поскорее избавиться от докучливого гостя. Против использования в SPA чертежей, привезенных мной из поездки в Бухару, он не возражал.

Артур Афэм Поуп, высокий мужчина, выглядел крайне усталым человеком, слегка согнувшимся под бременем лет. Он страдал одышкой и клевал виноград согнутой кистью руки почти механически. Последние тома SPA вышли, кажется, на склоне его лет.

Г. М. Людвиг производил впечатление, прежде всего, черной по-ассирийски кудлатой бородой. В то время редкий мужчина носил бороду. Мои чертежи он оглядел без восхищения, и мне сразу стало ясно, что они не профессиональны, техничны и не передают главного, что присуще архитектуре,— ее образного строя. Не было в них и личностного отношения, без чего любое произведение искусства невыразительно. Тем не менее, чертежи вошли в один из томов упомянутого «Обозрения персидского искусства» (SPA).

Ю. К. Милонов редактировал материалы журнала, писал о строительной технике, об архитектурной теории в работах Витрувия, Альберти, Ронделе, о пропорциях в античной и готической архитектуре. Это был энтузиаст издательского дела, что называется, горел на работе. Много позже, лет через пятьдесят, будучи в Москве, я получил приглашение Ю. К. Милонова навестить его. Он вышел на пенсию и мы вспоминали работу издательства «Академия архитектуры». Оно выпустило в свое время ряд основополагающих книг по истории и теории архитектуры: А. В. Бринкман «Площадь и монумент», А. А. Бунин и М. Г. Круглова «Архитектура городских ансамблей», Витрувий «Десять книг об архитектуре», М. Гика «Эстетика пропорции в архитектуре и искусстве». Э. Мессель «Пропорции в античности и средние века», О. Шуази «История архитектуры», тт. I и II; Дж. Хэмбидж «Динамическая симметрия в архитектуре». Было начато

издание серии «Классики теории архитектуры» под общей редакцией А. Г. Габричевского (вышел «Андреа Палладио. Трактат»).

Академик А. В. Щусев (1873—1949), будучи еще студентом Академии художеств, участвовал в экспедиции в Среднюю Азию, где великолепно выполнил чертежи мавзолея Гур-Эмир в Самарканде. В конце прошлого века он шлифовал талант рисовальщика на памятниках Италии, Туниса, Парижа, в начале XX века много сделал для возрождения русского национального зодчества. Его друзьями в ту пору были М. Нестеров, С. Коненков, А. Матвеев, Н. Рерих, А. Бенуа, Е. Лансере. Алексея Викторовича захватила поэтическая стихия былинного эпоса, что и сказалось на сооружении им церкви на Куликовом поле, церкви в Наталовке, Марфо-Мариинской обители, сказалось даже на монументальном комплексе, открывающем въезд в Москву,— Казанском вокзале. Это «импозантное разностилье», в котором, однако, преобладает мотив дозорной башни Суюмбеки в Казанском кремле и Боровицкой башни московского Кремля.

В 30-е годы А. В. Щусев темпераментно и безотказно участвовал во всех крупных начинаниях, требовавших его авторитетного мнения. Вершина его творчества — каменный Мавзолей В. И. Ленина. Созвучный эстетике железобетона, мавзолей этот синтезировал в себе еще непревзойденным образом куб, пирамиду и колоннаду. Понятно, что в редакции «Академии архитектуры» А. В. Щусев пользовался неограниченным авторитетом.

Судя по сохранившимся у меня старым, изъеденным мышами вырезкам из газет, я имел дерзость выступить в печати со специальной статьей о задачах Академии архитектуры. В ней говорилось, в частности, и о работах нашего сектора теории. На его научную сессию прибыли тогда 24 делегата со всех концов страны. Она прошла с большим успехом, в ней участвовали около 200 архитекторов, строителей, искусствоведов.

В Союзе архитекторов ведущую роль играл К. С. Алабян — высокий, смуглый, с правильными чертами строгого лица (меня он направил в Среднюю Азию в 1935 г. для изучения ее исторических памятников и архитектурного наследия). Каро Семенович Алабян (1897—1959) производил сильное впечатление деловитой хваткой. Черные пронзительные глаза его светились умом. Как архитектор, имел за плечами полный курс Вхутемаса и ВХУТЕИНа (1923—1929), был основателем Всесоюзного общества пролетарских архитекторов (1929), а позже строил совместно с В. Н. Симбирцевым Центральный театр Советской Армии в Москве (1934—1940), был ответственным редактором журнала «Архитектура СССР» (1933—1948), а также одним из создателей Международного Союза архитекторов.

В Институте литературы и искусства Комакадемии на обсуждениях задавал тон Николай Оттович Беккер. Неопрятный, в матросской тельняшке под серым пиджаком, с всегда дымящейся трубкой в прокуренных зубах, он разносил художников за их плакаты самым зубодробительным образом. И не то, чтобы за низкое художественное качество, а за малейший промах в «искажении действительности». Вспоминалось сказанное Вольтером: «Какой невозможно скучный человек! Всегда говорит то, что все знают, и рассуждает тяжеловесно о том, что даже не стоит замечания! Как он неостроумно присваивает себе чужие мысли!» И разве не тот же Вольтер отмечает: «И наши ли то вины, что каждый миг меняется природы лик так своенравно. И что печальный в сем мире Гераклит мгновенно Демокрита принимает вид, коли дела его идут исправно»... Все же, когда потребовалось, он безропотно поехал в числе «тысячников» на Дальний Восток. Как-то Н. О. Беккер самодовольно бросил мне, криво усмехаясь: «Кто тебя знает? Может, ты троцкист!» Такова была его манера «стращать» людей. Уже потом, много лет спустя, я узнал, что Н. О. Беккер был расстрелян. Фигура загадочная, она так и осталась для меня неразгаданной. В той непростой обстановке, которая сложилась в 1937 году, такие встречались. Но, как правило, моими современниками были тогда люди достойные, знающие. Старшим я внимал с благодарностью и доверием. Понимал, что декларативность — это не их стиль. Они воспитаны на уважении к слову и выражают понимание вещей, хотя и старомодно, но искренне и глубоко. Среди старших по возрасту и опыту были Н. И. Брунов (1898—1971), А. Г. Габричевский (1891—1968). Оба занимались теорией архитектуры. Николай Иванович был увлечен закономерностями стилевого развития (он — автор двух томов Всеобщей истории архитектуры. М., 1930). А. Г. Габричевский — ученый широких интересов, его в равной степени интересовали портрет и архитектурные трактаты эпохи Возрождения. Почему-то запомнилось, как в буфете Дома архитектора, служившего своего рода клубом, я засиделся с Габричевским далеко за полночь. На столе были яблоки и водка (ничего другого в буфете не было). А. Г. Габричевский, большой, с низко стриженной утяжеленной головой и массивным лицом, с юношеской горячностью развивал мысль о том, что Вольфганг Гете никак не был олицетворением бесстрастного величия, наоборот, он романтик и реалист не по рангу, а как мыслитель и поэт. Не скажу, что был для него интересным собеседником, но для меня, молодого еще человека, такие встречи незабываемы. Сказанное с умом продумываешь годами.

Архитектор М. Я. Гинзбург (1892—1946) был ответственным редактором журнала «Советская архитектура» (1926—1930). В

30-е годы он привлекал меня больше как крупный теоретик архитектуры. Ему принадлежали книги «Ритм в архитектуре» (М., 1923) и «Стиль и эпоха» (М., 1924). В 1929—1934 гг. он участвовал в возведении по проекту Ле Корбюзье здания Центросоюза в Москве. Это был первый крупный прорыв конструктивизма в архитектуру старой Москвы.

Борис Михайлович Иофан (1891—1976) был одним из самых деятельных архитекторов. Он зарекомендовал себя хорошей подготовкой (окончил Высший институт изящных искусств и Школу инженеров в Риме), а затем и престижными сооружениями — павильоны СССР для Всемирных выставок в Париже (скульптура В. И. Мухиной) и Нью-Йорке (при участии К. С. Алабяна и В. А. Андреева).

18 июля 1931 г. был объявлен всемирный конкурс на проект здания Дворца Советов на берегу Москвы-реки. В жюри конкурса входили ведущие деятели культуры М. Горький, Э. Мейерхольд, А. Луначарский и др. Первую премию получили проекты И. В. Жолтовского, Б. М. Иофана и американского архитектора Гамильтона. А. В. Луначарский считал лучшим проектом творение Б. М. Иофана. Мне приходилось в ту пору общаться с Б. М. Иофаном. Он охотно делился своими замыслами и был демократичен в живых контактах с людьми.

Кумиром архитектурной молодежи был Андрей Константинович Буров (1990—1957). Построив в 1934 г. дом на ул. Горького, 25, удостоенный премии, и закончив аспирантуру Академии архитектуры СССР (1936), он, совместно с К. С. Алабяном, А. В Власовым, Г. П. Гольцем и другими ведущими архитекторами Москвы, посетил Италию, Грецию, Францию, встречался с ведущими архитекторами Запада, особенно с Перре, Корбюзье и Жаннере. Новая эстетика нашла в его лице мыслителя, что было так важно для исканий в советской архитектуре.

Накануне Первого съезда советских архитекторов было много споров о сущности архитектуры в нашу эпоху. Журнал «Архитектура СССР» (№ 11, 1934) напечатал статью В. А. Фаворского «Предметность, масштабность, реализм». Она дала определенный толчок постановке творческих проблем дня. В ней автор утверждал, что архитектура образна не в смысле воспроизведения натуры, но как музыкальная, ритмически строящаяся форма. Он упрекал конструктивизм в архитектуре в том, что он скульптурно не выразителен, что в нем нет масштабности. При всяческом учете функций здания забывался человек, в чем, собственно, и выражалась бесчеловечность подобной архитектуры. В увлечении колонной он видел стремление утвердить в архитектуре масштаб. «Колонна — это предметное начало, которым строится архитектурное пространство» ...Но является ли тем самым решение

через предмет выражением реализма? Нет, само по себе не решает. Масштабность должна решаться по В. А. Фаворскому и вне колонн.

Страстно выступил в печати и поэт Илья Сельвинский. «Город — это книга,— писал он,— полная напряженных ситуаций». Архитектура СССР должна, по его мысли, звучать как превосходно продуманная, богатейшая, чрезвычайно разнообразная по вариации, но единая по теме симфония. Конструктивизм или классика — в такой плоскости вопрос стоять не может. Дом Жолтовского на Моховой «является автографом рабочего класса, расписавшегося в принятии классического наследства... Я твердо голосую за дом Жолтовского, но против Москвы Жолтовского протестовал бы изо всех сил... Классицизм, кривоарбатовщина, элементы европейского конструктивизма — это только приправа, примесь, необходимая Москве, как водяной пар воздуху, но кислород революционной архитектуры не в них... Никто не может сегодня сказать, какой должна быть социалистическая архитектура. Стиль эпохи не выдумывается, а открывается — и в этом жизнь идет навстречу мысли».

В статье Мариэтты Шагинян прозвучал буквально вопль о том, что следует «задуматься над проблемой жилья... Проблему проектировки советского жилья наша архитектура должна ставить и разрешать комплексно, понимая под комплексом не только запросы строительных и территориальных элементов, но и живое поле действия человеческой личности в коллективе. Архитектура должна помогать расти в нас будущему человеку, а не загонять в старую обывательщину». Вскоре был поднят и другой наболевший вопрос: «Архитектура металлических сооружений». Профессор Стрелецкий заканчивал обширный обзор теории и практики металлических конструкций призывом к архитекторам изучать не только законы архитектурной формы, но и конструкций.

В Доме архитектора, где я был председателем секции теории и критики, мне довелось организовать ряд дискуссий. Одна из них — о здании, возведенном на Колхозной площади в Москве. Запроектировал его немецкий архитектор Ремеле, достраивал и завершал архитектор Булгаков. Докладывал автор. Архитектор Г. Гольц сказал «Перед нами — супрематистский прием беспредметной пластики, заимствованный из западной архитектуры двадцатых годов: геометризация форм, неорганически связанных в комбинацию плоскостей и объемов, масштаб которых можно понять лишь по оконным проемам». Он подверг тщательному профессионально взвешенному анализу все компоненты здания, не останавливаясь перед резким осуждением: «Конструктивные функции его элементов искажены и извращены... Лишенные конструктивного значения детали слишком надуманы, декора-

тивны и грубы... Все сочетание плоскостей и объемов чрезвычайно анархично, дезорганизовано, беспокойно и случайно». «Освоение классики, как мы уже отмечали, сводится к случайному введению отдельных псевдоклассических деталей и элементов без понимания их смысла и значения»... Каждое его положение подтверждалось разбором решений... «Создавая новую архитектуру, мы должны и будем осваивать классику. Но нельзя сводить это освоение к пародированию классических деталей, беспорядочно нагроможденных друг на друга... Социалистический реализм наших дней ставит себе другие цели, цели единства, синтеза, правдивости и социальной устремленности. В композиции же архитектора Булгакова ни в общих массах, ни в деталях нет ни конструктивной правдивости, ни единого архитектурного образа, ни социальной устремленности».

Дискуссия велась остро, непримиримо к ошибкам, «повторять которые не следует». В таком же духе высказались другие архитекторы (Кривокурцев, Кусаков, Жиров, Розенфельд). Они указывали на общие недостатки архитектурного образования, приводили другие проекты, заслуживавшие архитектурной критики (дом против Киевского вокзала, дом в Воротниковском переулке).

Г. Гольц говорил: «Быть может, меня считают сторонником «классики». В свое время я был ярым функционалистом, работал с Ладовским, делал фантастические вещи, а потом пошел по другому пути... Вот почему я так отношусь к супрематизму, формализму и другим «измам»... Архитектор должен работать конструктивно и, если он делает декоративную деталь, она должна восприниматься конструктивно». Отвечая Г. Гольцу, Булгаков упрекал его в том, что тот никогда не был конструктивистом. «Я помню его как человека, облаченного в тогу и взирающего на Парфенон...» В Камерном театре Г. Гольца все сделано по классическим канонам, «а идеи нет».

Как организатор дискуссии, я возражал против постановки вопроса «Жолтовский или Корбюзье» и ратовал за «новые, правдивые, ясные и человечные нормы, правила и закономерности, созвучные духу нашей архитектуры» («Академия архитектуры», № 3, 1936).

На другой дискуссии, проходившей в той же секции теории и критики, обсуждались архитектурные формы недавно завершенной гостиницы «Москва». Вступительное слово сказал проф. А. И. Некрасов. При удачном разрешении пространства, заметил он, автору гостиницы «Москва» архитектору А. В. Щусеву не удалось увязать его с придатками, а отсюда и отказ от художественного образа: «Внутренние устои представляют собой массивные квадратные в плане пилоны, увенчанные капителями, которые, подоб-

но египетской, ничего не поддерживают. Над капителью поднимается параллелепипед, непосредственно давящий на ствол и несущий кессонный потолок. Кессоны не лежат на массивных устоях, они производят впечатление картонной решетки...»

А. В. Щусев присутствовал на обсуждении. В ответной речи он сослался на сложность и противоречивость задачи. Гостиница — не Эрмитаж и не музей, вместе с тем и не жилой дом. Притом она требует некоторой принаряженности. «Я взял эпоху французского и итальянского ренессанса. Мастера итальянского ренессанса Аристотель Фированти, Алевиз и другие, будучи приглашены в Москву, выполнили замечательные сооружения — Успенский собор, Грановитую палату и др., и, собственно говоря, создали стиль. Мне кажется, что нам следовало бы продолжить эту линию итальянских мастеров, работавших в Москве. Я попробовал сделать это в здании гостиницы... Завершать здание будет скульптура Мухиной, она обогатит его. Когда ее поставят, здание будет выглядеть лучше». Важно, что сам факт критики не оскорбил крупнейшего зодчего страны: «Даже великие мастера музыки и литературы всегда подвергались критике, поэтому я горжусь тем, что и мой маленький труд, который несравним с такими великолепными произведениями искусства, как произведения, скажем, Чехова и Глинки, также удостоился внимания критиков. Это доказывает, что в моем здании заложены какие-то жизненные устои, которые дают ему право на существование в центре Москвы».

Слово взял архитектор М. В. Крюков — президент Академии архитектуры. Он упрекал автора гостиницы «Москва» прежде всего в том, что нет цельности решения художественного замысла, где-то посредине между конструктивизмом и ренессансом. Он отдал должное А. В. Щусеву: «Надо просто удивляться его вере в свои силы и храбрости, с какой он взялся за это задание, настолько трудное, что, выполняя его, он рисковал своим добрым именем». Затем речь держал профессор Д. Е. Аркин. Он был осторожен, тактичен и доброжелательно заключил, что «прием найден правильно, но он должен был бы сопровождаться более высоким качеством выполнения архитектурных деталей, служащих основным орудием воздействия. В этом основной дефект здания. В процессе дальнейшей работы, надо надеяться, это будет исправлено».

С точки зрения функциональной и инженерной оценку гостинице «Москва» дал профессор А. В. Кузнецов. Он сказал, что низ гостиницы следовало бы делать стеклянным, так как там располагаются магазины, но как это сделать так, чтобы здание не утеряло своей монументальности? Конструктивизм, обогащенный классическими деталями? «Это, по существу говоря, прин-

ципиальный вопрос, который стоит сейчас перед всеми нашими архитекторами». А. В. взял то, что наиболее вяжется с каркасом. Он правильно, может быть, выбрал формы раннего ренессанса, но насколько нужен был французский ренессанс — это вопрос спорный».

Материалы творческих дискуссий 1936 года не утеряли значения. В них затрагивались с большой требовательностью проблемы актуальные и сегодня. Но какими бы проблемами архитектуры и монументального искусства я в ту пору ни занимался, меня все чаще волновал, как мираж, Восток.

В августе-сентябре 1935 г. в Ленинграде состоялся III Международный конгресс по иранскому искусству и археологии. Я слушал доклады участников конгресса, лицезрел многих ведущих востоковедов мира, впервые познакомился с известными позже историками, археологами, искусствоведами советской формации — Б. Н. Заходером, А. А. Марущенко, С. П. Толстовым и многими другими, рангом пониже. Когда конгресс подходил к концу, молодых его участников пригласил для беседы А. С. Бубнов, нарком просвещения СССР. Угостил нас роскошным обедом, а затем выпорол самым внушительным образом. Упрекал нас в том, что часть ученых увлечена публицистикой и легковесными статьями в журналах, часть ушла в чистый академизм, в мелочные изыскания, лежащие не в форватере большой науки. Что ж, это было верно, стоило прислушаться. Потом был еще один прощальный банкет в Моссовете, куда все участники конгресса приехали из Ленинграда. Вел его со скучающим видом Н. А. Булганин. Покидали мы здание Моссовета с чувством вины, нам оказано столь много внимания, а наш молодежный вклад еще столь незначителен.

В сентябре 1935 г. «Архитектурная газета» напечатала, в связи с III Международным конгрессом иранского искусства и археологии, мою статью «Архитектурное наследие древнего Ирана».

Средняя Азия все более занимала мои мысли. В 1935 году я изъездил ее сквозным маршрутом Ташкент — Самарканд — Бухара — Ашхабад — Ургенч — Хива. Меня особенно привлекла Бухара. Я как бы предчувствовал предстоящую мне скорую с нею встречу при других обстоятельствах. Но в то время я был полон задора и, как это свойственно преуспевшей молодежи, торопился закрепить узнанное на бумаге. Так на страницах «Академии архитектуры» (№ 5, 1936) появилась моя статья о мавзолее Исмаила Самани (IX—X вв.) в Бухаре — первая развернутая публикация памятника, названного позже М. С. Булатовым, посвятившим ему отдельную книгу, «жемчужиной зодчества» Востока.

В «Академии архитектуры» развернулась дискуссия об архитектурном наследии. В статье «Архитектура ислама» я утверждал, что «архитектура ислама обязана своим развитием не столько религии, сколько особенностям общественного развития народов Востока. Еще Маркс отмечал, что под покровом феодального принуждения на Востоке сохранились свежие ростки народного творчества, вызванные к жизни остатками родово-патриархальных отношений» (№ 3, 1935). Задача наша состоит не в том, чтобы культивировать элементы, обусловленные религиозными догмами ислама, а в том, чтобы под их покровом открывать то лучшее, что было заимствовано исламом от предшествующих эпох и отчасти развито, а отчасти просто сохранено им» (там же). Статья впервые откликалась на проблемы архитектурного наследия, не решенные относительно Среднего Востока до сих пор, и откликалась, я бы сказал, правильно. Ей до сих пор противостоит взгляд, что архитектура стран ислама была порождением религии, особенно суфизма, противостоящего официальной догматике с ее отрицательным отношением к искусству вообще.

В июле и августе 1936 г. в «Советской архитектуре» была напечатана серия моих больших статей (соавтор Т. Георгиевская) под общим названием «Среднеазиатские письма» (I. Ташкент, II и III. Самарканд, IV. Бухара), в сентябре и октябре 1936 г.— еще одна серия —«Архитектура народов Востока» (I. Арка, II. Своды, III. Купола, IV. Конструкция).

«Освоение» Средней Азии продолжалось. Сдал в печать книгу-альбом «Архитектура Средней Азии», начал готовить книгу «Градостроительство на Востоке (планировка городов и ансамблей в Иране и Средней Азии)» (1936). Статью о бухарском мавзолее Исмаила Самани тогда же перепечатал Бюллетень американского института персидского искусства и археологии, издававшийся под редакцией Афэма Поупа. Головокружение от успехов было недолгим, а конец — неожиданным.

В начале 1937 года у меня завязалась интересная переписка с Александром Александровичем Марущенко. Мы познакомились еще в Ленинграде на III Международном конгрессе по археологии и искусству Ирана. Он докладывал тогда о своих археологических работах в Туркмении. Это был стройный молодой человек военной выправки с красным обветренным лицом. На конгресс он приехал в штормовке и сапогах, с полевой сумкой на боку, как будто не переодевался после полевых работ. Он хорошо знал древности Туркмении, и у нас возникла идея сделать сообща монографию-альбом «Архитектура Туркмении».

Вскоре после конгресса я отправил ему план монографии-альбома с перечнем всех известных мне памятников. Он дал об-

стоятельный комментарий к альбому, сделав примечания к каждому пункту. А. Марущенко представлял в данном случае туркменский Институт культуры, я — Всесоюзную Академию архитектуры.

Писал он мне тогда (как и много позже) только на клочках бумаги простым карандашом и, начав кратким приветствием, переходил сразу к делу: «Был на Амударье и вернулся. Должен сказать, что не время ездить сейчас по районам — холодно (письмо от 3 февраля 1937 г.), места очень интересные. Взял на учет, между прочим, два домонгольских памятника — мечеть и мазар. Известная Астанабаба, как оказалось, ближайшая параллель бухарской Магок, только с нее нужно сбросить позднейшие пристройки, грапчатый (?) зал XX в., как и все большие купола с «фонарями». Два больших зала и соединяющий их коридор — средневековье (поздний — с сотовыми парусами типа Касана). Старая часть постройки — длинный, углубляющийся в землю коридор, подземный зал с 4-мя столбами в центре и центральный зал с декорировкой стен типа Сарахса, то есть не моложе XI в. Думаю, что это «соборная» мечеть г. Земма, о которой говорит Макдиси в X в., по крайней мере, т. к. город упоминается еще в позднесасанидское время. От старого портала сохранились терракотовые плиты с надписями, части декоративных колонн с капителью из терракоты. Работа очень хорошая. Снял я внутренний план мечети... В общем все это выглядит так (прилагается чертеж). Коли будет не трудно, черкните мне в таком же духе план Магок и «мудрствования» Стрижиговского о 4-х колоннах Атешги Суз и жертвенников огня (цитатой)». С такой же обстоятельностью говорилось в его письме о мавзолее (в том же комплексе) и группе других, выявленных им впервые, памятников. И далее: «О деталях совместной работы: это не так просто. Сказать, что я даю описание памятников и исторические памятники по ним, а Вы «теоретизируете»— нельзя, т. к. и при описании «теоретизировать» придется, а с другой стороны и при описании нужны будут Ваши коррективы как спеца по архитектуре. Нужен какой-то тесный контакт во всех вопросах». Затем был высказан ряд деловых соображений о том, как все это организовать. «Говорил я о нашей затее с начальством, отношение благожелательное, так что часть расходов по полевой работе будет покрыта из средств института... думаю, что все-таки работу сделаем. Пишите Ваши соображения на этот счет».

Работа не была осуществлена, как и не было больше ответных писем. Было уже начало 1937 года и нависшая над головой грозная снежная лавина двинулась, сметая все на своем пути.

4

«Все эти прошедшие впечатления волнуют меня до боли, до муки. Под пером они примут характер более успокоительный, более стройный. Один механизм письма чего-то стоит: успокоит, расхолодит, расшевелит во мне прежние авторские привычки, обратит свои воспоминания и больные мечты в дело, в занятие...»

Ф. Достоевский. «Униженные и оскорбленные».

ДОЛГИЕ СУМЕРКИ

1937

год был для меня критическим. Оборвалась моя работа в Академии архитектуры, начатое преподавание в Московском институте истории, философии и искусства (ИФЛИ), рассыпаны гранки набранной уже в ИЗОГИЗ книги «Русский модерн» (соавтор Т. В. Георгиевская) и набор книги-альбома «Архитектура Средней Азии».

Сейчас я уже не сожалею, что все эти работы так и не вышли из печати. Оглядываясь, я сознаю, что в них преобладала книжность, незрелость мысли и недостаточное знакомство с состоянием науки на местах. Разве что отдельные главы об архитектуре и художественной промышленности в «Русском модерне» интересны и сегодня.

У меня нет оснований о чем-то умалчивать. Но нет и возможности рыться в сложных явлениях 1937 года, волна репрессий вынесла меня из стен Академии архитектуры. Были арестованы президент Академии архитектуры М. В. Крюков, вице-президент А. Я. Александров, ученый секретарь Г. М. Людвиг, Ю. К. Милонов и другие. Все это не имело ко мне отношения. Меня «списали» по другому поводу.

...Первую половину года я блуждал по улицам Москвы, мечтал о келье в каком-либо старорусском монастыре, где можно было, уподобясь Пимену, корпеть над рукописью. Наконец добился приема у Марии Ильиничны Ульяновой. Сестра В. И. Ленина ведала тогда Бюро жалоб Комитета совпартконтроля. Она, внимательно выслушав меня, сурово упрекнула в потере классовой бдительности по отношению к своей новой жене (осуждена по делу ее прежнего мужа). И все же, тронутая моей растерянностью, устало качнув головой, направила меня старшим ученым хранителем в Государственную Третьяковскую галерею. Я ходил по залам знаменитой Третьяковки и старательно следил за развешенными в залах гидрометрами. В июне последовало общее правительственное распоряжение и я, как «член семьи осужденного лица», отправился на неопределенный срок в Бухару.

Не скажу, чтобы я был обрадован столь необычным способом перемены места жительства. Не истраченных сил было много, а бессрочная ссылка создавала новые условия. Ну, что ж! Хотелось дела и только дела. Вся жизнь впереди... Предстояло живое прикосновение к истории и блестящая возможность коснуться памятников архитектуры и искусства Востока не книжным путем, а на ощупь, как это делают слепцы при первом знакомстве с неизвестным явлением или предметом.

Для книги «Мои современники» все это мало существенно, но круг лиц, меня окружавших на протяжении последующих лет, резко изменился. Появились новые современники, а с ними иные судьбы и иные интересы.

Местом действия в последующие отрезки времени были для меня Бухара (1937—1940), Самарканд (1940—1948) и Джамбул (1948—1954). Старые связи и отношения были почти оборваны. Новые еще не созрели. Поле зрения стало иным. А это, в данном случае, главное. Далеко не все мои современники этих лет достигли позже высоких степеней известности, зато как выразители своего времени и носители памяти многих поколений они уникальны. Каждый был носителем типических черт пласта общества, и вместе с тем и личностью, неповторимой в характере и судьбе.

О «бухарцах» я уже рассказал в книге «Далекое и близкое. Страницы жизни, быта, строительного дела, ремесла и искусства Старой Бухары. Бухарские записи» (Ташкент, 1981). Не стану повторяться. В ней дан не только обстоятельный фон, на котором действуют мои современники тех лет, начиная со старейших зодчих, строивших Бухару,— ее цитадель, дворцы ханов и сановников, караван-сараи, бани, медресе, мечети, хаузы, водостоки, казармы, жилища, базарные купола и городские стены,— до крупнейших мастеров: ювелиров, ткачей, каллиграфов, миниа-



П. Беньков. «Крытый базар в Бухаре». 1929 г.

тюристов. Не забыты в ней и ученые, приезжавшие изучать Бухару. Книга эта получила в 1983 году диплом Академии художеств СССР. И все же сказано в ней далеко не все, достойное внимания. Каждый человек в моих глазах интересен не одной судьбой (хотя и говорят: «судьба играет человеком»), а тем, как он «реализовал себя» как деятельная личность, наделенная талантом. Тем же интересен и ученый, если он не замыкается в кругу прочитанных им книг, но сверяет накопленное его предшественниками с тем, что найдено и осмыслено им на месте. Его источником в этом случае будут не только книги, но и жи-

вые документы прошлого и настоящего. В обозримом времени они тоже станут свидетельством прошлого. Ничто не вечно, кроме памяти людской. А уж она решит, что нужно забыть, а что сохранить на будущее. С этой точки зрения Средняя Азия принесла мне не одни житейские трудности и переживания (в моем положении их было немало), но стала полем роста и созревания личности историка искусств Востока.

В Бухару я попал в разгар лета. Моим первым пристанищем была чайхана, где можно было, сидя за чайником, ждать у моря погоды и ничего не делать за неимением права на труд. Но уже вскоре я облюбовал пустующее медресе Мир-Араб, в одной из келий которого коротал время со старейшим зодчим Бухары, пережившим трех последних эмиров. Живой средневековый город, один из немногих в стране по сохранности. Архитектурные памятники в материальном воплощении, мастера, ремесленники, вчерашние рабы-гуломы, чиновники всех рангов, торгаши и баи — ах, как это интересно! Однако туристские интересы, вкусы и замашки быстро испарились, как только с навыками книжника было покончено и я сам стал коренным бухарцем. Памятники архитектуры стали для меня как бы вехами, расставленными среди моря плоских крыш. Пределы Бухары были охвачены поясом глинобитных крепостных стен с пряжками одиннадцати ворот.

Город, в котором художественная культура былых времен била ключом, уже знал советы, исполком, профессиональные союзы, другие органы общественного самоуправления, но Союза художников, как и других творческих союзов, в Бухаре еще не было. Традиции цеховых объединений продолжали жить. Они были издавна закреплены уставами, известными на Востоке под названием «рисоля». Свои «рисоля» были у рисовальщиков, ткачей, кузнецов и всех других профессий, 32 специальностей. Нечего говорить о том, что розыски подобных «рисоля» составляли предмет особых увлечений. В этих «рисоля» содержались краткие сведения о родословной профессии, ее легендарных покровителях и род наставлений в духе благочестия. Во главе цеха издавна стояли святые покровители «пиры» и старейшины. Они соединяли в своем лице власть светскую и духовную, что отвечало общей структуре общества. Моими современниками в Бухаре и были прежде всего потомственные мастера-строители, керамисты, ткачи, чеканщики по серебру и меди, резчики по штуку, резчики по дереву и прочие. Они были исполнителями изделий, но также и орнаменталистами. Иные слыли наккошами (рисовальщиками) или машшоками (составителями узоров). Были ли они в массе своей художниками?



Последний каллиграф Бухары Усто Фаттох Магдиев. 1938 г.

Мы слишком привыкли к тому, чтобы называть художниками только живописцев, графиков, скульпторов. Нет, они не были станковистами. Но как прикладники, владеющие всеми видами художественного ремесла, они на удивление дополняют друг друга. Дополняют настолько, что чаще говорят о «коллективном» народном творчестве, забывая, что каждый из них художник. Меня не перестает поражать, что художественное ремесло стоит на Востоке много выше понятия «народный примитив». Это не примитив умельца-самоучки, а традиционное искусство, отшлифованное вековым опытом до степени устойчивости как школы. Я бы даже сказал, что в художественном ремесле Бухары жила и продолжает жить своя, практически осмысленная эстетика. Личность исполнителя не растворялась полностью, и выдающиеся произведения архитектуры, архитектурной керамики, резной терракоты вековой давности сохранили начертанными замысловатой вязью имена мастеров-исполнителей и орнаменталистов.

С большим уважением и какой-то щемящей нежностью я вспоминаю усто Ибрагима Ходжаева, обитавшего в последние годы в заброшенном медресе Мир-Араб. Он почти не видел. Пощипывая поредевшую козлиную бородку, устремлял глаза куда-то поверх головы собеседника. Распростертые пальцы все гладили свитки старых чертежей, по которым он строил всю жизнь (чертежи эти, до сих пор неопубликованные, хранятся вместе с чертежами его брата Астанкула в архиве Управления охраны памятников Узбекистана).

Не могу забыть и Усто Ширина Мурадова. Он сидел чаще всего на подстилке, сложив ноги калачиком, и обтесывал терракотовую плитку с видом мага, творящего чудо. Серьезность и значительность никогда не сходили с его смуглого горбоносого лица. Тощий, сгорбленный, с изувеченными на морозе пальцами рук, еле передвигавшийся на сломанных ногах, он как бы нес эстафету, которую деды вручили ему для передачи молодому поколению. И он нес ее, как факел, с высоким сознанием исполняемого долга.

О многих других бухарцах — своих современниках, я рассказал в книге о Бухаре. Хочу упомянуть и моих современников, которые с энтузиазмом изучали Бухару тех лет. Многие ли запомнили искусствоведа С. А. Судакова? Он был одержим манией старины и, насколько помнится, был поглощен ею сполна. Он жил в медресе Диван-беги, в пустой, сырой, без электричества келье. Постели у него не было, и он заворачивался на ночь в газеты. Шуршал ими всю ночь. Питался бог знает как. Даже яйцо не варил в кастрюле, а подвешивал на проволоке над пламенем керосиновой лампы, пока оно не сварится. Он оставил после себя рукопись о монументальной живописи Бухары и Са-



Последний бухарский миниатюрист Усто Почаев. 1939 г.

марканда и несколько напечатанных статей. Затем исчез и я его больше не встречал. Нелегко жилось в Бухаре того времени Сергею Кузьмичу Кабанову — уполномоченному республиканского комитета охраны памятников. Его трудолюбие и энтузиазм были безмерны. Он много сделал для археологического изучения городища Афрасиаб в Самарканде и всего Каршинского оазиса. Встречаю его изредка до сих пор — внешне тихого, безмолвного, с погасшим взором, но с таким же пламенем искания истины в далеком прошлом.

Наездом бывали в Бухаре ученые старшего поколения: Михаил Степанович Андреев возглавлял экспедицию Среднеазиатского университета, при нем — Ольга Чехович, ученый секретарь, этнограф Русинова и старожил Бухары, хороший знаток административного устройства и финансовых дел ханства Мамет Салихович Юсупов. Мне разрешили принять участие в этой экспедиции и внести свою лепту — почти законченные к этому времени девять карт по исторической топографии Бухары XIX— начала XX века. Было приятно, что Михаил Степанович составил орфографический список названий, упоминавшихся в моих картах (более 450). Но слишком тесное сближение со мной считалось опасным для чести экспедиции, поэтому все общения протекали в письменно фиксируемой форме. Меня это не обижало, старался не замечать, и был рад, когда на мою долю выпадала возможность быть полезным в любой роли, например, внештатного фотографа.

В этой роли я и попал на раскопки, начатые в 1939 г. Василием Афанасьевичем Шишкиным на городище Варахша. В. А. Шишкин был хорошо подготовлен к серьезным работам как востоковед и как археолог. В предшествующие годы он много сил отдал изучению Бухары, и я во многом отталкивался от его историко-топографических изысканий. Но сейчас речь шла о городище Варахша — былой резиденции бухархудатов, засыпанной песками. Для меня выезд в Варахшу, пусть без особого комфорта, на двухколесной трясучей арбе по пустынным такырам представлялся увлекательной поездкой. Здесь я застал хорошо препарированный комплекс вскрытых руин дворца-крепости, казарм, тронных залов, служебных помещений. Фрагменты настенной росписи с изображением охоты царственных героев, восседавших на спинах боевых слонов, и нападения на них хищников в Красном зале. Сцены дворцовой жизни в «Восточном» и великолепный резной ганч с изображением сцен охоты в лесу (?) в айване — все это кружило голову. Я был счастлив оказанным мне доверием и снимки свои десятилетиями хранил, как память об экспедиции В. А. Шишкина.

Пословица гласит: на плоской равнине каждый бугор кажется

холмом. Что удивительного в том, что на равнинной Бухаре появление каждого приезжего воспринималось как памятная встреча. Так было и со мной. Памятными стали неожиданные встречи с группой архитекторов Москвы, приехавших на экскурсию.

Группу возглавлял В. Лавров, одним из первых написавший книгу о принципах градостроительства в Средней Азии. В его группе был архитектор Р. Хигер, автор книжицы (одной из первых попыток этого рода) об итогах развития советской архитектуры. Истомленный непривычным зноем, уже не молодой, он опустился на корточки и полушутя заметил, что устал от столичного шума, и Бухара самим укладом жизни, воспитанным Востоком, предрасполагает к дервишеству. Он готов к самоотречению. В шутке был привкус горечи пополам с иронией.

У подножия минарета Калян, известного больше как «Башня смерти», мы долго стояли с никогда не унывавшим Андреем Владимировичем Буниным, уже тогда известным историком мирового градостроительного искусства. Он сделал к тому времени интересный вертикальный разрез всего комплекса зданий, прилежащих к площади Калян (мечеть, медресе и минарет). Столько было в нас жару, пылу, неистраченной энергии, и мы с таким наслаждением, пренебрегая всеми бытовыми неудобствами и невзгодами жизни, погружались в профессиональные проблемы архитектуры как искусства неповторимого.

Спустя тридцать с лишним лет, мы встретились в Москве. Он погрузнел, поостыл и хотя дружелюбная улыбка не сходила с его уст, она как бы застыла и приросла к лицевой маске. Минерва — богиня мудрости — стирает свежие черты беззаботной юности. Вскоре ему была присуждена Государственная премия за многотомную Всеобщую историю градостроительства. Он изъездил весь земной шар, многое изведал, узнал, но отодвинуть свой смертный час никому не дано, и его не стало. Жаль. Это был интересный, содержательный человек, ученый, современник.

Наиболее памятна была, пожалуй, встреча в Бухаре с крупнейшим историком всеобщей архитектуры, моим давним наставником в этой области Николаем Ивановичем Бруновым. Хорошо скроенный, с косым пробором светлых приглаженных волос, округлым лицом, интеллигентный, сдержанный и деликатный в общении, он был мне знаком со студенческих лет. Как-то, выступая в адрес довольного наглого докладчика (а таких наглецов-невежд было немало даже в Комакадемии), он сказал: «Все, что мы здесь слышали, очень важно для данной проблемы, она очень актуальна, ценна, нужна. К сожалению, сказанное не отвечает действительности» и т. д. Его деликатность в наш суровый век казалась пережитком, достойным анекдота. Как мы ошибались

в своем невнимании к его душевным качествам и переживаниям, которые вызывала в нем всякая несправедливость. Николай Иванович весь ушел в созерцание мавзолея Саманидов. Потом заметил: «Этот памятник я знал. Но это не то, совсем не то, что я о нем думал. Все в нем не то, что овеяно духом ислама».

К тому времени я занялся сводами и куполами Бухары. Накопил груду материалов, но разобраться в систематике сводов, а главное, в расчете распора и статике не смог. Н. И. Брунов, вернувшись в Москву, слал мне книги и ценные редкие издания из личной библиотеки. Я вновь встретился с ним много позже уже в Прибалтике, где он жил с женой в полной изоляции от большой науки. Его никто к этому не побуждал, но чувствуя себя непонятым, он, как сурок, забился в нору и умолк. Меня глубоко огорчило его неверие в свои силы и полная отрешенность от дел, когда-то столь волновавших его деятельный ум. Я невольно сравнивал его с Михаилом Владимировичем Алпатовым, с которым он дружил в пору аспирантуры и близости их интересов (Византия-Русь).

Вернусь, однако, к моим современникам в Бухаре. Здесь я впервые встретил Михаила Евгеньевича Массона. Уже тогда он заявлял себя старейшиной (а позже и патриархом) среднеазиатской археологии. Серия его статей в газете «Пионер Востока» вызвала мои сомнения в некоторых вопросах исторической топографии Бухары. Я написал ему в Ташкент, и он весьма любезно ответил мне, сославшись на то, что вам-де на месте виднее. Однако уже первые наши контакты сыграли, видимо, свою положительную роль. Когда в 1946 г. начала многолетнюю деятельность Южно-туркменистанекая археологическая экспедиция, М. Е. Массон пригласил меня участвовать в ней.

Но все это было позже. А в 1939 г. я мог только с восхищением наблюдать способность М. Е. Массона увлечь слушателей. Говорил он так интересно, что шлейф экскурсантов тянулся за ним из одной улочки старой Бухары в другую. Он был энтузиастом краеведения и, безусловно, ученым, но несколько старомодным в пристрастиях и манерах. Он носил неизменно черную ермолку, как отличительный признак принадлежности к корпорации ученых высшего ранга, и, обладая блестящей памятью, цитировал латинских авторов, наслаждаясь произведенным эффектом. Он настолько уходил мысленно в прошлое, что даже события середины XIX в., когда Туркестан был присоединен к России, воспринимал как страницы собственной биографии. Впрочем, Бухару он знал больше по историческим источникам. Сам он бывал здесь не часто, но и в эти свои редкие посещения одного из старейших городов Средней Азии не преминул поделиться историческими сведениями о Бухаре. Он как бы тыкал перстом в безмолвно

теснящиеся архитектурные памятники, призывая их в свидетели достоверности исторических событий.

Тогда же, в 1938 году, я познакомился в Бухаре с Галиной Анатольевной Пугаченковой, будущим моим соавтором по ряду книг. Одна из них была полностью посвящена Бухаре (М., 1948). Архитектор по образованию, археолог по призванию, искусствовед по влечению, историк культуры народов Востока, равно сведущий в нумизматике, прикладном искусстве и миниатюре Востока, она сыграла едва ли не ведущую роль в развитии истории искусств Средней Азии на всех этапах становления этой специальной науки. Мне трудно быть беспристрастным в оценке ее роли как соавтору ряда ее книг. Но книги, написанные целиком только ею, настолько значительны, что трудно будет заподозрить меня в преувеличениях. Конечно, и история материальной культуры Средней Азии испытала на себе влияние ее пытливого ума. Однако в то время Бухара была для нее только одним из первых пунктов отправления в широко простершуюся даль. Молодая женщина еще только оглядывалась на обступившие ее в Бухаре памятники и на незнакомых, таких странных и непохожих друг на друга маньяков, сделавших изучение памятников архитектуры Востока своим жизненным призванием. Будущему академику Академии наук Узбекистана предстоял еще долгий путь, пока красиво уложенные локоны вокруг ее оживленного личика не оттеснят пепельные покровы и на смену по этическому настрою музыкальной натуры не придет зрелая осторожность суждений и властность.

Было бы неверным представление о том, что в Бухаре конца 30-х годов моими современниками были только лица светлой масти. Так не бывает. В Бухаре было достаточно мусора из прошлого и не так уж мало подонков и бесхребетников, гонимых ветром странствий или погоней за длинным рублем. Не о них, однако, речь. Чаще это была накипь, быстро всплывавшая и исчезавшая со временем без заметного следа. Взять хотя бы Фаязова, директора Бухарского музея. Обаятелен, молод и, несмотря на след пендинской язвы на щеке, недурен собой. Лихо ставил свою подпись и, не зная к чему бы еще приложить свою круглую печать, ставил ее на лоб своим племянникам. С ВДНХ прислали анкету на передовика сельского хозяйства. И Фаязов, не долго думая, вписывал свою фамилию и ставил печать. Вскоре его вызвали в Москву за получением медали. Из Москвы он привез так же бездумно русскую девушку-подростка и запер ее в своем гареме. Она родила ему сына, но, спустя короткий срок, удрала из «золотой клетки» домой в Москву. Назначили его директором Термезского музея. Велись археологические работы на безымянном бугре. Фаязов и здесь поставил свою печать!.. Отныне изве-

стный античный памятник археологии, архитектуры и искусства, открытый группой археологов, носит имя Фаяз-тепе. Шутка оборачивается вкладом в науку. А вклада-то никакого и не было. Ни в прошлом, ни позже, когда Фаязова не стало. Однако и он мой современник! Из песни слов не выкинешь! Люди не могут подбирать себе по своему вкусу современников, как и дети родителей. Жизнь богаче и ярче, когда она насыщена содержанием, и есть, пусть небольшой, но тобою выбранный путь. Худо, когда все дается само, безоглядно и впустую.

Оглядываясь на время пребывания в Бухаре (1937—1940), поражаюсь горячности, с какой воспринимал дела Бухарского музея, вмешивался в дела дирекции, не считался со своим положением лишенного каких-либо прав. В письме в Народный Комиссариат просвещения я горячо заступался за стариков — народных мастеров (их было 10), которые месяцами не могли получить заработанные деньги. Они пережили последних двух-трех эмиров и сообщали нам, как «консультанты», много ценных для истории подробностей о закулисной истории ханского двора. «Затворницкая уже давно приплачивает им за свой счет, а сейчас и я стал рассчитываться с ними из своих средств». Вторгался я и в дела отдела природы, который разработку ботанического и минералогического материала забросил. Заступался и за археолога С. К. Кабанова, которого обидели «допросом с пристрастием». «Дело не в деньгах,— писал я,— а в мелочности, торгашестве и угодливой льстивости, в заискивании перед начальством, в оскорбительном пренебрежении к подчиненным работникам...» Читаю сегодня этот старый свой рапорт в тогдашнее министерство (его еще именовали комиссариатом) не без чувства удовлетворения тем, что дух деятельной инициативы и справедливости во мне к тому времени еще не угас. Быть может, он и помогал мне преодолеть невзгоды человека, формально отрешенного от дела, не заслуживавшего по этой причине доверия.

Что же я предлагал, чего добивался? Еще в первый год моего пребывания в Бухаре туда приехали из Самарканда два опытных художника — Г. И. Никитин и Р. А. Акбальян. Я пробивал свой план экспозиции и наверх, по начальству, и вниз, к исполнителям-художникам.

С Рубеном Агабековичем я сталкивался потом многие годы — то в дружбе, то в раздоре. Но тогда это было первое соприкосновение. Между Туркестаном и Кзыл-Ордой, на пути в Москву, он писал мне 14 марта 1938 года: «Конечно, прежде всего, я должен извиниться. Вы были правы. В Кагане я очень внимательно еще несколько раз просмотрел составленный Вами план экспозиции. У меня нет существенных возражений против него. На этой основе, по этой программе (с небольшими перестановками и до-

полнениями) можно сделать очень хорошую экспозицию...» Далее на одиннадцати страницах следовала деловая часть письма Р. А. Акбальяна. А заканчивалось оно так: «К стыду своему, я ведь не знаю ни Вашего имени, ни отчества. И сомневаюсь даже, правильно ли пишу Вашу фамилию». Нет, все было правильно, а имя и отчество употребляли тогда редко.

В октябре 1940 г. со мной приключилась неприятная история. Составленный для Музея искусств (Ташкент) альбом «Резьба и роспись по ганчу в архитектуре Бухары» мне возвратили с критическим отзывом архитектора Б. Н. Засыпкина — серьезного исследователя истории среднеазиатской архитектуры, прекрасно знакомого по личному опыту с ремонтно-реставрационными работами, техникой, конструкциями и строительными материалами архитектурных памятников Узбекистана. Однако мои «фактические ошибки» совпали с высказываниями Бориса Николаевича в его ранее изданных статьях. Я это тщательно доказал сопоставлениями на десяти страницах (например, о «трехгранном инструменте» у мастеров, о чем он писал ранее моего и о чем забыл). И все же по существу Борис Николаевич был прав. Пора было переходить от альбома картинок с комментариями к исследованию на тему «История и теория архитектурного орнамента Узбекистана», что я и делал позже многие годы. Так что косвенно критика моего альбома Б. Н. Засыпкиным не столько помешала (альбом принял Музей искусств и хранит в своих фондах), сколько нацелила меня на серьезное многолетнее исследование.

Не пора ли, однако, подвести итог воспоминаниям о Бухаре, моего с нею знакомства. Оно было глубоким и охватило все стороны культуры, искусства и ремесла. Это не было бессистемным поглощением всего лично неизвестного, необычного. Еще в Академии архитектуры я усвоил, что главное не в голом факте, и не в отвлеченности теории, а в познавательной ценности собранного материала, в историзме его понимания и системности освоения. И как итог — концептуальное мышление. Не скажу, чтобы этот принцип мне удавалось осуществить до конца, что в изучении предмета у меня не было лакун, что исторические сведения были привлечены достаточно полно и что даже «литература вопроса» была изучена с исчерпывающей полнотой. Для этого нужны время и преемственность в усилиях не одного поколения ученых.

В 1940 году мне разрешили переехать из Бухары в Самарканд. Никаких конкретных планов у меня не было, кроме смутного желания расширить круг интересов изучением архитектурных памятников столицы тимуридов и художественных сокровищ городища Афрасиаб. Внештатный фотограф и искусствовед на общественных началах — таков был мой юридический статус.

Пытался писать «Беседы об искусстве» для самаркандского

отделения Союза художников. Рукопись, на мой взгляд, не получилась. Однако нет худа без добра. Я впервые вошел вплотную в круг интересов современных художников Самарканда. В то время Самарканд еще сохранял значение художественного центра, подобно тому, как Петроград со времени переноса столицы в Москву стал вторым культурным центром страны (в Узбекистане роль Самарканда была оттеснена с переносом столицы республики в Ташкент). В кругу моих современников по Самарканду 1940—1948 годов оказались известные художники: Никитин, Коравай, Еремян, Беньков, Буре — весь немалый по тем временам коллектив художников прославленного своей красотой города.

Художники Самарканда как-то сразу приняли меня в свою семью. Правда, Павел Петрович Беньков как мэтр, за плечами которого были поездки во многие страны, именитость и лидерство в художественной жизни не одного Самарканда (он был действительно художником высокого класса), не торопился с общением со случайными людьми. Зато остальные художники Самарканда умилили меня своим радушием и корпоративной солидарностью. Не помню уже по случаю какого торжества во дворе медресе Шир-Дор, вымощенном камнем с проросшей местами зеленью, в тени окружавших двор двухэтажных келий и еще более высоких порталов, рядом с живописным деревцем была расстелена длинная дорожка. На ней — дастарханы со свежими лепешками, между ними фрукты и пиалы. Чаепитие было в разгаре.

По обе стороны дорожки сидели на траве, подвернув ноги, художники. Было оживленно, как за домашним столом. И никого не стесняла ни широкополая шляпа на тощем Буре, ни кепка на Никитине, игравшем роль не столько председателя отделения, сколько тамады, ни ёрзание Разыкова, обеспокоенного тем, как бы не перестоял плов. Счастливое, доброе время!

В Самарканде я не раз встречал Льва Леонардовича Буре (1887—1943). Длинный, худой, в галошах, в старой, видавшей виды шляпе с опущенными полями, он угасал медленно. Уроженец Самарканда, он в прошлом посещал классы выдающихся русских художников и педагогов (В. Н. Мешкова, И. Я. Билибина), но учителям подражать не стал. Мы познакомились на Регистане и не раз обсуждали с ним вероятность того, что медресе Улугбека (1417—1420) украшали минареты не в один, а в три яруса (что он и пытался изобразить на одной из своих картин). Смотрел не без удовольствия его этюды архитектурных памятников Бухары и Самарканда. В них главным были все же не архитектура и даже не быт, хотя ему принадлежит знаменитая «Казнь в Бухаре». Нет, не в исторической тематике и не в сюжете, как бы он ни был эффектен или устрашал своим содержанием,

самоценность Буре. Он видел на своем веку немало страшного, нелепого и смешного. Его карикатуры в журналах «Муштум» и «Машраб» полны сарказма и гнева. Буре, конечно, обличитель зла, публицист. Но самое яркое в Буре — его живопись, свежая, чистая, чуть наивная в своей открытости и полном отсутствии того, что отличает выученика от таланта. Л. Л. Буре позволял себе выйти на грань примитива. Но это не примитив, а полное пренебрежение к «школе» при большой искренности чувства. А чувство это было подсказано ему сиянием голубого неба, желтого песка, фиолетовой тени. Еще шаг, и Буре растворится в импрессионизме, но он не переступает порога и остается у его врат. Л. Л. Буре не дожил и до 60 лет, умер истощенным в самую трудную годину Отечественной войны как-то неприметно. А ведь он был из тех патриотов родного города, которые не мыслили себя вне его, на отшибе.

В конце 1940 года Институт искусствознания в Ташкенте проявил смелость, на которую так и не мог решиться Самаркандский музей. Я был зачислен заочно его штатным научным сотрудником. Эту ответственность взял на себя Леонид Барханов, ведавший одним из секторов института. Он добился, чтобы я имел право выезжать в Ташкент на сессии института и чтобы заработную плату мне высылали в Самарканд. Якорь спасения был брошен. Леонид Барханов был многообещающим деятелем, но не успел осуществить многого. Я дважды выезжал в Ташкент с научными докладами на темы народного искусства и наскальных изображений. Но главное, чем я обязан Л. Бархановy,— его моральной поддержке в работе над «Архитектурным орнаментом Узбекистана», в которой тема истории культуры вплотную смыкалась с современностью. Л. Барханов был строен, решителен, выделялся выправкой и бескомпромиссностью. Он отдал свою жизнь в самый разгар Отечественной войны, на которую ушел, не оглянувшись, мужественно и твердо.

Война. Она смешала все карты, планы, начинания и благие намерения. Институт искусствознания в Ташкенте на время войны был закрыт. Доступ в армию был мне отрезан. Предстояло перекроить всю жизнь по-новому, как подсказывало время.

В трудную пору деятели искусства находили опору в Союзе художников. С первых дней войны в Самарканде были созданы Агитмастерские под началом московского художника М. Аветова. Выпускали тиражированные «Окна ТАСС» и трудовые листки.

Еще в конце 1941 года в Ташкенте открылись первая выставка антифашистского плаката и республиканская выставка «Героическая защита Родины». В 1942 г. состоялись республиканская выставка «Великая Отечественная война», две выставки оборонного плаката (ко Дню Красной Армии и к годовщине Ве-

ликой Отечественной войны (Ташкент — Самарканд), в 1943 г.— юбилейная республиканская выставка, посвященная XXV-летию Октября, и выставка «Два года Великой Отечественной войны» (Ташкент), военно-шефская выставка для частей Среднеазиатского военного округа.

В 1944 г. в Ташкенте работали выставки «Узбекистан в Отечественной войне» и фронтовых работ А. Аринина, Б. Жукова, В. Рождественского и других художников (Ташкент — Самарканд). Не оставались в долгу и художники областных городов. Большая выставка, посвященная XXV годовщине Красной Армии и Военно-Моского Флота (1918—1943 гг.), была устроена в Доме Красной Армии в Самарканде и областная выставка «Ферганские художники в дни Великой Отечественной войны» в Фергане.

Особенно запомнилась выставка, открытая самаркандскими художниками 25 декабря 1944 года в честь 20-летия Узбекской ССР. Участниками ее были коренные самаркандцы, и художники, жившие здесь в эвакуации.

Флаг победы еще не взвился над поверженным рейхстагом. Шли тяжелые бои. Земля еще не остыла под теплом пожарищ. Художники ездили на фронт с подарками бойцам. Дороги войны будили неукротимый гнев. Баталий не писали (это пришло потом), победных реляций тоже! Зато фронт и тыл жили общим чувством близости конечной цели. «Фронт и труд едины!» «Все для фронта, все для победы!» Боевые листки и плакаты нашей Агитхудожественной мастерской пестрели этими призывами. Особое внимание привлекали к себе наброски и картины художников, ездивших на фронт. На привезенных зарисовках не было фейерверков. Картины ставили сперва на пол, вдоль стен, и зрители молча, как на похоронах, медленно двигались мимо них, низко опустив головы. Торчащие трубы сожженных деревень, стелющийся дым пожарищ, страшные дороги войны леденили душу. Позже рисунки развесили в рамах и стало привычно, как в музее.

Мне предстояло сделать обзорный доклад. Заметки я делал на обрывках двух плакатов 1942 и 1944 годов. Прежде, чем говорить о выставленных работах, я задавался вопросом: «Как же великая немецкая нация, давшая миру Гете, Гейне, могла стать рассадником гитлеризма?» Я раскрыл томик писем Генриха Гейне середины XIX в. С ним я не расставался все годы странствий, не расстаюсь и сейчас. Нашел в нем поразительное предчувствие того, что свершилось сто лет спустя, в годы Великой Отечественной войны, когда Гитлер ринул немецкие войска на восток. Смертельно больной Гейне, ближайший друг К. Маркса, писал как провидец, которому открылось далекое будущее. Стро-

ки его письма помогли осознать смысл зарисовок и картин, о которых мне предстояло судить. Вот эти строки великого поэта:

«Я говорю о партии так называемых представителей национальности в Германии, об этих фальшивых патриотах, патриотизм которых состоит только в идиотской неприязни к чужеземным и соседним народам... Этих потомков тевтоманов 1815 года, которые только переделывали на новый лад свой старый костюм ультра-немецких болванов и немного подрезали свои уши, я всю жизнь ненавидел и сражался с ними, и теперь, когда меч выпадает из рук умирающего, я утешен убеждением, что коммунизм, которому они первые попадутся по дороге, нанесет им последний удар; и, конечно, не палицей перешибет их гигант, а раздавит ногой, как давят гадину... Из ненависти к защитникам узкого национализма я мог бы почти полюбить коммунистов, коммунисты, правда, не имеют религии, они даже атеисты, но главным своим догматом они признают всемирную любовь ко всем народам, братские отношения между всеми людьми, свободными гражданами земли» (1842).

Его ненависть распространялась и на тех безумцев, которые ввергли полмира в кровавую бойню: «Немец может с гордостью сказать, что только на немецкой почве дураки могут дорастать до той титанической вышины, о которой приплюснутый французский дурак не имеет никакого понятия. Только Германия порождает тех колоссальных безумцев, которых дурацкий колпак достигает до неба и звоном своих погремушек увеселяет звезды» (1837). Но как истинный патриот своего отечества «я не мог бы отречься ни от одной немецкой кошки, ни от одной немецкой собаки, как невыносимы для меня ее блохи» (1842).

Томик Гейне вдохнул в меня такую уверенность в справедливость нашего дела, что выставка 1944 года раскрылась в ее идейной значимости совсем по-новому. Картины «истерзанной родины будили ненависть к «тевтонам», а жизнерадостное свободолюбие людей труда и пейзажи родной земли казались «воспоминанием о будущем».

Не стану повторять сказанного на обсуждении выставки. Были критические оценки, профессиональные споры. Они чередовались с рассказами художников, ездивших в Узбекскую дивизию. Здесь же читали вслух письма с фронта — простые, трогательные заботой о родном кишлаке, о детях, садах, скошенных на зиму травах. Это так отвечало всему настрою выставки, на которой были те же темы. На фронте бойцам не хватало чистого воздуха родных полей... Здесь художники говорили о красоте, о вкусе, о чистоте совести.

Невольно вспоминал идеолога французского классицизма Винкельмана (XVIII в.). Он полагал, что красоту можно срав-

нить с самой чистой водой, черпаемой из источника. «Чем меньше в ней вкуса,— писал он,— тем она здоровее, потому что она очищена от всяких посторонних примесей». Обратное понимание вкуса дали романтики с их пафосом природы. И все же, я призывал следовать не Винкельману, а эстетике Дидро. «Увидеть в обычном необычное — основная задача художника»,— считал он. Обращаясь к участникам выставки, я требовал от них больше волшебства, активного воображения, меньше будничного раболепия в рисунках. Архитектурные памятники, а они были широко представлены на выставке,— не мертвая природа (не натюрморт), как их часто трактуют, а живой символ истории.

Зрители долго стояли перед полотнами П. П. Бенькова, З. М. Ковалевской и их ученика А. К. Разыкова, только что вернувшегося с фронта. В их лице предстали поколения художников и такая в их живописи жизнерадостность. Ни тени усталости, повышенная эмоциональность!

В картинах П. П. Бенькова восторгала передача душевных состояний, особенно в портретах. Жест, как внутреннее движение. Тут я ссылался на Леонида Леонова: «В логической цепи,— писал он,— война, горе, страдание, ненависть, месть, победа — трудно вычеркнуть большое слово — страдание». Противопоставлял картины Бенькова с их искусственным освещением, где воздух выкачан, работам Е. Л. Коравай с их тонкой артистичностью и музыкальным звучанием палитры. Сравнивал ее живопись со стихами Бодлера. Находил в ее натюрмортах близость Р. Фальку, но у Фалька большая душевная усталость. У Коравай упоенность. Натюрморты Фалька звучали, мне так казалось, в унисон Мережковскому: «Последним ароматом чаши. Лишь тенью тени мы живем. И в страхе думаем о том, чем будут жить потомки наши». Сейчас я думаю о том, что был во многом несправедлив к Фальку. Гипноз «ползучего реализма» давал себя знать и в суждениях критика.

В историческом жанре радовал Г. Н. Никитин: обстановочно, колоритно, романтично была представлена эпоха А. Навои. И все же недоставало драматизма (история всегда драма: Шекспир, Рембрандт, Суриков).

Композициям на современные темы не хватало воображения (хотя и привлекали работы Еремяна, Кашиной, Чишкова, Хаимова). Но чего особенно не доставало всем, так это репинского «сразу», хватки жизненных ситуаций.

Бытового, комического, сатирического жанра на выставке не было. Его как бы сдуло ветром. Напрасно. Он развивает в художнике наблюдательность, темперамент публициста. Исчезла скульптура, между тем как известные архитекторы нашего времени (помянул Колли, Гольца) каждый день занимаются живо-

писью и скульптурой — это развивает пластическое мышление.

На выставке 1944 года были и работы местных архитекторов. Б. Н. Засыпкин дал примеры использования национального наследия без подражания культовым памятникам ислама на основе пластического решения форм. М. М. Плотников проявил большой вкус в отборе деталей национальной архитектуры, не утративших ценности. В театральных эскизах была известная робость мысли: у М. А. Есипова преобладали бытовые детали, у А. Г. Патрашкина большая приподнятость целого. А всем не хватало «волшебства» театрального действия. В театре все должно быть «на катурнах». Восхищал Ч. А. Ахмаров и как театральний художник, и как график. Его стихия — сказка. Чем не восточный Билибин?!

Коснулся и не решенной темы — национального искусства и его особенностей. Представляют ли его только художники коренной национальности. Отнимите от русского искусства Мендельсона, Рубинштейна, Левитана, Куинджи, Бенуа, Ге, Рериха! Испанскую душу в портрете дал, как известно, Эль Греко, под именем которого писал греческий художник Меоткопули.

Нет непроходимых границ и между художниками Запада и Востока ни в прошлом, ни в настоящем. От Бехзада до Джентиле Беллини, Тициана, Веронезе, Тинторето, Рембрандта путь лежит через те же ступени, что и от древнерусского искусства к Сурикову и Врубелю. А замыкают обе эти цепи Венеция, Византия и русская иконопись. Сроки прохождения на разном уровне были для Востока и Запада не соизмеримы. У нас они ускорились (история знает такие чудеса).

Выставки военных лет в городах республики (они возникали по всей стране) — лучшее тому подтверждение. Они отражали наступательный дух эпохи, были ярким выражением стойкости советского народа перед лицом прошлых и грядущих испытаний.

5 января 1945 г. продолжалось обсуждение выставки. На этот раз мне пришлось говорить о героическом жанре, самом актуальном в те дни. Рука художника не поспевала за событиями дня, особенно в живописи. Избегая позерства, художник не решался на сложные многофигурные композиции. Было опасение принизить героическое вообще, подменив его батальным жанром былых времен с его напыщенным красноречием. Между тем, каким героическим было само Время, а с ним и искусство, каких бы тем оно ни касалось! Чувство ответственности нарастало.

Напомнил, что во время военной кампании 1828—1829 годов официозная критика упрекала Пушкина за то, что он не воспевает «современных русских героев». Это неправда! «Я воспевал победы россиян!» Но гражданский героизм понимал он как сам дух поэзии тех лет.

Как весело стихи свои вести
Под цифрами, в порядок строй за строем
Не позволять им в сторону брести,
Как войску, в пух рассыпанному боем!
Тут каждый слог замечен и в чести,
Тут каждый стих глядит себя героем...

Следовательно, героическое в искусстве не только в теме. По Пушкину это воля к победе, темперамент, пафос, высокое чувство, незаменимое никаким пошлым красноречием. Стихотворец, считал он, должен сражаться пером и чувствовать себя Тамерланом или Наполеоном. В этом смысле надо понимать и пушкинские предостережения против фразерства, позы и крикливости — высокое чувство героического, толкающее людей на сознательное служение своей отчизне.

«Письмо с фронта», «Родной край», «Дорогами войны» и были таким соединением высокого гражданского чувства и подвига художника, который сражается с кистью в руке с такой же силой, с какой боец владеет оружием. Не будем отторгать форму от идеи: смелее ищите форму и если искусство не будет отрываться при этом от жизни, победа в искусстве, как и на фронте, будет за нами.

Как фотокорреспондент многотиражной газеты «Все для фронта, все для победы», я обходил колхозы, ночевал, где придется, не всегда в силах двинуться дальше. Зимой мерзли (вязанка дров стоила неимоверных денег) и, понятно, голодали. Летом опять голодали, к тому же и задыхались от раскаленной пыли. Не помню как и где подобрал я погибавшего от голода мальчика, притащил его в келью, которую приспособил под фотолабораторию. Брал его потом с собой в колхозы. Тащились, жуя на ходу высохшие на деревьях яблоки. Годы стерли его облик в моей памяти, не помню и как он вдруг исчез. Но лет тридцать спустя он разыскал меня в Ташкенте. Складный, уверенный в себе, обаятельный мужчина представился: «Не помните меня?» «Не помню». «Вы подобрали меня погибающим. Вспомните! Самарканд!» «Нет, не помню!» И только с годами, медленно, как снимок в проявителе, стали проясняться забытые черты: «Герц Франк!»

Я снова вспомнил его, прочтя в «Известиях» 8 июля 1987 г. о Герце Франке, режиссере Рижской студии, создавшем потрясающий документальный фильм «Высший суд». Этот фильм-исповедь осужденного на смертную казнь. И это в наши дни! «Мужчина 50 лет, интеллигент, рижанин, режиссер, автор многих документальных лент, идет в одиночную камеру к преступнику 24 лет от роду не из любви к острым ощущениям и не из тяги к сенсациям. Где-то в глубине души он бережет, растит, лелеет

идею, что каждый может быть человеком, стать человеком... Тюремная камера. Здесь написана просьба о помиловании, получен отказ. И написана еще одна...» Это не игровой фильм — документальный. «Какое благоговейное служение жизни»,— этими словами заканчивается в «Известиях» статья «Наедине с совестью» о последней работе Герца Франка. Я бесконечно рад за него, восхищен удивительной связью души автора фильма с жизнью и людьми.

Современники, современники! Несть им числа. О каждом не расскажешь, упрекнут: отошли от темы, давайте нечто более существенное. Все существенно! Даже то, как поздней осенью мы с потомственным фотографом самаркандского Комитета старины и искусства Е. А. Поляковым отправились ночью на берег реки Заравшан. В прошлом военный, он муштровал новобранцев. Под выходной был свободен. Я увязался с ним на рыбную ловлю. Пришли на реку затемно, и уже через полчаса, прыгая с кочки на кочку за этим страстным рыболовом и охотником, я был весь мокрый. Мы очень продрогли, и найдя на берегу яму, разожгли в ней костер, сбросили с себя всю одежду и голыми, в чем мать родила, жались к обжигавшему пламени. Едва рассвело, подняли головы и ахнули: на краю ямы сидели, как в амфитеатре, мальчики-пастухи и, не улыбаясь, пристально смотрели вниз на первобытных пришельцев, греющихся у костра. Не стану живописать, как мы вскоре попали в горящие тугаи и, пригнувшись, метались по узким кабаньим тропам, пробитым в густых зарослях камыша. Еле выбрались, опаленные и черные от дыма, почти оглохшие от треска пламени. Едва унесли ноги, проклиная неудачную рыбалку. А дома нас ждали дети... Ждали и надеялись, что мы их покормим.

Не удержусь, чтобы не рассказать в этой связи еще одну историю тех лет. Опять фотограф! Да, из именитого Эрмитажа. Человек деликатный, совестливый, не приспособленный к жизни, он покорно ждал смерти.

Лицо его, синее и желтое сразу, распухло от голода. Спасти его могли только пища, насыщенная витаминами, и... движение. Только не сдаваться, не костенеть. Прихватил его с собой, понадеявшись нарвать дикого шиповника. Где-то на берегу Даргома мы заблудились в тумане настолько сильном, что даже на расстоянии протянутой руки стояла как бы стена из ваты. Подвернулся пастушок и повел нас в кишлак. Вдруг он скользнул под ноги и пропал, словно в бездну. Мы сели, сбросили обувь и стали медленно спускаться наощупь вниз. Нас впустили в мазанку, и мы растянулись на земляном полу. Моего спутника лихорадило. Зная местные обычаи, надеялись хотя бы на кипяток и кусок лепешки. Но хозяин попался злобный. Лишь потом дошло до

меня, что я повторил бывальщину про солдата, который сварил борщ из топора. Тут же достал железную коробочку, в которой хранил свой «неприкосновенный запас» из двух кубиков, встряхнул ее и сказал: в таком случае буду варить «шурпу» из курицы. Тут же сбежалась толпа посмотреть на невидаль. Разожгли костер, поставили на треногу котел. «Давайте рауган!» (хлопковое масло). Принесли. Воду, соль, лук, картошку и... жестом фокусника я опустил в варево свои два заветных кубика...

Что и говорить!? Вокруг котла село человек 12. Принесли деревянные ложки и даже разломанную лепешку. «Шурпу» нашли великолепной и мы легли спать на толстых матрацах-курпача, укрытые ватными одеялами.

Конец этой истории был весьма печальным. Моего спутника вызвали вскоре, как мне потом рассказали, в Ташкент. Там его вновь настигла острая лихорадка. После приступа малярии последовала кома, ослабленный организм не выдержал и он умер, не приходя в сознание.

Ну, а другие истории, когда горе и радость сменяли друг друга, рассказывать не стану. Надо же и честь знать.

В канун войны моя жена, по профессии инженер-строитель, возводила поселок для колхоза «Коммунизм» в Хаймарском сельсовете Самаркандского района. Строительство было прекращено. Сложилась трудная ситуация. Переехали в колхоз. Любовь Андреевна выходила в поле с кетменем. Меня свалила жестокая малярия. Колхоз выделил мне участок сада («тумарка»). Рядом была башня — сторожка из битой глины. Там мы и жили, поднимаясь к себе по приставной лестнице; полов в сторожке не было, и наш щенок проваливался сквозь редкие балки наземь.

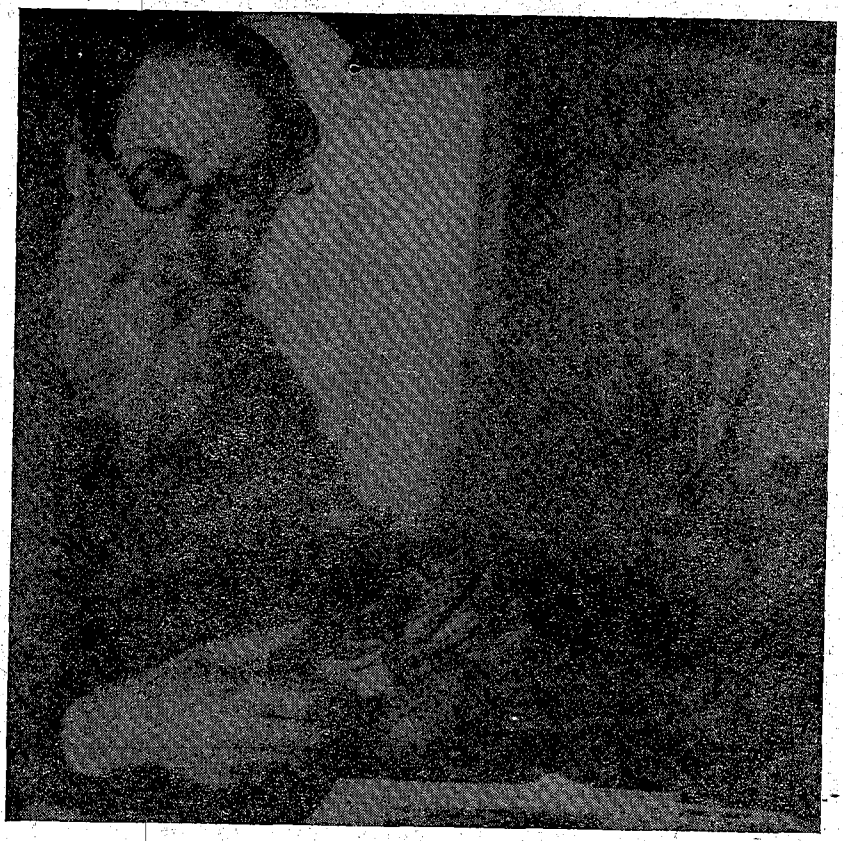
В 1942 г. в Самарканд были эвакуированы художественные вузы Москвы, Ленинграда, Киева, Харькова. Они заняли медресе на самаркандском Регистане и здание школы в районе железнодорожного вокзала. Пригласили меня читать лекции в Академии художеств по теории искусств и искусству стран Востока. Я ожил. Между тем, близилась зима. В колхозе нам дали другую сторожку, потеплее, сложенную из сырца, с земляным полом: комнатка в одно окно, с крохотной передней, не отделенной дверью. Завели козу, поместив в передней. Стало чем кормить ребят, а однажды ночью коза разрешилась от бремени и уже десять минут спустя козленок прыгал по нашим постелям. До вокзала, где я читал лекции студентам, было километров шесть. «Завел» ишака. По бокам его свисали хуржины с книгами. Надевал шляпу, и, восседая на ишаке, плелся часами в Академию. За мной бежали мальчишки и дразнили «Силиндр! Силиндр!», показывая пальцами на мою шляпу. Было очень досадно, когда,

вернувшись однажды с лекций в Академии художеств и введя ишака в его стойло, я обнаружил там двух мальчишек, которые, вынув из ящиков мои стеклянные негативы памятников архитектуры Средней Азии, заснятые в разное время с таким трудом, разглядывали их на свет из двери и методически разбивали о камень. Гора битых негативов привела меня в ужас. Но я понимал, что это по невежеству, а не с умыслом...

Весной 1942 г. ученый секретарь Академии художеств И. А. Бродский радостно сообщил мне, что «вопрос согласован» и мне разрешено защищать кандидатскую диссертацию на ученом совете Академий художеств. Защита состоялась. На заседании присутствовали ведущие профессора А. Д. Зайцев, А. Т. Матвеев, Н. Б. Бакланов, М. К. Рославлев, А. К. Сегал, С. Л. Абугов, Р. Р. Френц, В. А. Синайский, Л. Ф. Овсянников, Н. Н. Пунин, С. К. Исаков, А. К. Заколодин, М. Д. Бернштейн, Е. И. Катонин и др. Официальными оппонентами были Н. Б. Бакланов и М. И. Рославлев. Казус состоял в том, что звание доцента по искусствоведению я получил еще в 1935 г. по представлению Московского ИФЛИ. Защищать же диссертацию мне довелось лишь спустя семь лет при обстоятельствах по меньшей мере необычных. Так или иначе упущенное было наверстано.

С пребыванием Академии художеств в Самарканде у меня связаны многие воспоминания, но я обещал говорить только о современниках. Их немало — людей, чей облик глубоко запал мне в душу и не исчез из памяти. Из именитых назову прежде всего В. А. Фаворского (1886—1964), обитавшего с женой на Регистане в угловой келье медресе Тилля-Кори. Верхний свет создавал рембрандтовское освещение, и когда Фаворский с его благородной русской бородой и впечатляющим взором мыслителя садился за узкий столик со штихелями, казалось, что-то вечное, незыблемое, неукротимое вливало в него силы. Его робкая жена тяжело переживала гибель сына на фронте. Тяжело было молчать, но и беседы наши не уходили далеко, пока не касались принципов изобразительности и пространственности в искусстве, здесь Фаворский был в своей стихии.

Позже А. Чегодаев писал о В. Фаворском с большой теплотой и достаточно зорко: «Фаворский прожил трудную жизнь. Тяжким горем была для него гибель на фронте обоих его сыновей. Это горе он сам — старый солдат-артиллерист, георгиевский кавалер, нес мужественно и просто, таил в душе, и лишь еще человечнее и мудрее стало его искусство, еще внимательнее и бережнее отношение к людям. Карандашные портреты сороковых-пятидесятых годов пронизаны величайшей добротой, и только неуловимый налет грусти выдает чувства художника, словно бы пытающегося своим искусством защитить, уберечь дорогие ему



В. А. Фаворский. Самарканд, 1943 г.

образы от неумолимого хода времени, от превратностей судьбы, подчас столь жестокой к людям».

И еще: «Было в нем что-то по-детски непосредственное и простодушное; он умел радоваться и удивляться всему, с чем сводила его судьба,— драгоценному памятнику старины, природе и культуре новой для него земли, прекрасному зверю, черепку древнего сосуда, найденному на старом городище... Принимая мир во всем его многообразии, он на старости сохранил способность открывать новое и увлекаться новым» («Советская культура», 7 октября 1986).

В том же Тилля-Кори, с выходом на второй ярус галереи, автор книги «Памятники художественного ремесла Древней Руси X—XIII вв» (Л. 1936) А. С. Гущин поместился с семьей. Ху-

дощавый, полубольной, с попорченными зубами, низкорослый, он оживлялся только после уколов наркотиков. И так же быстро угасал, как только снадобье переставало действовать. Тема наших нескончаемых бесед — происхождение искусства...

На отлете от всех, в полуразрушенной и запущенной каморке на окраине Самарканда приютился Андрей Дмитриевич Чегодаев с женой — оба достаточно известные в наши дни историки искусств классического Запада и современности. Чегодаев был жестоко болен, слаб, переносил невзгоды эвакуации трудно. Но и в этом его состоянии он оживлялся, как только разговор склонялся к проблемам художественности в изобразительном искусстве.

Вспоминаю Николая Борисовича Бакланова, обитавшего с женой в более благоустроенной комнате где-то на улице, соединяющей издавна Регистан и Биби-Ханым. Не забыть страх, ужас, отчаяние, которые читались в его глазах, когда этот профессор ленинградской Академии художеств, придя в колхоз, где я жил, застал меня в одних трусах, с кетменем в руках, в поте лица своего возделывающего свой участок. Впрочем, всем было не легко.

С Николаем Борисовичем мы договаривались написать совместный труд о геометрическом орнаменте в архитектуре Востока. Составили даже план-проспект этого труда, но ему не суждено было осуществиться. Навестил Бакланова в его роскошной квартире при Академии художеств в Ленинграде лишь много лет спустя. Ему было уже лет 75. Жены уже не было в живых. Представил мне молодую супругу лет двадцати пяти. Я растерялся и пролепетал первое попавшееся: «Что ж, хвалю за храбрость». Вскоре он умер.

Среди эвакуированных из ленинградской Академии художеств был архитектор М. М. Плотников, с которым мы подружились еще в Бухаре (позже он стал лауреатом Государственной премии за реставрацию разрушенных памятников Ленинграда). Тесное общение связало нас в это тяжелое время и с М. П. Кристи, бывшим директором Третьяковской галереи, плохо переносившим невзгоды эвакуации (считал, что не проживет более 63-х лет, но дожил до Победы и умер в родной Москве).

В апреле 1942 г. я получил приглашение президента Академии архитектуры СССР Виктора Александровича Веснина на совещание о среднеазиатской архитектуре, на которое соберутся участники сессии Академии и научные работники Средней Азии. Я с радостью откликнулся, тем более, что местом совещания был избран Самарканд. Предстояла встреча с людьми то ли забывшими меня, то ли забытыми мной. Они прибыли из Чимкента, куда были эвакуированы. Специальный поезд стоял на пути в

ожидании обратного рейса. Вице-президентом Академии архитектуры был тогда А. Г. Мордвинов (1896—1964). Мы были знакомы, но не больше. Это талантливый архитектор и организатор — целеустремленный, собранный, много повидавший на своем веку. Но сперва появились, к моему смущению, знакомые лица — И. Л. Маца, братья В. А. и А. А. Веснины, Г. П. Гольц и толпа менее известных мне лиц. Показывал в подробностях Регистан, Биби-Ханым, Шах-и Зинду. Меня особенно интересовала реакция архитекторов Весниных на восточную пышность с ее узорностью, бьющей в глаза. И как я был поражен, когда те же Веснины не могли оторваться от главного объема мечети Биби-Ханым, от косых срезов двадцатиметровой высоты, соединявших граненные цоколи башенных минаретов с кубом, крытым сферическим куполом. Как это просто, смело, грандиозно по идее и исполнению! А декор? Ну, что ж, он дань времени, рулон обоев! В Шах-и Зинда их потрясли соотношения и масштабы, выверенные на глаз, построенные по сетке, человечные по восприятию, где все собрано воедино и учтено. Вернувшись на Регистан, застали А. Г. Мордвинова, прибывшего позже. Битых полтора часа мы шагали по периметру площади, и он как бы излагал вслух свое понимание подготовки архитектурных кадров... И тут же уехал, оставив меня в полной растерянности и досаде от того, что он так и не осмотрел памятники, ради которых Академия архитектуры приехала в трудное военное время в Самарканд. Зато с И. Л. Маца и Г. П. Гольцем наговорились досыта, касаясь разных проблем, начиная с истории архитектуры Востока и вплоть до задач советской многонациональной архитектуры после победного завершения войны.

Г. П. Гольц (1893—1946) был одним из воспитанников ВХУТЕМАСа, изучал архитектуру в Италии (1924—1925) и работал в тесном контакте с И. В. Жолтовским и А. В. Щусевым. Натура романтическая, он работал и как театральный художник — автор сценического оформления ряда спектаклей в Московском театре для детей, театре им. Е. Вахтангова и других.

На сессии был заслушан и мой доклад, касавшийся архитектурного наследия Востока. Но главное для меня — буря впечатлений от общения с людьми моего недавнего прошлого.

В 1944 г., когда Академия архитектуры возвратилась из Чимкента в Москву (в Чимкенте она пребывала в самые тяжелые дни эвакуации), началась лучшая пора ее деятельности. Иван Людвигович Маца писал мне: «Я очень занят аспирантурой (на первом курсе 30 человек), работаю с ними с увлечением. Только что закончил зачеты по анализам, и могу гордиться моими воспитанниками: из 30—16 «отлично», 8 «хорошо», а сами они в восторге от занятий. Семейная традиция педагогов все больше

овладевает мною, просто ожил и помолодел от того, что снова веду педагогическую работу».

В том же письме от 24. III. 1944 г. И. Л. Маца сообщал, что закончил первый том сочинений в двух полутомах: «Теперь уже лежит передо мной в красном переплете» (о дальнейшей судьбе этого собрания его трудов мне неизвестно). Затем он готовил специальный доклад о формалистической «науке об искусстве» (в соответствии с духом эпохи формалистическое искусствознание считалось наукой в кавычках). Доклад Маца «очень взволновал наших коллег, особенно Алпатова и Брунова, которые, как перед идолами, поклоняются перед немецкой наукой об искусстве. Они даже сказали, что я устроил «погром» новейшим достижениям науки. Погром не погром, но во всяком случае я хоть немного отрезвил их, а то уже противно было смотреть, как они фетишизируют всех этих Роденвальдов, Зедлмайеров и прочих жрецов от искусствоведения, и, в общей массе, действительно погромщиков, как это доказано разоблачением «особого батальона» по грабежу культурных ценностей... Брунов даже сказал после доклада, что ему стало страшно, ибо вспомнил времена РАНИОНА, когда им на каждом заседании крепко попадало». Далее он сокрушался о том, что крепко налаженные связи со Средней Азией (Б. Н. Засыпкин, В. Л. Воронина, Л. И. Ремпель) стали ослабевать. «Скоро вернется в Москву чимкентская часть Академии и тогда может совершенно порваться всякая связь. А жалко, ибо, как ни как, Академия, в том числе и наш кабинет (теории искусств), получили много очень интересных и ценных материалов от вас, и от архитекторов-практиков, и от историков, и теоретиков. И я убежден, что после того, как будут разбиты немцы и придут в норму наши издательские возможности, можно (и нужно) будет осуществить целую серию книг по архитектуре Средней Азии. Я, во всяком случае, возьмусь за это дело».

Вскоре пришло от И. Л. Маца еще одно письмо. В нем он сообщал о посланных мне книгах. «Фототека Академии до сих пор лежит упакованная, негде развернуть ее, половина наших помещений занята Комитетом по делам искусств, не функционирует даже читальный зал библиотеки. А между тем через месяц должны сдать 2-й том истории («Всеобщей истории архитектуры»), 1-й том наконец заканчивается печатанием, а к сентябрю я должен сдать 3-й том (Восток и Западное средневековье). Дальний Восток писал еще Б. П. Денике, но его настолько переработал, что его текста будет меньше половины. Хотя о мертвых не полагается говорить плохо, я должен сказать, что по Дальнему Востоку он мог считаться единственным специалистом только потому, что был единственным, а по существу ровно ничего не понял ни в искусстве, ни в архитектуре этих стран. Архитекту-

ру Ближнего Востока написала Крачковская и написала, по-моему, очень хорошо. К ней я отношусь с большим уважением. Все западное средневековье от V до XV в. после того, как пришлось забраковать тексты Бакланова и Сидорова, написал я сам. Так как я не поддался тем слишком распространенным и слишком закоренелым традициям, которые идут от Галла, Франкеля и др. немецких историков и сильно искажают действительную картину средних веков...

Теперь о ваших недоуменных вопросах по теории методологии. Эти недоумения не только Ваши. Алпатовская «школа» запутала всех, кто только хотя бы немножко поддался ее премудростям. А между тем дело обстоит очень просто. Люди, которые обожгли свои пальчики на вульгарном социологизме, шарахнулись сами неизвестно куда и спутали марксизм с вульгарным социологизмом. А те, для которых марксизм был каким-то тяжелым и неприятным принудительным ассортиментом к их «чистой» учености, облегченно вздохнули: ну, и слава богу, можно не интересоваться ни экономикой, ни политикой, ни философскими концепциями, можно предаваться благоговейному сюсюканию по поводу своих собственных переживаний. Восторжествовавший Алпатов дошел до того, что на публичном докладе декларировал единственным источником познания искусства интуицию (правда, об этом он только говорит, написать еще открыто не решился; в печатных работах это у него пока еще только в завуалированном виде — да и вряд ли пропустили бы подобные вещи в откровенной форме).

Брунов, после одного моего доклада о немецкой «науке об искусстве», в котором я говорил и о нем, и об Алпатове, в личной беседе признал, что — да, на самом деле, он, например, пространство в архитектуре понимает не как реальное пространство, а как феномен (точка зрения Вульфа, как вы знаете), что искусство в конечном итоге непознаваемо, и, как только его познаешь, оно перестало быть искусством, его можно только чувствовать, улавливать и пр. Какое же место остается здесь для марксизма, для марксистско-ленинской теории познания, для учения — об исторических процессах, об обществе и об общественном сознании! Конечно, никакого. Но зато, это —«настоящая» наука о «настоящем» искусстве... Пошлая и вредная ерунда. Она стала возможной только потому, что в тяжелый период войны людям, которые жили насущными интересами нашей страны, некогда было «возиться» с подобной ерундой, причем еще ловко замаскированной всякими благозвучными фразами. Но теперь уже хватит. Мне лично все это до предела надоело, и ругаюсь с этой «школой», где только есть возможность. В Академии делал специальный доклад о немецких искусствоведческих теориях и о их влиянии

в нашем искусствоведении. Постоянно воюю с Бруновым. На докладе Алпатова, к сожалению, не был — болел в то время. Хотя они все имеют довольно большое влияние на молодежь искусствоведческого отделения МГУ (где они основательно засели и забаррикадировались от «посторонних»), все же для меня большим утешением служит тот факт, что и эта, неопытная еще в теоретических вопросах, молодежь насторожилась: как же так — диаматчики учат их марксистско-ленинской теории познания, истматчики разъясняют закономерности исторических процессов, а «свои» специалисты преподают непознаваемость мистически бестелесного искусства и всемогущество интуиции. Если мы, старики, не можем справиться с этой новорожденной «школой» жрецов от искусства, то с ними справится эта молодежь, воспитанная советской действительностью.

Мой вам совет — пишите Вы Вашу работу не то, что не оглядываясь на алпатовские премудрости (вы этого, думаю, и не делаете), но и не обращая на них внимания. Для того, чтобы решить любое теоретическое сомнение, у нас есть надежные источники — Маркс, Энгельс, Ленин. Совершить частные ошибки, не сумев до конца правильно применить их учение к решению наших, искусствоведческих проблем и задач, конечно, и нежелательно и неприятно, но не страшно. Страшно другое — страшно то, что делают эти наши коллеги: ничего не понять в их учении, сделав вид, что все и без того понятно, страшно страховать себя от возможных ошибок вульгарно-социологического порядка путем отречения от марксизма-ленинизма в нашей искусствоведческой науке».

И еще И. Л. Маца сообщал мне: «Недавно у нас был доклад Гущина на тему об истоках русского искусства. Он, не отрицая влияния византийского и отчасти романского искусства, очень интересно, подробно и конкретно показал связь с традициями искусства родовых общин и дал верную оценку исторического этапа. На эту же тему защитил диссертацию Брунов, у которого, однако, довольно неосмысленно сменялись византийские, западные, восточные влияния и традиции скифских и пр. курганов (он говорил лишь об архитектуре). По-моему было бы трудно утверждать, что эта проблема нашла уже свое окончательное решение. Буслаевская цитата, которую Вы мне написали, по-моему в основном правильна, а концепция Виолле ле Дюка отдающего древнерусское искусство целиком Востоку,— верхоглядство некомпетентного в русском искусстве западного человека, для которого все, что восточнее Карпат — экзотика». (16.IV.44).

Не скажу, что я тогда разделял взгляды И. Л. Маца на «настоящую науку об искусстве», его антипатию к М. В. Алпатову и Н. И. Брунову. Она не носила личностный характер, но выте-

кала из его теоретических построений, которым он, увы, остался верен до конца.

О дальнейшей судьбе Всесоюзной Академии архитектуры я узнал много позже из письма Владимира Николаевича Иванова, заместителя директора музеев Московского Кремля, моего былого товарища по студенческой скамье: «С 1935 по 1960 г. я работал директором Музея архитектуры Академии архитектуры. К глубокому сожалению Академию в этом году (1963) распустили. Созданный мной архитектурный музей слили с Музеем им. А. В. Щусева. Многие московские организации сейчас сливаются и разливаются, перемещаются, одним словом, находятся в движении. Институт истории и теории Академии архитектуры, Институт истории искусств бывшей Академии наук тоже реорганизовали и, конечно, за счет еще большего сжатия истории феодального общества».

Но вернемся в Самарканд военных лет. Уже после отъезда эвакуированных в родные места (а с ними и прекращения моей работы в штате Академии художеств) возникла идея возвести в колхозе методами народной стройки электростанцию. Задумали строить гидростанции малых форм по всей республике. Жена сменила кетмень на рулетку и стала при моем участии разбивать отведенную территорию. Строили своими силами, и надо было учить колхозников вязать железную арматуру, заливать бетон. В разгар стройки один из колхозников оставил на ночь свой полив без присмотра и на утро готовый котлован будущей гидростанции был полон воды. По условиям военного времени это грозило обвинением во вредительстве. Трое суток по пояс в ледяной воде колхозники вычерпывали воду из котлована ведрами. Жестокая лихорадка свалила жену в беспамятстве. Натянув керзовые сапоги, пришлось вопреки всякому на то праву (муж!) продолжать вершить все дела, устанавливать электротурбину. Короче говоря, станция заработала раньше других и дала свет трем колхозам. От начальника облсельэлектро колхоз «Коммунизм» получил 26 февраля 1945 г. такое заключение: «Из прилагаемого акта авторитетной комиссии установлено, что Ваша станция может работать безотказно и возможно даже с большей мощностью, чем предусмотрено в проекте. Смонтирована не только удовлетворительно, как указано в акте приемки, но даже хорошо». ГЭС была признана образцовой. На душе было хорошо!

Пришло время, когда из колхоза можно было вернуться в город и осесть более прочно в Самаркандском музее, сперва на правах внештатного фотографа, а затем, в связи с общим «потеплением климата»,— старшим научным сотрудником. Мне разрешили поселиться с семьей во дворе музея, на его задворках,

перестроить сарай в комнату с кухней. Историко-культурное и художественное прошлое народов Средней Азии — архитектура, прикладные искусства, нумизматика стали питательной почвой для всех моих последующих работ.

Победа в Великой Отечественной войне вызвала взрыв энтузиазма. Никого не обошли вниманием, ни павших, ни живых. Мне и моей жене вручили медали «За доблестный труд в Великой Отечественной войне». Я был крайне взволнован вниманием, от которого отвык. От возбуждения не спалось до утра.

Музейная тишина, сдержанный шепот посетителей, натертый паркет (которого, впрочем, у нас не было), сияющие витрины, золоченый багет (которого тоже не было), черепки и другие раритеты древности — все это никогда не было предметом моих влечений. Но чем же привлекали меня музеи столько лет! Они насытили знанием материала, вне которого я не мог бы позже, вторую половину жизни, отдать истории художественной культуры народов Средней Азии, а то и Евразии.

Вот, к примеру, запись в моем дневнике от 21 и 22 марта 1946 г. «Просмотрел комплект «Этнографического обозрения» за все дореволюционные годы. Извлек материалы по истории конницы (Марков, 1888 г.) — скифских, парфянских, гуннских, древнеперсидских вооруженных всадников. Сделал выборки из статьи Сумцова «К истории сказаний об искусном стрелке» (СЭ, 1980, № 2), это в связи с изображением стрелка на серебряном блюде Эрмитажа. Прочел статью В. Харузиной о культе огня. Полное совпадение с пережитками культа огня в Средней Азии. Значит ли это, что всюду, где культ огня, там и зороастризм? Видимо, нет, зороастризм не в одном культе огня. Сделал выписки из статьи в сборнике в честь Миллера о Боспорской ономастике (вопросы этимологии) и статьи Дикарева об апокрифах, собранных в Кубанской области. Сходная картина: связь апокрифических имен с именами древних языческих богов. Обнаруживается параллель таджикской праматери «момо» с белорусской «бабищей-мамоищей». Нашел сведенья об отделении мяса от костей в погребальном обряде у киргизов (Д. Уимпер «В степях Средней Азии», СПб, 1872). Узнал, что «умай»— женское божество у османских турок (В. Гордлевский). Ф. Корш в разборе «Слова о полку Игореве» сближает иранскую птицу «хумай» с тюркским «умай» (это неверно!). Выяснил, что гермафродиты изображались в Передней Азии и в Осетии в какой-то связи с образом Агдистис, рожденным от камня (Н. С. Трубецкой). Нашел, что «Умм», мать, потерявшая сына, оплакивалась сирийцами еще в 1204 г. (по Ибн-аль-Асиру). Выяснил, что монголо-тибетский Арья-боло находится в какой-то якобы связи с Аполлоном (Потанин). Нашел о том, что на Кавказе Хазрет-Хызра



В Самаркандском краеведческом музее. Навершие оссуария из Тейляка. 1947 г.

(«Зеленого Илью») смешивают иногда с Георгием (В. Миллер). Киргизы как шаманисты отождествляют Хазрет-Хызра с духом предков (Ф. Поярков) и т. д.». Тут же есть запись, что 23 февраля 1946 г. выступал на заседании архитектурной комиссии города против предложенного проекта жилых домов завода «Красный двигатель». Большинством голосов принято мое предложение о плановой застройке поселка по единому архитектурному проекту.

В то же, примерно, время проходила первая послевоенная выставка, устроенная Союзом художников Самарканда. Это была прекрасная выставка, и я с увлечением делал обстоятельный разбор представленных на ней картин. Прошлое и современность переплетались у меня постоянно. И так многие годы.

Пришло приглашение участвовать в Южно-Туркменистанской археологической экспедиции. Ее научным руководителем был М. Е. Массон, а душой дела многие годы — Г. А. Пугаченкова.

Еще в октябре 1945 г. Галина Анатольевна сообщила мне, что по предложению Туркменского института М. Е. Массон составляет план Парфянской экспедиции (впоследствии она стала известна как Южно-Туркменистанская комплексная экспедиция), начало которой намечено на 1946 г. и которую он будет возглавлять. «Хотите быть в нее включенным? Вопрос — в качестве кого: на первых порах, может быть, Ваше участие как фотографа будет состоятельней, чем искусствоведа». Я и поехал «на первых порах» в качестве фотографа.

В процессе работ ЮТАКЭ в Мерве и под Ашхабадом вошел в контакты и общение, помимо ее лидеров М. Е. Массона и Г. А. Пугаченковой, с Б. А. Литвинским, Е. А. Давидович, В. Д. Жуковым, О. В. Обельченко и другими сейчас уже известными археологами и историками, много сделавшими для изучения культуры народов Средней Азии.

Первую большую статью «Терракоты Мерва и глиняные статуи Нисы» написал по материалам ЮТАКЭ и Ашхабадского исторического музея и благодаря личному участию в экспедиции 1947 года (Труды Южнотуркменистанской археологической экспедиции, том I, Ашхабад, 1949). Во втором томе Трудов (Ашхабад, 1951) была напечатана моя вторая обширная статья о новых памятниках древней скульптуры Южной Туркмении.

Участие в работах ЮТАКЭ (они продолжались под руководством М. Е. Массона свыше 25 лет), особенно в первые годы ее деятельности, имело для меня огромное значение. Оно сблизило со многими современниками, чей научный опыт сказался на формировании моих интересов во все последующие годы.

Переписка с Г. А. Пугаченковой составляет заметную часть моего эпистолярного архива. Она охватывает свыше сорока пяти



На городище Афрасиаб. Г. А. Пугаченкова, М. Е. Массон и В. М. Массон. 1947 г.

лет общения. Я хотел бы уяснить, что лежит в основе переписки с Галиной Анатольевной, что питало ее постоянно и неугасимо. Если я скажу — общность научных интересов,— это будет слишком туманно. Лучше я приведу ее письмо от 2 октября 1944 г. Я жил еще в колхозе, но уже числился внештатным фотографом Самаркандского музея:

«Просматривая Journal Asiatique, Avril—June 1929, я наткнулась на любопытную статью, с которой Вам, работая над широкими проблемами, связанными с иранской мифологией, следовало бы познакомиться. Автор — N. S. Nyberg. Статья называется Questione de cosmogonia et de cosmologie Mezdeennes. Pp. 194—310. Здесь приведены обширные выдержки из Авесты, касающиеся космогонии и космологии маздеистов— подлинник (латинизированным шрифтом) и параллельный перевод. Среди комментариев автора я обратила внимание на одно место, которое хочу привести Вам. На стр. 274 Nyberg указывает, что к выражению Авесты «. . .ни когда она (душа) направляется в глубины», он прибавляет следующий комментарий (привожу Вам в русском переводе): «Это значит она скрывается под землю по примеру Афрасиаба Туранского, который выстроил себе под землей железный дом высотою в тысячу человек и снабженный сотней колонн. В этом доме он создал звезды, луну и солнце для того, чтобы они доставляли ему свет; в этом доме он мог предаваться утехам и вести самую счастливую жизнь. Но какова бы ни была магическая власть, какой он обладал, он не смог бы ускользнуть к Astori Setus». Правда, автор подвергает сомнению, чтобы этот вариант Авесты имел отношение к «душе». Как бы то ни было, но к Вашей остроумной теории пещерных гротов зороастрийцев (пока мы знали только буддийские) этот уход в «подземное обиталище», подобное тому, в котором скрывался Афрасиаб, может быть, послужит лишним аргументом».

Позже, в письме от 30 апреля 1945 г., она прислала мне свою статью о тимуридской керамике и, сетуя на любителей частных замечаний по материалу, пишет: «... на Вас я могла бы проверить некоторые свои общие заключения по вопросу оценки тимуридского стиля, что для меня несравненно важнее. Боюсь, однако, что согдийские фигурки и колхозное житье-бытье Вам почти не оставляют времени на что-либо иное».

Допустим, что это не больше, как любезность, но вот что интересно: «В моей работе мне часто очень недостает возможности общения с людьми искусствоведческой направленности, знающими среднеазиатский материал. Вы, вероятно, в своей глуши чувствуете это еще острее? Около месяца назад я возвратилась из Москвы, где была на Всесоюзном археологическом совещании — первая поездка за годы войны. Она меня сильно встряхнула, я многого ждала, многое увидела и во многом разочаровалась. Город живет невероятно взвинченной, нервозной

жизнью: конечно, это лихорадочный пульс страны тяжелых военных годин. В нем поражает контраст бархата и лохмотьев, стремительных карьер и трудной повседневной жизни рядовых москвичей, великолепие громадных планов, осуществление которых — в далеком Завтра. Две недели пребывания в Москве — это беспрерывный калейдоскоп докладов на совещании в Академии архитектуры, Музее Восточных культур, Комитете по делам архитектуры... Знаете, в чем я убедилась,— во всем Советском Союзе людей, ориентированных в вопросах среднеазиатской культуры, буквально единицы. Мне вспомнилось, как Вы однажды сожалели, что Вы не инженер, какой-нибудь рядовой строитель электростанций или колхозных клубов, а Дон-Кихот отвлеченной науки, стоящей где-то между эстетикой, археологией, вещеведением... Нет, я не раскаиваюсь, что ради нее оставила проектировку коттеджей, бань или Дворцов молодежи — это сумеют сделать и другие».

Как только отгремели последние залпы Отечественной войны, Галина Анатольевна ринулась «в Петербурх». Ударили первые холода поздней осени 1945 года. В Ленинграде еще приходилось писать цепеневшими от холода пальцами, расщеплять привезенные из-под Выборга бревна, замазывать окна, обивать ватным валиком двери — давал себя чувствовать послевоенный раззор. И тем не менее ленинградские библиотеки раскрыли читальные залы. И тут ей приходили в голову неожиданные мысли и сравнения, которыми она делилась в письмах, приобщавших меня к большой науке.

«Я перелистала почти 20-летний комплект Journal of Royal Asiatic Society, впечатление самое сильное. Старики умели работать, черт подери, и наши не хуже, нередко — лучше английских. Например, Иностранцев (тогда еще не профессор, еще молодой). Нам с Вами до них далеко. Мы впереди, потому что время ушло вперед, уровень науки тоже. Но качественность труда, которая всегда вызывает искреннее мое восхищение, стояла в начале столетия выше, чем в середине века. Это не только у нас, но и у англичан. Какая разница между Маршаллем и Тарном... не меньшая, чем между Бартольдом и Якубовским».

Как это сетование знакомо! Вспоминал в этой связи недавние упреки газеты «Советская культура» в адрес отечественной науки об искусстве, которая за последние десятилетия резко пала. Но ведь это старая песня. Со времен XVIII в., а затем и у Бальзака, как много жалоб по поводу того, что XIX век несет с собой упадок культуры века абсолютизма. Реакционный философ Освальд Шпенглер пророчил «закат Европы» и вообще отрицал исторический прогресс. С другой стороны, Илья Ефимович Репин публично упрекал молодого Игоря Грабаря в том, что он подпал

под влияние модного импрессионизма и что за ним уже маячат модернизм и декаденство. И тем не менее импрессионизм стал выражением одного из прогрессивных течений Нового времени, а И. Грабарь олицетворением больших ученых старшего поколения. Так что жалобы об «упадке науки об искусстве» из века в век раздаются. Это говорит об относительности всяких истин. Старое вино приобретает крепость именно тогда, когда старится.

Вообще о сущности науки об искусстве, ее цели, назначении, а еще больше о личном к ней отношении я не раз задумывался. Возможно, что толчком к размышлениям на эту тему была опять же переписка с моими современниками.

Галина Анатольевна не раз высказывалась в пользу изучения фактов, рождающих идеи. Просмотрев в одной из центральных библиотек кучу журналов, она писала: «...Наука строится на домыслах по поводу уже узнанного, в то время, как все эти Туркменские, Таджикские, Хорезмские и пр. экспедиции чего только не дадут (и дают). Подумайте, что даже Тереножкин, роясь как крот в афрасиабских ямах, «добывает» для науки больше, чем высоко ученые раскопки К. В. Тревер в терминах «парфы-парны-парнифарр-Сонце» и т. д. И безусловно, только на базе новых археологических данных, которые позволяют Вам с Н. Ник. (Забелиной) по-новому пересмотреть терракотовые фигурки, Ваш товарищ по работе — сотрудник провинциального музея — может рассказать о Гиркоде такое, что не приходило и не пришло бы в голову маститому Тарну. Понимаете, Лазарь Израилевич, может быть, лучше, что дала мне «школа» Михаила Евгеньевича, это вера в силу материала, неживого памятника, оживляемого в большей или меньшей мере, как глина под пальцами Пигмалионов от науки» (19.VII. 1947).

Приверженность к фактам отнюдь не мешала ей возвращаться, время от времени, к широким обобщениям. Уже в письме от 19 августа 46 года ее занимает «проблема четырех локальных школ в зодчестве Средней Азии. Хотелось бы даже поставить шире — в искусстве, но боюсь, что это преждевременно, мало данных для расщепления художественных направлений в живописи, в прикладных искусствах. Я надеюсь, что это не будет схоластическим распределением по рубрикам известных нам архитектурных памятников, нет, я не собираюсь вводить для них систему ботанической классификации Линнея. Но мне кажется, что мы уже достаточно знаем материал, чтобы утверждать, что нет единообразного среднеазиатского стиля, но есть несколько русел его развития. Мы увлекаемся самим материалом и часто забываем о стиле. Помните, даже Ваша работа о скульптуре была не свободна от этого? Если статья удастся мне так, как я

задумала, она ляжет вводной, первой главой моей будущей диссертации».

«...Когда определилось в Вас призвание к научному творчеству? У меня сравнительно поздно — после окончания инженерного вуза. И как Вы его ощущаете? Мне иногда очень хочется понять, в чем его радости. Ведь не в результате: он всегда несколько разочаровывает; кончишь — и кажется, что можно и нужно было бы сделать полнее и лучше. И постоянное грустное сознание, что написанное может быть понято лишь немногими — в нашей науке мы пишем для двух-трех десятков людей, которые почувствуют новизну идей, оригинальность толкования, свежесть материала, а так как работа годами лежит в столе без реальных перспектив публикации, круг этих людей сокращается до двух-трех. Может быть, возвышенный долг служения науке? Но это — поэтическая аллегория Шиллера: «Наука — Богиня бессмертная», идеал, который нередко определяет благородство или безрассудство самих жизненных решений, но о котором, право, не думаешь, вникая в тонкости архитектурной арабески или полустертой миниатюры... Но что же тогда, что?

Временами исследовательская работа напоминает мне шахматную игру, которой я так увлекалась когда-то. Только партнер — не личность, но сам объект исследования, который создает множество трудных положений. И мы отыскиваем решение — не математически точное, единственное, безусловное, но одно из лучших и наиболее возможных. И прелесть поиска — не в выводе законченных формул, в которых каждая новая проистекает из железной неоспоримости первой, но в том, что правильная догадка порой бывает значительнее кучи доскональных описаний, что интуиция перегоняет анализ, что — как в шахматной партии — несмотря на однотипность исходной позиции и даже дебюта, развитие темы определяет твоя индивидуальность — со всеми ее комбинациями и прозрениями, сомнениями и решимостью.

Я очень неправа?.. Ах, Лазарь Израилевич, я плохой философ! Я просто пробовала сформулировать свое ощущение тех вибраций исследовательской струнки, которое дает нам труд — не очень легкий и не очень благодарный труд вольных каменщиков науки... Вероятно, Михаил Евгеньевич никогда не простил бы мне кощунственного сопоставления науки и игры. Может быть, это не очень удачное сравнение. Но ведь Шиллер выводил из игры происхождение искусства, а у Джека Лондона Игра — синоним жизни...»

Иные мысли, высказанные Галиной Анатольевной более сорока лет назад в письмах из древней Несы (Нисы), кажутся мне интересными и сейчас. Мудрая старость должна бы пренебречь незрелыми откровениями прошлого. И, однако, это не так: «Очень

смело, и ново, и интересно получается у Вас об «атомистике» применительно к проблеме познания человеком себя. Я думаю, что все наше поколение, которое входило в существо науки о диалектическом материализме (не для того, чтобы просто сдать экзамен. Вам не кажется, что самое выражение «сдать» как «сдают в архив», заключает последующее «и позабыть»), не могло остаться вне обаяния истолкования истории, как результата широких социальных процессов. И в этом увлечении мы забыли о факторе огромной значимости — о человеческой индивидуальности. И не показали ли события последних лет, что одним анализом стадий развития социально-экономических формаций и соотношения классовых сил не объяснить потрясающих событий XX века? И разве не иллюстрируют они, как титаническое напряжение воли одного человека («взрыв атома», если продолжить Ваши аналогии) порождает реакцию невероятной силы (распад атома), приводящей в движение колоссальные запасы иных, до того инертных воль. И тогда рушится мир, взлетают на воздух города, льются потоки крови, и уже ничто (даже сама первопричина) не в силах приостановить процесса распада. И что поразительно: если такие гигантские катастрофы оставляют лишь прах погибших царств и спокойное повествование бесстрастного историка, то есть другие эманации внутричеловеческой энергии, идущие не от разрушения, но от созидания, и действующие не столько в пространстве, сколько во времени. И потому Милосская Венера, изваянная почти безвестным Агезандром, не только порождает высокоученые исследования искусствоведов, но через два с лишним тысячелетия «выпрямляет» истерзанную душу русского провинциального интеллигента. И потому уже три сотни лет мы смеемся и плачем над чудачествами Дон-Кихота, терзаемся сомнениями Гамлета и ревностью Отелло, хохочем над проделками Панурга. Но почему, в чем тайна этих внутриатомных — внутричеловеческих излучений?.. Ах, эти тысячи почему! Если атомистикой в современной теоретической физике занимаются ученые физико-математических дисциплин, то кто познает ее в человеке? Не врач ли психиатр?

Ну вот, кажется, как подобает аккуратному корреспонденту, я ответила на Ваше письмо»... (19.X.46).

Еще в самом начале этого затянувшегося на много лет «почтового романа» я писал: «Тот факт, что Вы работаете далеко от Самарканда, не имеет значения. Наоборот, он может способствовать более живому и плодотворному обмену мыслями в зафиксированной на бумаге форме» (это из моего письма к Галине Анатольевне, писанного в конце 1946 года). И дальше: «Вы всегда пишете в очень живой и увлекательной форме о вещах столь, казалось бы, отвлеченных и чуждых конкретному мышле-

нию архитектора по образованию. Вы обладаете, во-первых, даром удивительного проникновения в творческие искания своих товарищей по науке (о чем мне говорили и другие лица), а во-вторых, сами обладаете настолько пылким воображением, что мне как искусствоведу просто радостно видеть в Вашем лице единомышленника. Вы скромно называете свои суждения «лепетом на чужие темы». Но позвольте Вам возразить: во-первых, это не чужие темы, а темы, интересующие, видимо, нас обоих; во-вторых, я хотел бы обладать даром лепетания столь изящного по форме и проникновенного по содержанию. Вы скажете, что я пустился в комплименты: по этому случаю я умолкаю. Я нахожу, что некоторые темы заслуживают нашего совместного внимания. Я люблю совместную работу потому, что черпаю в ней стимулы к размышлениям, возражениям, самопроверке и, так сказать, рассуждению вслух или на бумаге».

Прямым порождением этой «завязки» стали четыре письма на тему «Эллинистические культуры в Средней Азии. Дионис-Сабазий», которые я адресовал Галине Анатольевне. Этот трактат страниц в 60 убористого текста я написал в начале 1947 года. Ему были предпосланы некоторые откровения личного свойства: «...В канун Нового года мы рассуждали с Любовью Андреевной, как мы собственно одиноки и как много чудесных откровений таишь в себе только потому, что так надо, так принято и иначе нельзя. И никому не скажешь. И к чему говорить, когда приятель устало хмурит брови, силясь понять «кому это нужно» и высматривает, не подадут ли на стол лучше чекушку водки. Мне жить «про себя» особенно трудно, потому что, будь я только ученым, ушел бы с головой в архив истории и шуршал там, как Судаков, обернутый на ночь газетами. Но мне трудно держаться рамок академической учености... Как Вы смеялись, услышав, что я хочу написать о выставке, которой не видел. Пожалуйста не позорьте, не рассказывайте никому об этом эпизоде. Но как это действительно похоже на меня. Хорошо бы я не сознавал этой своей слабости и самодовольно бредил фантазиями неудовлетворенной мысли. Но хуже то, что я прекрасно вижу (так мне кажется) игру собственного воображения, наблюдаю ее, как строгая и снисходительная мать, следящая за проказами своего дитяти, и я время от времени даю ему развиться, хотя ему и очень скучно без сверстников. Мне кажется, что я похожу на Паншина в «Дворянском гнезде», который о чем бы ни начал речь, переходил к рассуждениям о собственной особе. У меня это смягчается многими обстоятельствами и говорит о том, что я не в плену предмета своих исследований: вероятно, в явлениях культуры прошлого я невольно ищу отзвуки своим душевным состояниям и очень рад, когда их нахожу, только вряд ли кто-

либо замечает, что тут происходит и что общего между мной и тем, о чем я пишу».

Дальше следовал пространный ученый трактат, из которого я приведу только несколько строк. Дав обзор свидетельств античных авторов о Дионисе, я писал: «Может, все эти давно набившие оскомину свидетельства не стоило здесь и приводить, мне хотелось обратить внимание лишь на тот факт, что в глазах местных азиатов греко-индийский Дионис рисуется своего рода Джемшидом, плугоносцем. Каким и скифы представляли себе верховное божество, принесшее с неба Золотой плуг. О распространении вакхических обрядов в наших среднеазиатских степях античные авторы, кажется, не упоминают. И когда Атеней приводит со слов Хареса Митиленского сведения о среднеазиатском эпическом романе, то сопоставляет его героя Зариадра с Адонисом, а не Дионисом. Но к чему гадать о культах доэллинского времени? Средняя Азия приобщилась к великим культурам Востока и Запада по-существу только в кангюйско-кушанское время. И только в эпоху Кушан местные культы включились в эту великую борьбу за вселенскую религию, которую вели религии эллинизма, буддизма, митраизма и пр. Мне кажется, что представления о том, будто в Средней Азии религия Зороастра была во все времена главной и чуть не единственной религией, покоится на нашем незнании и только. Эпоха кушан — это эпоха великих духовных творений во всем античном мире. Известно, что раскол на соборе буддистов при Канишке положил начало северо-буддийской «школе тантр», открыл дорогу народным шаманским верованиям и всяческому сектанству, процветавшему тогда в римско-эллинистическом мире. Различных сект, подобных малоазиатским, было, вероятно, великое множество. Обрядности этих сект были во многом схожи, и эти обрядности наложили свой, общий отпечаток на культы различных религиозных братств. Отсюда и исключительная запутанность в пантеоне божеств Кушанского времени, смешение атрибутов, ритуальных приемов, иконографии лиц и пр. И, однако, мне кажется, что удивительная повторяемость нескольких основных персонажей в памятниках искусства на протяжении ряда веков говорит за то, что существовали, так, сказать, вековые образы, олицетворявшие основные идеи языческих культов. Таковыми представляются мне образы Анахиты, Сабазия и Митры, чьи черты переносились под разными именами на разных мифологических и эпических героев. Эта триада соответствует триаде малоазиатских богов (Кибела, Сабазий, Гермес)».

Здесь приведен совсем небольшой отрывок из «Четырех писем» 1947 года, они имели последующую историю. Пройдет десяток лет, и Г. А. Пугаченкова напечатает в зарубежном издании

вполне самостоятельную статью о дионисийских культах и отражении их в искусстве античной Средней Азии. Я же еще позже, лет через тридцать, напишу книгу «Цепь времен. Вековые образы и бродячие сюжеты в традиционном искусстве Средней Азии», в которой снова всплывут образы Диониса и его свиты. Вот так, ничто не проходит бесследно и наша память спустя многие годы вновь возвращает нас к лучшим годам нашей творческой жизни. Ответные письма Галины Анатольевны столь содержательны в научном отношении и столь совершенны как жанр эпистолярного наследия, что заслуживают специального издания. Здесь же они будут даны в открывках только в связи с темой о современниках, о которых пойдет речь.

Галина Анатольевна ответила мне на мои письма на дионисийские темы великолепным разносом моих построений. Начало было, правда, миролюбиво: «Сейчас я начну с фортисимо своих несогласий (типично женская манера: сразу же шумно выразить все, что на душе, а потом, исчерпав нападки, идти «мириться на мизинчик»). Далее следовала артподготовка и удары тяжелой артиллерии: «Хочу думать, что высказанная Вами в первом послании фраза «была бы идея — факты найдутся»— это только забавная шутка. А между тем, у Вас это часто превращается в принцип научной работы. И тогда-то возникает та путаница, которая несет в себе двойное зло: с одной стороны, это наиболее уязвимое место Ваших оригинальных работ. С другой, если на них смотреть сквозь пальцы, они приводят к неким категорическим заключениям, вводящим в заблуждение. Тут вспоминается Бэкон, которого любит цитировать наш мэтр: «Истина скорее проистекает от ошибки, чем из путаницы».

Высокая требовательность всегда и до последнего времени отличает все оценки, исходившие когда-либо из уст (или из-под пера) Галины Анатольевны. Слишком существенны были ее возражения, чтобы обижаться на их тон. Так и в данном случае. «Вы, будучи увлечены своей темой,— писала она далее,— связываете змею непременно с Зохаком, и от него через посредство лысых старцев (в терракоте) с Сабазием Дионисом. Но я могла бы возразить, что змея — атрибут Асклепия, а через него — его отца Аполлона (целителя), а культ царственного «небесного» аристократического Аполлона, согласно Вашим же высказываниям, непримиримо противоположен народному в основе, «земному» в своей изначальной сути Дионису. Я не считаю, что это веский аргумент за или против тех или иных змей. Это только показатель того, как легко можно подобрать факты в пользу своей правоты, если идти по пути всемирных аналогий». Да, так! «Из одних фактов,— говаривал Павлов,— наука еще не получится». Но и идея, скрепляющая факты, так ли уже не важна?



Галина Анатольевна Пугаченкова. 1968 г.

Меня вполне устраивал ее вывод: «При всем этом в Ваших очерках есть прекрасная, правильная, ясная руководящая мысль: показать наличие местных «дионисообразных», но очень своеобразных, локальных культов, которым восточный эллинизм, может быть, и придал черты некоторого космополитического единообразия, но которые, вместе с тем, были столь устойчивы именно в силу местной своей основы. И вот, когда Вы пытаетесь вскрыть эту местную специфику, причем специфику не вообще, не застылую, но диалектически развивающуюся, получаются подлинно прекрасные страницы, которые вы посвятили «лысым старцам». Но когда Вы отходите от реальных четырех измерений, в которых существует мир пространства (территория) и времени (эпоха) в область чистых идей, в область эстетики культов, о которых мы слишком мало знаем, Вы, как Антей, теряете связь с Землей и утрачиваете силу убеждений, которая необходима в каждом научном исследовании».

Затем следовало предложение «мириться на мизинчик» и совет «продолжить работу, из которой может получиться со временем благородный напиток. Нужно дать ему отстояться в темных погребах сознания, нужно осесть всякой мути, нужно, чтобы оно (молодое вино) загустело, приобрело аромат». Так создается нектар, «каждый глоток которого будет вселять в души радость, воплощенную греками в чудесный образ Диониса». Я не мог не оценить прелести подобной концовки сердитого письма, которому, увы, исполнилось ровно 40 лет.

И все же, я не упустил возможности продолжить дискуссию. Так появилось мое пятое письмо. Приведу из него только несколько строк. «Предвзятость идеи, для которой притягиваются факты, получающие произвольное истолкование, — очень широкие культурно-исторические выводы... это основная порочность Вашего метода»,— пишете Вы. Я думаю, что многое у меня действительно шатко, прежде всего потому, что сколочено наспех. Что касается «произвольности», то Вы приводите доказательства. Мне хотелось бы их разобрать по порядку, не опуская ни одного из них» (7.V.47). И снова мельница завертелась, размахивая крыльями, а я, уподобясь Дон-Кихоту, бросался на нее с копьем наперевес. «А все-таки она вертится!»— мелькало в голове. Шестое письмо было уже на другую тему (Митра-Аполлон и его местные двойники). На протяжении 1947 и отчасти 1948 года наши творческие дискуссии не прерывались. Жестокая баталия охватывала самые разные проблемы науки об искусстве и археологии, как отрасли материальной культуры.

Участие в ЮТАКЭ в сезон раскопок 1946—1947 годов дало мне многое. И прежде всего — общение с интересными людьми в постановке ряда историко-культурных проблем. Иные проблемы

маячили за спиной археологов — людей очень добросовестных, но настолько влюбленных в свой предмет, что проблемы возникали порой и без их прямого участия. Смею думать, что и мое участие в работах этого сезона внесло нечто свежее в общую копилку знаний о Нисе, как былой столице парфян.

После десятилетнего перерыва возобновилась моя переписка с Александром Александровичем Марущенко (Ашхабад). Поводом к этому послужило опять же мое участие в ЮТАКЭ. Я занимался скульптурой парфянской Нисы. Раскопки ее вел сначала Туркменский институт культуры (А. А. Марущенко), пока властный Массон не ворвался в безмолвие пустыни. Туркменский институт культуры почти не печатал своих трудов. А. Марущенко проявил большое великодушие, прислав мне обстоятельный ответ на мой запрос: при каких обстоятельствах найдены глиняные статуи храма в Нисе. «Получил Ваше письмо-вопросник и, сколько могу,— отвечаю. Найденные у входов в мавзолей с квадратным залом крупные обломки принадлежат не одной, а двум статуям (торс одной у ю-з входа, крупные фрагменты торса другой — у среднего входа). Они были вынесены сюда и положены тогда, когда внутренняя часть мавзолея очищалась от завала после разрушившего его землетрясения. Обломки были вынесены из зала с 4-лопастными колоннами, на полу коего они находились в ряде мест на вскрытом участке вдоль южной стены. Обстоятельства находок их «над ю-з углом» мавзолея указывают, что разбившиеся тут статуи находились в галерее, окружавшей квадратный зал наверху, в пролетах между стволами декорировавших его стены полуколонн. Сейсмический толчок сбросил их частью вниз, частью раздавил на месте обломками верхней части здания». Так же обстоятельно сообщал он мне, что статуи представляли собой фигуры сидящих мужчин с греческим вооружением. На голове статуи, лежавшей у среднего входа, была шапочка с «металлическим» обручем (диадемой) и имитацией бронзовых рогов впереди. Наконец, он высказывал предположения, что статуи эти — времени старших аршакидов. Младшие аршакиды имели свою усыпальницу далеко от Нисы, в Месопотамии. Дальше он обосновывал предложенную им датировку «около христианской эры». Семантика статуй — зороастрийская, но не буддийская. Это вероятнее всего «фраваши». Было в его письме и много других частностей. И, хотя я не разделяю его предположения, что статуи изображали «фравашей», т. е. духов умерших в ангельском облачении, его реконструкции отличались большой точностью, как и сведения о других находках, сделанных в Нисе, и более ранних изысканиях, когда он «копался» (1936—1937) в других местах.

В пространном письме (27.XII.46) к нашему мэтру я подробно

аргументировал, почему дважды «переодетые» статуи из 4-столпного храма могут относиться к эпохе поздних аршакидов, а не ранних парфян (изображение зрачка глаза и манеры укладки волос появились не старше второго века н. э.). Здание могло существовать еще в предшествующие века, но не в греко-македонские времена, как думает С. Ершов. «Это, по-моему, только домысел, пока ни на чем не основанный». Дальнейшие работы на Нисе позволили Галине Анатольевне, автору докторской диссертации «Пути развития архитектуры Южного Туркменистана поры рабовладения и феодализма», уточнить предложенную дату. Четырехстолпный храм был сооружен в III-II вв. до н. э. Затем основательно перестроен в конце I— начале II века н. э. Сооружены декорирующие его полуколонны, дана новая раскраска и, наконец, установлены огромные статуи, располагавшиеся в верхнем ярусе в нишах. Они представляли собой, скорее всего, обоготворенных предков из дома младших аршакидов. Таким образом, мои высказанные в 1946 г. «домыслы» были не так уже далеки от истины, и «факты» пришли в соответствие с «идеями», которые оказались право же не так уж излишни.

Я не претендую на непогрешимость домыслов искусствоведа, скажем, в филологии, да и в самом искусствоведении, особенно, когда дело касается архитектурных терминов. Здесь легче всего проявить дилетантство при полном или относительном незнании фактов. Идея вне фактов — ничто, согласен. Тем не менее, разбирая свой архив, наталкиваюсь на открытку, помеченную 10 октября 1944 г. Пишет мне наш крупнейший авторитет по части среднеазиатской археологии М. Е. Массон: «Случайно натолкнулся на указание против моего возражения Вам и в пользу одного из Ваших домыслов. Оказывается, в названии согдийских месяцев у Бируни звук «h» (=в) заменяется «Х» (i). Это же установил Андреас в текстах некоторых манихейских отрывков. Следовательно, есть основание для восстановления Ваших домыслов в части «михраба», которые приобретают право на признание соответствующими их действительности». Я как-то высказывал мысль, что «михраб» в исламе связан генетически с культом Михра-Митры. Ту же идею я встречал и позже в литературе наших дней, но уже как «игру ума», не придавая этому домыслу большого значения. Не претендую и на свой приоритет в установлении «факта», рожденного «от идеи».

Михаил Евгеньевич Массон был прекрасным организатором науки. В личном общении —«клокочущий вулкан». Характер у него был тяжелый, необузданный, порой невыносимый, но он ничем не поступался ради конечных результатов доверенного ему дела. Говоря словами поэта, «он уважать себя заставил», где

словом, а где и делом. И только Галина Анатольевна, деятельный соавтор его работ, была в состоянии унять его. Первой совместной работой Михаила Евгеньевича и Галины Анатольевны была, если не ошибаюсь, книга о выдающемся мавзолее XIV в. Гумбез Манаса в Киргизии. В 1946 г. Михаил Евгеньевич сообщал мне, что Галина Анатольевна «повезла ее во Фрунзе сдавать Управлению по делам архитектуры, будучи нагруженной чрезмерно всякими относящимися к ней материалами: восемь папок, один большой альбом, негативы, чертежи на фанерных щитах. Мы с Вадимом едва довезли все это до вокзала». Книга «Гумбез Манаса» вышла в свет 1950 году. Она и сейчас остается лучшим трудом о памятниках Киргизии. Но позже они редко писали что-либо сообща, или каждый делал свою долю совместной работы самостоятельно.

По поводу выхода книги М. Е. Массона и Г. А. Пугаченковой «Гумбез Манаса» я писал Галине Анатольевне незаслуженно резко. Напомнил притом и о давнем споре В. В. Бартольда с Г. Н. Потаниным — последний объяснял всяких богов Хурмуста из бытующей демонологии, Бартольд отвергал метод Потанина как неисторический, формальный: «Вы готовы осмыслить декор Манаса как суры корана, обрамленные зашифрованными орнаментами современных киргизов или казахов, то есть синтез куфы и иероглифов бесписьменных народов. Это увлечение Рындиным (его трактовкой киргизского орнамента, как зашифрованного текста). Вот эти «пиявки», «дикие ячмени», «лебеди»— все очень интересно для раскрытия мышления в образах бесписьменных степняков, у которых устный и изобразительный фольклор действительно переплетаются. Они поэтически осмысливают и обозначают метафорами все, что попадает в поле их зрения — отсюда и пресловутые песни едущего в степи киргиза на тему: «Вот один верблюд идет, вот еще один». Вы обошли главное — орнамент ремесел оседлых городов... Манаса делали действительно местные мастера. Они работали, вероятно, по эскизу какого-либо усто из Ферганы или Мавераннахра, но кроили, резали и составляли узоры, сохраняя руки, глаз и вкус мастера-таласца... В аргументах Ваших имеется искусственность, натяжки и те самые пассы гипнотезера, от которых меня как-то очень правильно предостерегал Михаил Евгеньевич». Тут я явно пользовался «запрещенным приемом» ответного удара, чтобы как-то отыграться за свои синяки.

Мои «придирки» к монографии М. Е. Массона и Г. А. Пугаченковой вопреки моим опасениям не встретили ожидаемого отпора: «Ваши упреки в отношении главы, в которой я пыталась показать среднеазиатский генезис «Гумбеза Манаса»,— отвечала Галина Анатольевна,— совершенно справедливы. Если появится

в печати рецензия, они там будут и, вероятно, в значительно более резкой форме, чем это делаете Вы. Придется с горечью проглотить эту невкусную пилюлю. Но самое обидное, что я тут не при чем. Из шестидесяти страниц, посвященных проблеме шатровых мавзолеев в Средней Азии, милейшие редакторы Ратия и Медведкова выкинули 55, заявив, что все эти рассуждения к «Гумбезу» касательства не имеют. Не забудьте еще одно, работа была написана и сдана управлению в 1946 г. Прошло четыре года — сейчас я многое написала бы не так, такова судьба всех этих залежавшихся годами опусов. На днях в связи с Анау заглянула в свою кандидатскую диссертацию — боже, как наивно, неумело. А между тем, много свежих наблюдений и чудный материал («эпоха Навои», как-ни-как)».

Еще одна археологическая экспедиция приковала к себе мое внимание. Работа Таджикской археологической экспедиции с самого начала (1946—47 годы) буквально потрясла открытиями в истории, культуре и искусстве Согда VI-VIII вв. От Самарканда до Пенджикента недалеко — всего 68 километров, но для меня поездка в Пенджикент стала потребностью дня, особенно после встречи с Михаилом Михайловичем Дьяконовым (1907—1954), заместителем начальника этой экспедиции. Он очаровал нас (я говорю о себе и Нине Николаевне Забелиной), рассказав о первых успехах экспедиции и очень внимательно отнесясь ко всем материалам по искусству Согда, с которыми мы ознакомили его в музее. Мы поделились с ним и своими доводами относительно изображения согдийского всадника на серебряном блюде Эрмитажа. К искусству он имел ближайшее отношение и его поддержка нас весьма порадовала. Работа наша вошла в серию «Памятников искусства древнего Узбекистана», предпринятую научно-исследовательским Институтом искусствознания УзССР. Издание это вышло в конце 1949 г., в мое отсутствие, с большим числом опечаток и в крайне небрежном виде («Согдийкий всадник», Ташкент, 1948). Но это было потом.

В 1947 г. я прибыл (без приглашения) в Пенджикент. Начальник экспедиции А. Ю. Якубовский (1886—1953) произвел на меня впечатление на редкость общительного и пытливого историка. Он не вникал в тонкости археологии и в анализ искусства, но там, где касалось источниковедения и социально-исторической проблематики, он был на высоте. В лагере археологов стояли палатки. Из ближайшей вылез задом наперед, отряхиваясь от приставшей к пышным волосам соломы, грузный, одутловатый мужчина. Это был будущий руководитель той же многолетней экспедиции А. М. Беленицкий. Отозвав меня в сторону, Александр Юрьевич Якубовский сказал: «Видите этого ребе (талмудиста) — он лучший знаток арабских источников». И, завла-

дев мной, потащил по окрестным валам. Ему раскопы, видимо, приелись, но живой обмен мнениями был необходим. И он дал телеграмму в Самарканд, что своей властью задерживает меня на три дня. Снарядил экспедиционную необорудованную полуторку и мы покатили в глубь гор, к истокам Магиандарьи. Вместо сидений между бортами полуторки были положены плохо закрепленные и потому елозившие доски. Срезая петли серпантина, юркая машина как бы сползала с одного увала на другой, и за ней с шумом устремлялся оползень с тучей песка и камней. Мои брюки тотчас расползлись, и в оставшиеся дни я был вынужден влезть в широчайшие панталоны Александра Юрьевича, обернув ими свою тощую талию едва не дважды.

Александр Юрьевич был высок, соразмерно толст, подвижен и не расставался с соломенной шляпой. Я поддерживал беседу как мог, но его не интересовали познания собеседника. Ему важно было другое — проверить на слух свои мнения. А в возражениях я не стеснялся, ибо рядом с членом-корреспондентом Академии наук СССР (на лацкане его блистал орден Ленина), я был «никто», и это освобождало обоих от самоконтроля. Но вот мы свернули в большой сай и перед нами открылся сверкавший белизной купол мазара Бошаро (Мазари Шериф), стоявшего на высокой, сложенной из камня платформе. Александр Юрьевич подскочил к роскошному порталу из резной терракоты и, вскинув руки, почти по-детски, громко и торжественно изрек: «Я его ангажирую, XII век, он мой!» Никто и не зарился на этот памятник. Но я все же решился заметить: «XIV век!» Якубовский расстелил перед порталом брезент, сел на него и стал читать арабскую вязь. «Таарих» гласил: 1342 год н. э. Потом мы покатили дальше и снова углубились в какой-то сай, пока не уперлись в могильный холм в селении Рудаки. Здесь должно было находиться погребение с останками известного на всем Среднем Востоке поэта Рудаки (X в.) (Впоследствии вскрытие подтвердило, что в погребении находятся останки ослепшего при Саманидах поэта).

Первый монументальный труд экспедиции «Живопись древнего Пенджикента» вышел в Москве лишь в конце 1954 года. Уже ни Якубовского, ни Дьяконова не было в живых (А. Ю. Якубовский умер в марте 1953 г., М. М. Дьяконов в расцвете сил в июне 1954 года). Отныне работы на Пенджикенте многие годы возглавлял Александр Маркович Беленицкий.

Вновь посетить Пенджикент мне довелось году в 1956. Экспедиция обжилась, работы развернулись во всю ширь. Каждый год был отмечен новыми изумительными открытиями. Благодаря им монументальная живопись Согда получила мировое признание.

Помощником А. М. Беленицкого по раскопкам в Пенджикенте в последующие годы стал Б. И. Маршак. Воспитанник Государственного Эрмитажа, представитель более молодого поколения, он с честью подхватил эстафету, соединил археологию с искусствоведением и источниковедением, эрудицию с талантом исследователя. В личном плане наши отношения сложились на первых порах в резком противоборстве. Тому были причины — в возросшем уровне науки, которую представлял Б. И. Маршак, и в постоянной оппозиции специалистов из Государственного Эрмитажа к иногородним лицам, посягающим на принадлежащий им приоритет. В капитальном труде «Живопись древнего Пенджикента» есть статья М. М. Дьяконова «Росписи Пенджикента и живопись Средней Азии» (1954), в которой он писал: «Повидимому, правы Н. Н. Забелина и Л. И. Ремпель, считающие согдийским блюдо с изображением всадника, охотящегося на льва и кабана. Выдвинутая в свое время К. В. Тревер теория о парфянском и очень раннем происхождении этого блюда должна быть теперь оставлена». Далее дано развернутое обоснование наших доводов.

И вот, спустя почти двадцать лет, Б. И. Маршак в книге «Согдийское серебро» (М., 1973) писал о нашей точке зрения крайне раздраженно. Понадобился еще десяток лет, и Г. А. Пугаченкова, вернувшись к старой дискуссии, восстановила истину, не прибегая к мелочным нападкам. Ряд открытий последних лет (резное дерево из Пенджикента и др.) подтвердил нашу правоту в споре относительно «Согдийского всадника», приписываемого сотрудниками Эрмитажа Ирану. На книгу Б. И. Маршака «Согдийское серебро» я отозвался рецензией в «Советской археологии». Последовала ответная статья Б. И. Маршака в защиту своего метода атрибуции произведений прикладного искусства. Короче говоря, скрестили шпаги. Тем не менее, когда Б. И. Маршак в 1977 г. в Москве защищал докторскую диссертацию, я дал ей самую высокую оценку, как действительно глубокому и оригинальному исследованию: талант ее автора никогда не вызывал у меня сомнений.

Согдийское искусство еще и сейчас любимый предмет изучения многих исследователей в Советском Союзе и за рубежом. Для меня оно — самое высокое проявление искусства живописи на Среднем Востоке в домусульманское время. А «восточное серебро» — лишь одно из проявлений искусства «сасанидского типа», охватившего всю сферу Среднего Востока и вышедшего далеко за его пределы.

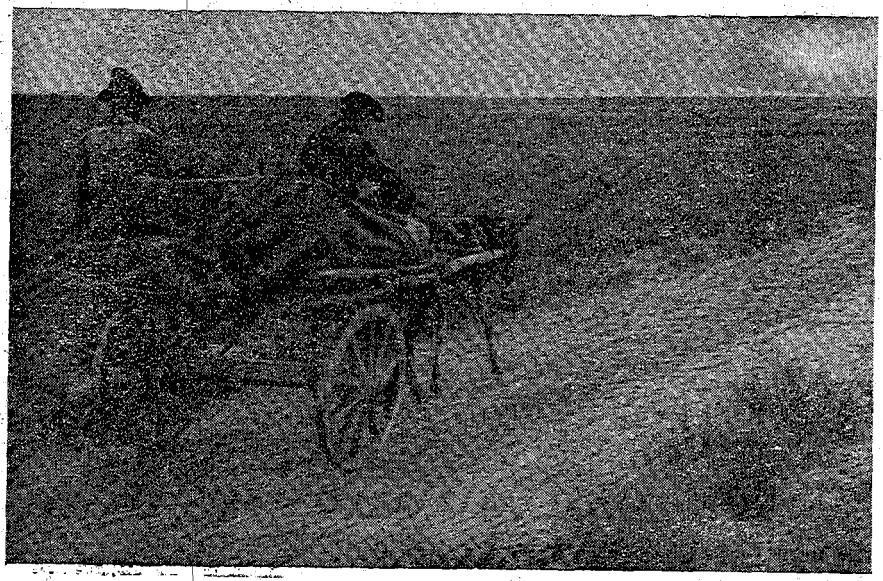
С благодарностью вспоминаю археолога Алексея Ивановича Тереножкина. Он приехал в Самарканд с полей сражений с неутомимым желанием крота скорее зарыться в землю и копать,

копать, траншею за траншеей, площадку за площадкой на возлюбленном городище Афрасиаб. Его порыв был столь стремителен, что он не сменил своих истрепанных за войну, видавших виды сапог, рваной гимнастерки и помятой, с красным околышем фуражки. Впрочем, кирзовые сапоги только мешали. Было такое впечатление, что он становился на все четыре конечности и сухие комья земли летели из-под него, как из-под крота. Потное запыленное лицо не привлекало, как и хриплый голос. И все же это была личность, глубоко располагавшая к себе душевной щедростью и широтой. Он уехал вскоре на Украину, где копал Субботовское доскифское городище близ Чигирина и принимал участие в скифских открытиях в Толстом Кургане, весть о которых обошла весь мир археологии. Однако его вклад в археологию Средней Азии нельзя забыть. Согд и Шаш стали основой его докторской диссертации. Он как-то пытался оказать мне услугу, зачитать мой доклад на одной из сессий Эрмитажа, но результат был плачевный. Встретили в штыки доклад, как некую контрабанду, а заодно строго осудили и моего благодетеля. И тем не менее он продолжал мне писать даже с Украины. Встретились мы с ним позже на одной из научных сессий в Тбилиси, он подарил мне на память книгу своей супруги В. А. Ильиной о скифах правобережья Днепра. Великолепная книга, хотя в скромном графическом оформлении.

...Вернемся в Самарканд 1948 года. Ничто не предвещало послевоенной грозы. Творческие планы множились. И как удар грома при ясном небе — новые репрессии, исходившие, говорят, от Берии: всех ранее репрессированных высылали из городов Узбекистана в Джамбул.

Расставались с Самаркандом, самаркандцами, товарищами по работе по условиям времени молча. Молча подходили, жали руки, отворачивались, уставясь в землю. Неожиданно на дорожке двора показалась вереница мужчин, шагавших с полевыми сумками через плечо. Впереди, чеканя шаг, шел прощаться научный руководитель Самаркандской археологической экспедиции В. А. Шишкин. За ним В. Д. Жуков, В. И. Спришевский и другие члены экспедиции. Пожав руку, они такой же цепочкой удалились. Нашим парторгом был боевой офицер, фронтовик Александр Яковлевич Каплунов. Он был болен раком горла. Знал и не надеялся. Мы обнялись... Через полгода он умер.

Осенью 1948 г. в Джамбуле скопилось много ссыльных, прибывших из разных городов Средней Азии. Безрадостными были встречи со знакомыми из Бухары. Впрочем, все сторонились друг друга, как прокаженные... Нас принимали уже не как высланных на поселение, а как бессрочно ссыльных. Рассылали по селениям и кишлакам на постоянное жительство. Снимали



Моя «экспедиция» в низовья р. Талас. Джамбул, 1949 г.

отпечатки пальцев и «оформляли» дела поднадзорных. Меня с семьей оставили в городе. Я стал работать в джамбулском музее единственным его научным сотрудником. Музей помещался тогда на кладбище. Он занимал бывшую летнюю мечеть, перегороженную после переделки на два зала. Сбоку прилепилась комнатка для привратника. В ней стояли мой стол и, особняком, кресло директора. Была здесь еще железная печурка с выведенной через окно трубой. На том же кладбище, поблизости, находилась мечеть Карахана и в некотором от нее отдалении безымяный мавзолей простых очертаний. На старых фотографиях мавзолей Карахана еще сохранял черты архитектуры XII века, но и они были стерты при обновлении. Полы в музее были кирпичные, и, чтобы не скапливалась пыль, их поливали водой.

Экспозицию надо было создавать: в одном зале развернул историю края, в другом — современность. Нужны были предметы археологии, без них музей не музей.

7 июня 1949 г., в разгар лета, из Джамбула выехала экспедиция для археологического изучения низовьев р. Талас. Впереди гарцевал верхом на ишаке наш проводник и переводчик, родич директора Кадылбай. За ним шла, везя наш скудный скарб, ишачья арба. За арбой шагал я с сыном. Вот и вся кавалькада. В первый день мы продвинулись на 5-6 километров, не выходя

практически за пределы пригорода. Ослица ревела и не хотела идти. В первом же кишлаке Кичик-Бурул обменяли ее на ишака.

Идти было трудно, но интересно. Без записи не пропускал ни одного бугра, кладбища или приметного сооружения. Расспросы мои вывели нашего Кадылбая из себя, он отказался отвечать и, весело вскочив на ишака, скрылся за горизонтом. Многие дни он, как «Всадник без головы», маячил впереди; объезжал лежащие на пути станы и кишлаки, и предупреждал, чтобы нас не кормили и ничего из еды нам не продавали. Пришлось срочно переоборудовать ящик, предназначенный для зарядки аппарата пленкой. Превратился в бродячего фотографа, снимал желающих на фотобумагу, как на негатив, и тут же делал репродукцию. Это была мучительная работа. За фотографии денег мы не брали, расплачивались с нами натурой: яйцами, кислым молоком, лепешками. Вел я дневник. Вот рядовая запись: «12 июня пересекли вброд р. Талас у кишлака Талабты. В кишлаке, на правом берегу, заснял расписную кровать и работу на ткацком станке в доме Мусабекова. Осмотрел казахское кладбище с его характерными могильными сооружениями. Все они однотипны по принципу и совершенно не повторяют друг друга по исполнению и обработке архитектурных деталей. Собственно, деталь — это не «объемная часть», а способ обработки плоскости. Принцип входного отверстия, «лаза» напоминает больше лазы у немусульманских народов Кавказа, т. е. очень архаичные по своим истокам. Оформление не заимствованное, кроме входа в лаз в виде стрельчатой арки. В остальном преобладают шахматный рисунок, зигзаги и арки. Преодолев ряд арыков и пески, достигли в полдень Бостандыка...»

Мытарств было много. Жара нестерпимая. Истощение предельное. На подступах к городищу Жаны-курган пришлось в двух местах переходить заболоченные речки. Уровень воды достиг в первом случае шеи, во втором подбородка. И еще четыре арыка глубиной по пояс и по колено. В общем, одеваться и раздеваться полностью или частично пришлось на подступах к городищу одиннадцать раз, что было крайне неудобно. Описал городище с примитивной фортификацией и выступающей башней почти квадратной формы. 26 июня, поздней ночью, мы достигли колхоза им. Чапаева. Сильно утомленные, без пищи, заснули под стеной первого попавшегося дома. 27 июня на рассвете снова двинулись в путь. Самый трудный день нашего похода. Прошли Сары Борик (на карте «Сори Булак») и, далеко загибая вдоль Таласа, делая глубокие обходы, часто утопая в песке, с трудом таща за собой истомленных, голодных, не отдохнувших ишаков, прошли Кызылкум, и после захода солнца разбили лагерь в очень красивом зеленом логу Ак-Джара.

Сын едва не утонул в глубоком хаузе. Бросившись его спасать, я и сам пошел ко дну. Вопили о помощи. Нас спас молодой казах — бросил нам конец длинного аркана. Тропическая гроза залила водой затвор фотоаппарата, да и нас намочила изрядно. Вадим заболел, его удалось отправить на случайном бензовозе в Джамбул. А мы продолжали маршрут, чинили рассохшуюся арбу, меняли ишаков, пока не достигли Тик-Турмаса. Обратно ползли из последних сил с избитым в кровь ишаком, на котором Кадылбай вымещал свои усталость и злость.

В Джамбуле Кадылбая я больше не видел. Он исчез вместе с ишаком и арбой. Жаловаться было бесполезно.

А статью об археологической разведке в низовьях р. Талас я все-таки написал. Она напечатана в Трудах Института истории, археологии и этнографии Академии наук Казахской ССР (Т. I, 1956).

...Из Ташкента стали приходить отклики на мою «экспедицию» по Таласу и житье-бытие в Джамбуле. Да и о Джамбуле писали не без иронии: «Как закончилось Ваше путешествие по Таласу? У меня поездка к Гумбезу Манаса оставила неизгладимое воспоминание о разноцветных, благодаря пестроте слагающих их пород, горах, о золотой листве увядающих осенних кустарников и... об огромной джамбулской луже, в которую неловкий возница вывалил наши чемоданы, и которая масштабами превосходила описанную у Гоголя миргородскую лужу».

Годы пребывания в Джамбуле (1948—1954) не были для меня потерянными, хотя занимался делами по обстоятельствам места и времени. О житейских трудностях умолчу. Больно от того, что судьба сына сложилась печально. Вернувшись из совместной со мной «экспедиции» в низовья Таласа, он заболел туберкулезом позвоночника, пролежал на спине четыре года, поднялся в кожаном корсете. Позже закончил в Ташкенте педагогический институт, в 1960 году умер на 24-м году жизни от рака печени. Все это не прошло для меня стороной, косым дождем...

Новая ссылка в Джамбул резко оборвала переписку с современниками. И все же, едва придя в себя от перемены обстоятельств, я тут же написал проживавшему в Самарканде И. И. Умнякову, ученику В. В. Бартольда, о котором я как-то писал уже, вспоминая давних исследователей Бухары. 21 декабря 1948 г. он ответил мне относительно «Животного цикла» у Махмуда Кашгари, прислав ряд ценных справок, правда, с оговоркой: «Это Вам не Москва и даже не Ташкент, а только Самарканд», обещал порыться в Записках Восточного отделения и просмотреть еще раз В. А. Гордлевского. «Я немного удивлен, как можно писать статью о сельджукских памятниках Южной Туркмении в Джамбуле без соответствующей литературы. Про-

себя скажу: более 10 работ давно начатых не могу завершить из-за отсутствия нужной литературы». Названную статью я все же написал. Она была напечатана в трудах ЮТАКЭ лишь в 1956 г.

Порвали связь со мной и некоторые другие друзья-современники, но не Г. А. Пугаченкова. Позже я узнал, что в самый критический год Великой Отечественной войны — 1942— она вступила в Коммунистическую партию. Ее письма в Джамбул были моим главным каналом связи с внешним миром. На этой тонкой стальной нити и повисла моя связь с наукой об искусстве.

Уже спустя несколько дней после прибытия моего в Джамбул я получил от нее первое письмо новой серии. В нем не было сентиментальных утешений. «Вы найдете в себе достаточно душевных сил, чтобы не потерять голову в то время, которое потребует от Вас максимум житейской энергии. Тем более, что древний Тараз (Джамбул) — это не так уж безнадежно плохо для человека, который направил свои духовные помыслы в область истории: это город с прошлым, город, близ которого есть интересные памятники» (28.VIII.48).

Якорь спасения был брошен. Я подхватил его с большим воодушевлением. Тем более, что, как писалось, моя вторая статья для Трудов ЮТАКЭ потребует доработки, а статья «Сельджукский орнамент» «числится за Вами» и установлен срок окончания — декабрь 1948 г. (Статья эта тем не менее была завершена не сразу и увидела свет только 8—10 лет спустя). Еще были дела и дела, не позволявшие размагнититься. В том же письме были и сетования на Б. Н. Засыпкина, усмотревшего в ее интересах и культуре древних тюрок (тех же, скажем, сельджуков) какое-то якобы проявление «пантюркистских» идей. «По-видимому, он не понимает разницы между своими былыми поисками «тюркских элементов» в архитектуре Азербайджана и Средней Азии и моей попыткой показать равную созидательную роль смешанного тюрко-иранского населения Хорасана в местном зодчестве, которое не было привилегией одних только персидских мастеров».

Вслед за моим отъездом из Самарканда в Джамбул эпицентр волновавших меня событий как бы переместился в противоположном от меня направлении — на юг, туда, где проходили осенние работы ЮТАКЭ,— в старую Нису под Ашхабадом.

В ночь с 5 на 6 октября 1948 г. произошло знаменитое ашхабадское землетрясение. Катастрофа (иначе это землетрясение не назовешь) грянула, как гром с ясного неба. «От прекрасного города осталось нечто, напоминающее древнее городище — примерно картина цитадели Новой Нисы. Три дня полной неизвестности о положении в Багире (там находился полевой лагерь экспедиции). В САГУ сообщают — вся археологическая экспеди-

ция погибла, все до единого человека; и лишь позднее выяснилось, что это судьба геологической экспедиции. И ведь надо же случиться такой цепи счастливых обстоятельств: благодаря потеплению, все вышли из худжр (старинного здания в Багире) и ночевали во дворе (худжры разрушены почти начисто); единственный, кто спал в худжре, М. Мерщиев в эту роковую ночь не спал, решил поработать, и потому выскочил при первом страшном толчке (сокрушительным был второй). Окладниковы, несмотря на хлопоты, достали билет из Самарканда не на 4-е, а на 5-е октября, и потому эта ночь застала их не в ашхабадской гостинице (разрушена почти полностью), а в пути. Чабров, который занимался нисийским фарфором и его имитациями, выехал в Ташкент накануне, хотя директор музея уговаривала его задержаться на неделю. И так далее. Печальна судьба нашего бухгалтера Анны Васильевны: погибли муж, ребенок, мать, чудом спаслась только она. У Джон-Мамеда задавило 10-летнюю дочку. Трагедий бесконечно много.

И нужно же, чтобы это произошло в дни, ознаменованные интереснейшими открытиями в Нисах! На Новой откапывали дом парфянского времени, в котором между прочим инвентарем нашли шесть крупных черепков с пехлевийскими надписями. На второй основные работы сосредоточили в северной группе развалин. То, что Марущенко и Ершов называли хозяйственными постройками, и есть некрополь парфянских царей. И здесь (еще 25 сентября 1948 г.), на невскрытом ими участке вдруг наткнулись на древний завал изделий из резной слоновой кости: великолепные ритоны с изображением амазонок, менад, силенов, пегасов и т. п. Увы, все это превращалось в труху от малейшего дуновения, а потому Михаил Евгеньевич срочно вызвал из Ленинграда реставратора Кононова. Орбели (директор Эрмитажа) его отпустил, но почему-то сообщил: «Встречайте Кононова на аэродроме в Джамбуле (?!)». Что все это значило — неужели почтенный академик так плохо знал географию, что считал Джамбул близко расположенным к Ашхабаду? (21.X.48). Остальное, касающееся парфянских ритонов в условиях ашхабадского землетрясения, изложено М. Е. Массоном в VIII томе трудов ЮТАКЭ, посвященном целиком этому поистине «открытию века».

Не стану пересказывать драматическую ситуацию, когда величайшее открытие века почти совпало с губительными разрушениями. Содрогания Копетдага, у подножия которого стоит Ашхабад, достигли и Ташкента. Меня здесь уже не было. Ветер странствий, вызванный другими, не природными, а социальными причинами, отнес меня в сторону и забросил оторванным от дерева листом в Джамбул.

С тех пор я непрестанно получал полную информацию о ходе

работ ЮТАКЭ в древнем Мерве. Я понимал, что делалось это только для поддержания во мне доброго духа.

Сделаем маленькое отступление. Пока развертывались все эти события, связанные с двумя катастрофами (из которых одна совсем неприметная, личная, означавшая для меня новый этап жизни в изгнании, другая — несоизмеримого масштаба, полем действия которого стали Ашхабад и аул Багир), в Ташкенте у Галины Анатольевны родился сын Анатолий. И надо же обладать такой стойкостью натуры, чтобы в дни боли, страха и переживаний у нее хватало мужества вникать во все эти разномасштабные события, быть в курсе всего и вся, вплоть до рисунков к очередным томам ЮТАКЭ, выхода в свет прекрасных, по ее отзыву, работ С. П. Толстова и большой охватившей ее печали по поводу кончины М. С. Андреева, выжитого из Ташкента в Душанбе. «Тем не менее я все же вымучила из себя небольшой опус о драконах мечети Анау, сейчас подумываю о монографии об этом памятнике, от которого, как я Вам, кажется, писала, после землетрясения сохранилось немногое» (12.XI.48).

Может показаться странным, что джамбулская одиссея так и не оторвала меня ни от ЮТАКЭ, ни от Самарканда. И даже Ташкент не исчез из поля зрения. «Дошли ли до Вас слухи о... положения в САГУ,— сообщала Галина Анатольевна.— Весной (1949), после проверки комиссией партбюро и ученого совета работы кафедры истории искусств, грянул гром, в результате чего совершенно был отстранен от работы В. М. Зуммер (он затем покинул Ташкент). Заведывание кафедрой было возложено на меня... Не выручите ли меня, не подадите ли заявление на конкурс? Сейчас Вы вероятно с возмущением восклицаете: «Издевательство!» Нет, нет, если это и неудачная шутка, то я не вижу ничего невероятного в том, что через некоторое время это может быть осуществимо. И меня огорчает, что Вы, познав уже так много превратностей судьбы, словно бы вдруг почувствовали себя надломленным последним переездом. Полоса эта пройдет, добиваться реабилитации необходимо; что же касается седины в висках, то возраст есть возраст, и он неотвратимо серебрит наши кудри, накладывает на лбу и у глаз сеточку морщин и делает нас пессимистами сверх меры» (17.IX.49). И тут же о другом: «Читали ли Вы последнюю статью С. П. Толстова в «Изв. АНСССР» т. VI, № 3? Вот это фантастика! Из Джеты-Асара нити протянуты и в Трою, и к кельтам, и в Триполье! Кстати, на предстоящей сессии он будет выдвинут в академики».

Приходили вести и из ЮТАКЭ: «Заканчивается вскрытие квадратного зала, неожиданно, уже почти к концу работ, дали ряд совершенно новых данных к Вашей теме о глиняных статуях Нисы. Вот основное: 1) Марущенко был прав, говоря, что они

располагались в верхней галерее; 2) Второй ярус оформляли крупные пристенные колонны, ядро которых составлял деревянный столб, снаружи оштукатуренный глиной и алебастром; между ними, видимо, были ниши, в которых располагались статуи; 3) Статуи были около 2,5 *м* высотой, объемные, но тщательно отделанные по преимуществу с фасадной стороны; 4) Статуи были мужские и женские; 5) Статуи преднамеренно разбивались уже на месте (видимо, особенно при этом страдали головы) и окончательно упали во время землетрясения 454 г.... Упавшая женская статуя без головы. Одежда напоминает несколько одеяние богинь Геры, Гестии и Деметры на ритонах, а также описанные Вами статуэтки с зеркалами из Гяур-калы... Статуя была вторично переодета в новую одежду (видимо — в период большого ремонта в конце II— нач. III в. н. э.) «...Как вы смотрите на возможность ознакомления с этим «глиняным» материалом и на его последующую «статейную» обработку?» (13.XI.49).

Вряд ли сама Г. А. Пугаченкова верила в такую возможность нарушения режима, но это была очередная моральная поддержка, имя которой — надежда. Она создавала видимость причастия к большому делу науки. Все-таки волновали вести о все новых и новых открытиях на Нисе: «...Еще мраморная головка с печальными очами, с тяжелым греческим узлом волос, еще 8 разбитых мраморных рук, парфянское стекло, хрусталь, железо». «Изумительный комплекс на Намазга-тепе — большесемейный дом позднеродового общества с богатым инвентарем (в том числе — колодка для дамской обуви, из хорошо обожженной глины!!) и массой черепов. В Красноводском районе (Окладников) Хасан Алпысбаев нашел ашельское рубило; уйма неолита, ранней бронзы, порядочно — мустье. Маршрутами охвачены район Чарджоу — Керки, отчасти — Мервский р-н, где, между прочим, два незарегистрированных «гофрированных» здания» (13. XI. 49).

О работах, которые велись в 50-е годы в Нисах под Ашхабадом, я был полностью информирован: «Почему бы, Вы думаете, М. Е. начал в 1948 г. раскопки на северном комплексе, который А. А. Марущенко (а за ним Ершов) именовал хозяйственными кладовыми? Да именно в поисках царских гробниц. Костей арсакидских мы там не нашли, но это не удивительно: комплекс разграблен при первых Сасанидах, которые, в целях осквернения всего, что связано было с ненавистной свергнутой династией, могли их вышвырнуть вон (подобно тому, как они уничтожили государственные анналы и изъяли их имена из истории Ирана). Зато многое в планировке комплекса, в частности, замуровывавшиеся еще в древности, одна за другой, его комнаты, тот факт, что здание внутри не функционировало в первых веках н. э. (т. е. в

период наиболее интенсивного строительства на южном комплексе и его обживания), дает намек, что, может быть, здесь-то и были погребены старшие арсакиды, апогей которых сохранялся как династический курук при арсакидах младших» (18.X.50).

В конце 1950 года Южнотуркменистанская археологическая экспедиция, возглавляемая М. Е. Массоном, достигла небывалых успехов по всем направлениям — от неолита и до позднего средневековья. Вместе с тем «страшный взрыв» последовал изнутри. Из экспедиции М. Е. вернулся с совершенно седыми висками» (25.XI.50).

Я не считаю себя вправе касаться многих деталей. Подобно тому, как землетрясению предшествует гнетущее напряжение горных пород, так и в ЮТАКЭ напряжение накапливалось, пока не последовал взрыв страстей. В 1967 г. М. Е. покинул кафедру археологии в Ташкентском университете, а наиболее талантливые птенцы вылетели из взрастившего их гнезда, став впоследствии докторами наук и даже членами-корреспондентами республиканских академий. «Вы не совсем правы, полагая, что без (них) М. Е. останется «один». Принцип коллективности именно в этом себя и оправдал: люди есть, «школа» есть...» (7.I.51).

Я бы не сказал, что в письмах Г. А. рубежа 1950—1951 годов было полное забвение окружающего, или отход от событий дня, волнующих человечество уже не один десяток лет: «В мире идет грандиозная борьба за Мир против Войны, когда-нибудь нам будут завидовать: «В какое интересное время они жили!» Человечество содрогается в муках рождения нового общества, маленькая индивидуальная воля одного существа целиком поглощена большими социальными процессами, участником которых он, вольно или невольно, становится»...

В проблемах дня у нас затрагивалась не одна археология и не только искусствознание. «Что значит «слабо в нем» (сборнике) (в трудах САГУ) чувство современности? Объяснитесь! Чего стоит в наши дни любая научная работа, если в ней одна плесень веков, но нет того, что позволит будущим поколениям определить (когда она написана). Если в книге нет этого дуновения эпохи — грош ей цена. Разве Вам не кажется, что в ней есть полемика... что в ней-то и показана та новая методика работы над нумизматическими материалами, которая, не отрываясь от реальной исторической основы, делает ее подлинно вспомогательной отраслью исторической науки?.. Ваше обвинение в отсутствии чувства современности звучит очень грозно, хотя и брошено между строк. Объясните его, иначе непонятно, правы ли Вы или написали это сгоряча, не очень вдумываясь в серьезность Вашего обвинения» (14.IV. 52).

В этой связи говорилось и о кастовости ряда ученых, засекре-

тивших свои материалы. «Архив из замка Муг лежит под замком у Фреймана; он никого к нему не подпускает, но не может расшифровать сам. Удастся ли это человеку, который не знает ни древних языков, ни письменности?» (14.V.52). Впрочем, большая часть названных архивов была впоследствии издана.

Подчас я невольно спрашивал себя: почему Г. А. непрестанно пишет мне о всех делах, связанных с ЮТАКЭ и наукой об искусстве за ее пределами? Откуда такая милость?... «Так как Вы живо интересуетесь делами ЮТАКЭ (гораздо) больше, чем, например, сотрудники Института истории АН Туркм. ССР, которые проявляют известный ажиотаж лишь при каких-нибудь неполадках, то даю краткую информацию». Затем шла далеко не краткая информация, в которой было много идей и еще больше фактов. Забавно было читать, что рука беломраморной статуи почти в натуральный размер была найдена в руинах Круглого зала при сносе отвалов прежних раскопок Марущенко. «Как Ал. Ал. ее «прошвырнул»— не знаю, но во всяком случае фантазия моя тотчас взыграла, я вообразила этакий парфянский Пантеон со статуями в нишах» (6.X.51).

Или, вот еще сообщение: «Исключительно интересным оказался целый ящичек особой черной массы, собранный во фрагментах, в нескольких помещениях северного комплекса. Оказалось, что это буллы, сорванные и разломанные еще в древности, на которых сохранились еле читаемые ныне оттиски печатей (видимо, гемм-инталий). М. Е. проделал ювелирную работу по «разбору» и прорисовке этих оттисков. В результате — свыше четырех десятков парфянских печатей: здесь и Ника, и парфянский всадник на коне, которому Ника протягивает венок, и хищные птицы, налетающие на животных, и многое другое, все это в сопровождении парфянских надписей.

Очень хороши фрагменты шкатулки (или обкладки диптиха?) из тонких пластинок слоновой кости с любезным Вашему (и моему) сердцу сюжетом: Дионис, Ариадна, силены, виноградные листья, грозди, плющ — словом, весь положенный ассортимент. Но до чего это варварский Дионис!» (25.II.52).

Вести продолжали прибывать непрестанно: «О Нисе я Вам писала (число документов уже равно 950). А. П. Окладников раскопал превосходный неолит и открыл первый в Средней Азии неолитический могильник. Прибыл Б. А. Куфтин. Этот неугомонный старец, видом своим напоминающий жреца, атаковал анаусскую проблему со всем жаром энтузиаста. В результате «Анау-I-II-III» уже расщепились надвое (6 культур Намазга, Ясы, Теккеша и других пунктов), марущенские «стадии» летят кувырком, добыт превосходный материал, в том числе почти коллекция архаических фигурок — преимущественно «богини-матери»...

Забегая вперед, расскажу, как неожиданно и нелепо погиб Б. А. Куфтин, на которого (по эпохе «бронзы») возлагались такие большие надежды. «Мы узнали об этом в Кисловодске, несколько дней были под гнетущим впечатлением от случившегося. Смерть нелепая, несвоевременная — человек налетел на собственный альпеншток, повредил внутренности и умер через несколько часов в больнице. Жена же его покончила самоубийством. Это была необыкновенно нежная пара. Оба — люди высокого интеллекта, оба глубоко преданные своему призванию — он науке, она — музыке (профессор консерватории). Хоронили в один день. Наверное, над могилой те самые люди, которые травили его до того, как он решил уехать из Грузии в Киев, произносили сочувственные словеса... Во всяком случае, в Туркмении Марущенко и Ершов встретили сообщение о его кончине с затаенной радостью, так как уже прошлогодние его работы разоблачили всю необоснованность марущенских построений по поводу 12-ти стадий. Вот так приоткрывается еще одна завеса над трагической судьбой одних и торжеством других деятелей единой, казалось бы, науки» (IX.53).

Вернемся, однако, к осенним дням 1952 г.: «А нам с М. Е. удалось все же провести 15 дней в маршруте. Ехали мы по древнему пути из Мерва на Амул (Чарджоу). Штурмовали барханные пески, где давным давно не ступала нога человека, где одни только сусличьи норы, да змеи, да саксаульные заросли, где песчаные гряды, бескрайни — в них теряется взгляд, где стоит такая божественная тишина, где прекрасны закаты, где одиночество, дикий ландшафт, незабытые богом просторы, и где все-таки веками шли караваны по узкой, как русло, занесенной песками дороге. Какие интересные руины караван-сараев удалось осмотреть! Вот где предтечи Рабат-и Малика: великолепные сырцовые стены с гофрированной разделкой, обширные дворы с айванами на осях, десятки худжр и галерей — все это из сырца и пахсы, все величаво, капитально, с размахом...

А в январе — снова в путь: нужно побывать в Москве, освежиться книжными новинками, которые до нас не доходят» (29.XI. 52).

Я мысленно прокладывал маршрут именитой уже четы по карте и... тяжело вздыхал. Зависть? Возможно, и так, но больше добрая зависть и привычное смирение.

Не стану злоупотреблять вниманием читателя этих писем. Каждое заключало в себе не один, а несколько нерешенных вопросов. Ими жило востоковедение той поры, и я внимал «новостям» с обостренным вниманием. Ибо речь шла не о сенсации, слухах или сплетне, а о методологии научного исследования. В том же письме речь шла об итогах дискуссии о «марристах». Мы сходи-

лись на том мнении, что учение Н. Я. Марра отразилось на некоторых главах книги С. П. Толстова «Древний Хорезм» самым пагубным образом, вовлекло его в словарную и словесную эквилибристику. Отвергался и метод социологических сопоставлений отдаленных, взаимно не связанных культур: «Как Вам нравится, например, такая фраза Толстова: «Борода хорезмийского всадника вводит его в круг образов, связанных с иконографией одного из популярных божеств оргиастического культа Средиземноморья — Сабазия»? Борода вводит! Интересно, а борода Леонардо да Винчи или Карла Маркса не выходит ли из того же круга. Меня в связи с ритонами крайне интригует сабазианский культ, но мало ли бород на белом свете!» Приводились и другие примеры того, «когда факты приспосабливаются исследователем под выдуманную им теорию»...

Яркое впечатление оставила у нее выставка «Древний Хорезм» в ленинградском Музее этнографии: «Фрагменты глиняных статуй-фресок очень биты, керамика груба. В скульптуре этой чувствуется самобытная, мощная и (да не обидится С. П. Толстов) замкнуто-провинциальная школа монументальной пластики. На Нисийскую — не похожа!»

Мы не судачили о баловнях судьбы, как это принято во всех кругах, но были открыты в своих оценках: «На вопрос Ваш, почему критика трудов С. П. Толстова касается лишь малого числа его грехов, могу ответить так: до того, как его хватил паралич, он был «священен и неприкосновенен» (как в настоящее время С. В. Киселев). Но после удара, когда думали, что он может уже не оправиться, критики подняли головы и стали лягать льва. Ныне они снова примолкли, но... слово не воробей, и правдивый упрек в марризме опровергнуть уже нельзя» (27.VIII.52).

В письмах из Ташкента я находил столь нужную мне подчас опору. Нет, не в сочувствии к моим жалобам на обстоятельства (да я и не скулил): «Не знаю, не сломилась ли бы я тотчас же, поставь меня судьба на Ваше место? А может быть, она как раз и закаляет в испытаниях, и наоборот притупляет человека в сфере некоторого житейского благополучия?» Именно «житейское благополучие» мне не угрожало. И на том спасибо. А вот по части научного аппарата мне часто попадало — тогда и позже: «Только, ради бога, будьте внимательней к примечаниям и ссылкам! Недавно М. Е. провел последнюю редакторскую правку Трудов ЮТАКЭ, т. II. Наверное, Вам сильно икалось в тот вечер! То у Вас неверно поставлены страницы, то год издания, то в труде, на который Вы ссылаетесь, нет ни слова о том, на что Вы ссылаетесь. Какие рычания доносились до меня из кабинета, б-р-р-р!» (15.V.50).

Было в этих письмах 50-х годов и сравнение с ранее создан-

ным: «О моей статье во II-м томе трудов АН Уз. Вы пишете, что работы ЮТАКинского периода строже и сдержанней. Но ведь это был 1942-й год: «Онегин, я тогда моложе, я лучше, кажется, была!» Тогда мне казалось, что в самую формально-описательную работу следует вносить элемент «романтического» отношения к теме. Теперь я старше, опытней и суше. Не скажу, что это меня радует» (2.III.51).

О себе Галина Анатольевна писала редко и скупо: «Я-то не дворянская белоручка. В моей жизни труд занимает большое место — чем дальше, тем все большее» (27.VIII.52).

У меня была та же потребность постоянно занимать себя неотложным делом. Уныния стыдился, но порой оно пробивалось против воли в письмах. «Начинаю строить разные надуманные догадки, хотя и сознаю, что чего-то я недопонимаю, чего-то не знаю, что все это результат моей теперешней оторванности от науки. Хочется очень многое, но все утрачено, силы ищут приложения, но толку от этого мало» (из письма к Г. П. 1949).

Вскоре я получил письмо от О. А. Сухаревой, чему был весьма рад. Она приняла от меня эстафету в изучении Бухары, и меня не могли не интересовать ее работы. Ольга Александровна окончила восточный факультет САГУ, прекрасно знала восточные языки и была глубоким знатоком местных обычаев. Высокая, степенная, медлительная, глубоко вникавшая в детали, она олицетворяла отрасль науки, которая снискала несколько ироничное название «фактографии». Однако хорошо известно, что вне фактов любая наука не могла бы существовать. После моего отъезда из Бухары она переключилась на Бухару и написала о ней ряд книг. Они принесли ей докторскую степень, а затем и открыли дорогу в Москву.

«Работаю сейчас,— писала она мне в Джамбул,— в основном по Бухаре, не помню, говорила ли я Вам о том, что М. С. Андреев требовал с меня включения в разработку темы «Бухара. Город и городская жизнь в конце XIX— нач. XX вв.» Начала с нанесения на план гузаров, а теперь работаю по теме «Население Бухары». Ездила туда три раза, собрала сведения по каждому гузару и теперь составила описание. Это — первый шаг, который очень раздулся: одно описание составит около 12—15 листов. Но получается, кажется, интересно, город раскрылся перед глазами, как живой организм, много данных о сложении его населения, что, конечно, важно для проблемы этногенеза вообще крупного городского центра. Думаю покопаться и в источниках. По-видимому придется отказаться от мысли написать диссертацию по ткачеству и вообще текстилю, т. к. эта тема все не оказывается в плане, а сверх плана работать просто невозможно. Может быть, и диссертацию буду писать о населении городов — ведь у меня скопился боль-

шой сравнительный материал по Самарканду, а потом я немного собрала по Джизаку, Китабу, Шахрисябзу и Карши, где побывала летом этого года. Но вообще должна сказать, что, в противоположность Вам, я утратила бодрость за этот год очень изрядно. Очень неприятная атмосфера недоброжелательства вообще к этнографии у нас в институте, очень общипали всякие розовые мечты, а здоровье все время напоминает, что годы уже не те, и силы не те. Война взяла столько лет жизни, что эти 4 года можно за добрый десяток посчитать, а то и больше. В институте теперь, правда, стало несколько лучше, но несомненно, можно отстоять и развить этнографию только в постоянной борьбе с ее непониманием и недооценкой. А на борьбу сил уже мало. Всю жизнь доказывать, что это наука, а не «бабьи сказки», право, есть от чего прийти в отчаяние. Всю мою научную жизнь я только и слышу, что советы оставить этнографию, переключиться на что-нибудь другое. Недавно опять получила предложение перейти в Институт восточных рукописей. Все это и интересно, и возможно, но преступление бросить весь тот очень ценный материал, который собран за всю жизнь. Да и этнография совсем не стоит того, чтобы ее отбросить, как что-то ненужное. Вы, вероятно, слышали, что наше старшее поколение ушло в могилу целиком, летом умер Н. Г. Малицкий, а осенью трагически погиб М. С. Андреев, которого убила его домработница» (14.II.49).

Написанная нами сообща с Г. А. Пугаченковой книга «Бухара» в серии «Сокровища архитектуры народов СССР» вышла из печати в 1949 г. Я уже находился в это время в Джамбуле, а мой соавтор в Кисловодске. «Именно там я узнала о выходе в свет «Бухары», случайно обнаружив в киоске эту книжку. До чего же она выхолощена! Оставлено формальное архитектурное описание, и старательно изъята новая мысль; от «Регистана» Веймарна она уже теперь мало чем отличается по стилю и содержанию» (7.IX.49).

Будучи уже в Джамбуле, я как-то ухитрился написать статью о Дионисах-Сабазиях на почве Средней Азии. «Впечатление первое,— писала Г. А. Пугаченкова,— очень субъективное: в письмах было лучше, больше огонька. Впечатление второе: многое Вы утверждаете безапелляционно, не приводя доказательств,— это может вызвать у специалистов протест или негодование. А между тем, в целом — очень свежо, много нового — нова и главная идея работы». И дальше: «Вы часто утверждаете то, чего еще другие не знают; Вам могут не поверить, например: «...плитка Эрмитажа, изображающая стоящего в наиске воина с обезьяной — синтетический образ местного Диониса-Сабазия раннекушанского времени»,— а почему это так? Это Ваше мнение — на чем оно основано? На стр. 9: «Обратимся к кушанской чаше, детально исследо-

ванной К. В. Тревер». Но ведь Тревер-то считает, что она греко-бактерийская. Я убеждена, что она именно кушанская, но это нужно доказать, а Вы заявляете безапелляционно —«кушанская», и «специалисты» с Вами не согласятся. На стр. 11 внизу лучше сказать «позднекушанских старцев», а не «на позднекушанских старцах». Вот, собственно, и все. Куда Вы направляете эту статью для публикации?» (20.X.50).

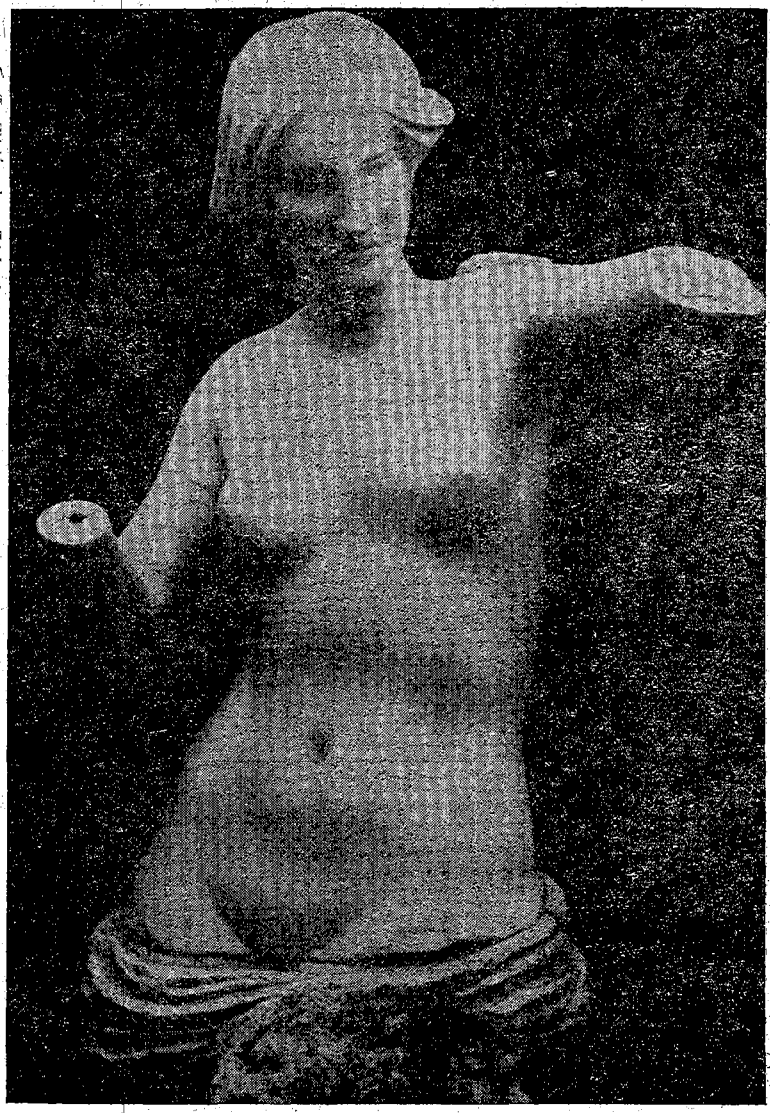
Наивный вопрос. В никуда. Там она где-то затерялась, так и не увидев света.

К теме «Дионисизм» Г. А. обратилась вплотную, когда я не смог ее продолжать: «Несколько лет назад я воспринимала ее с радостным ощущением творчества, рожденного другой душой, эпистолярный стиль, в который она была облачена, придавал ей истинный характер мыслей вслух, начистоту» (25.1.50). В библиотеках зимнего Ленинграда (который раз он очаровал ее своим великолепием) «овладение темой дается почти мучительно трудно». И все же барьер был взят.

Не скрою, что мне очень льстило, когда ко мне обращались как равному в науке: «Меня сейчас очень интересует «сабазианский жест», о котором Вы пишете в своей статье» (20.IV.50). «Этот жест имеется в изображении жреца (?) на ритоне и на так наз. Капуанской вазе» (IV.51). Я гордо надувал грудь и, расправив крылья, спрыгивал, как петух, со своего насеста и возвещал: «Этот жест известен на Западе как «benedicto latina», он встречается среди отливок из бронзы с двумя поднятыми вверх пальцами в древностях Юга России. Справку ищите в словаре классических древностей у Roscher'a». Но, конечно, моей эрудиции при том не хватало и чувство горечи только усиливалось.

Информация о делах востоковедных настигала меня отовсюду. «Здесь (в Кисловодске) много ленинградцев — Н. В. Пигулевская, С. П. Петрушевский и др. Они все в большом смятении. Институт востоковедения целиком переводится в Москву, во главе поставлен С. П. Толстов, которого в ближайшее время изберут академиком. Положение ЛОИИМК также пошатнулось, уже зимой их лишили права приема диссертаций. Сейчас же, в связи с дискуссией о языке, кабинет Марра закрыт, имя его снимается, а к осени намечено обсуждение заблуждений археологов, увлекавшихся элементным анализом, семантическими пучками и яфетическими конями... Только вот как же с Толстовым? Ведь у него значительная часть выводов основана именно на подобной словесной эквилибристике?» (24.VIII.50).

Совсем издалека доносились до меня вести об успехах других ученых-востоковедов. Сообщались сенсационные слухи, что Б. Б., Пиотровский вскрыл в Кармир-Блуре (Армения) еще одну



Из открытий Южно-Туркменистанской археологической экспедиции в Нисе. «Родагуна». Мрамор. II в. до н. э.

замурованную комнату, в которой оказалось чуть ли не 3000 бронзовых чаш, многие с надписями.

Какой-то резонанс получали и новые книги, только что вышедшие из печати, не всегда достигавшие глуши. В Джамбул их не завозили. Тем важнее было получить о них хотя бы краткие, пусть и субъективные, отзывы. «Читали ли Вы новую книгу В. А. Лаврова «Градостроительная культура Средней Азии» (его диссертация в слегка переработанном виде)?— спрашивала в письме Галина Анатольевна.— В ней собран большой материал, но она вместе с тем показывает, какая неразбериха царит в понимании основных процессов исторического формирования городов и поселений Средней Азии. Бедный автор-архитектор пытается примирить точки зрения историков, археологов, теоретиков европейского градостроительства, но без попытки критического пересмотра этих разноречивых взглядов» (14.IV.52).

Продолжали поступать и сведения о работах ЮТАКЭ. «Среди тех новостей, которые он (Мерв) подарил в 1950 г., самая новейшая: после очистки, произведенной в Ленинграде, монет из раскопов в Гяур-Кале, оказалось, что они позднепарфянские (с Арсаком на обороте и бюстом царя на аверсе), местного чекана, с кушанскими (!) надписями. Таким образом, Ваши прозрения в части культурной общности Мерва и кушанских земель вполне подтверждаются» (20.III.51). «На Нисе М. Е. Массон поставил продолжение раскопок. Опять интереснейшие объекты: серебряная фигура Паллады в золотых одеждах, женский сфинкс, Амур со скованными ручонками, оттиски гемм на буллах, остраки с парфянскими надписями, терракотовые статуэтки (Ниса!) — совсем не похожие на мервские ни по стилю, ни по технике изготовления» (29.VIII.51).

О новых находках в Нисах (Старой и Новой) сообщалось регулярно, с отбором фактов, меня волновавших: «Найдены обломки разбитых мраморных статуй. В числе их не то Афродита, рожденная из пены морской, не то Родагуна, юная, с тяжелыми прядями как бы влажных волос. В числе их закинутая, как у Лаокоона, головка козлоухого сатира с «клубящимися» усами и спутанной бородой» (4.X.52).

Все это было «информацией для размышления», но больше всего увлекла меня работа, которая велась в эти годы в ЮТАКЭ над ритонами. Труд Галины Анатольевны о ритонах поступал ко мне для прочтения отдельными частями. Я был горд оказанным мне доверием, тем более, что к моим замечаниям было проявлено большое терпение: «На днях я выслала Вам кое-что по поводу композиций ритонных фризов. Знаю, что они вызовут примерно ту же реакцию, что и «концевые фигуры».

Отвечаю на некоторые Ваши вопросы. Бронзовые шлемы, по форме подобные нарисованному Вами, известны для Ближнего Востока по датированным памятникам XV—XVI вв. Однако на миниатюре их можно видеть еще в конце XIII— нач. XIV вв. (ср. изображения монгольских воинов в «Летописях» Рашидеддина). Но не существовали ли они в тюркской среде намного ранее? Вспомните восточно-туркестанскую скульптуру и живопись — изображение воинов, правда, они чаще всего имеют шишак на макушке» (30.IX.50).

Было приятно узнать, что моя просьба изложить общую идею задуманного Г. А. труда о парфянских ритонах была встречена с энтузиазмом. «Ну, вот, Вы спровоцированы: буду теперь время от времени урывать часть Вашего времени на свои заметки о ритонах... Руководящая мысль — это то, что ритоны Нисы есть проявление не подражательного искусства, рабски, на провинциальный манер, копирующего античные образцы, но своеобразная школа восточного эллинизма; что содержание скульптур и барельефов — результат преломления принятых в среде парфянской верхушки культовых, эстетических и прочих идеологических представлений в пластических образах эллинизма с его «космополитическим духом» (да не припишут мне Гегеля!), что по своему художественному значению они вправе быть поставлены в ряду таких выдающихся школ, как Пергам или Родос; что, наконец, они «не на светлом пламени Эллады согреты», как выразился бы по Брюсову Чепелев, но на знойном азиатском солнце.

Что касается стиля (второй Ваш вопрос), то так как ритоны это прежде всего памятники искусства, к ним с этой меркой следует и подойти. Но так как я не совсем искусствовед (хотя на меня и возложили бремя кафедры искусствознания), а М. Е.— убежденный археолог, не знаю, в какой мере удастся нам удержаться в искусствоведческих эмпиреях. Вот бы Колпинского сюда — он бы взвился... Будем утешать себя, что и мы рождены не только затем, чтоб ползать, но если уж нам и не подняться в сферу орлов, будем надеяться, что нас не сочтут за это любителями сумерек — летучими мышами».

Удивительна эта способность Галины Анатольевны дрессировать меня, как ищачка, держа клочок сена в одной руке, плетку в другой. Не оспариваю, чаще это заслуженно. Такой «творческий метод» дается не каждому. «Из числа знакомых мне (не «шапочно») людей, причастных к науке, Вы стоите совсем особняком. И не потому, что знаете больше или меньше кого-то. Но мысль Ваша течет по тем оригинальным извилинам, которые то оттачивают ее, как лезвие, то придают необычные (иногда до уродливости) формы» (8.VI.50). Заканчивалось это витиеватое письмо просьбой: «Не согласитесь ли и Вы почитать мои заметки о ри-

тонах (об изображениях на ритонах)... Вот что я хотела сказать, о чем просить».

Тут же сообщалось и о том, что отдельные главы рукописи труда о парфянских ритонах мне отправлены: «Можете делать пометки прямо на полях, не щадя ни бумаги, ни автора» (1950).

Когда же я получил на прочтение разделы рукописи о «ритонах Нисы», я совсем обнаглел и подверг ее самому придирчивому досмотру.

Я не проявил великодушия и, сопоставив общую идею ее труда с присланной рукописью, забыв приличия, пустился в разнос: «В письме Вы пишете, что ритоны прежде всего произведения искусства и требуют искусствоведческого подхода. Это верно, но в рукописи семантика символов и аллегорий (анализ сюжетов) преобладает над анализом художественных образов. От социологии Фриче у Вас ничего не осталось, это хорошо, но вместе с водой Вы выплескиваете и ребенка. Техника, формы и оформление — это полдела, нужно раскрытие в образах — духа, стиля, эпохи. Несмотря на поиски местных корней искусства в его собственной мифологии, над Вами довлеет оглядка на Пергам и Родос и недостаточное уяснение для себя, а, следовательно, и для читателя, сущности того «народного элемента», который питал собой искусство двора и который часто брал верх над иноземной выучкой придворных стилистов и манеристов. Под местным элементом, в противоположность филэллинству парфян, Вы готовы признать греко-бактрийское искусство и его наследие в селевкидских связях с тем же Пергамом, Александрией и пр., плюс тексты Авесты, но не пытайтесь найти этот местный элемент в тех народных культах, которые существовали здесь, в восточной Парфии и с/з Индии, под эгидой греков, и которые всплыли на поверхность главным образом в эпоху Кушан, когда Рим стал сдавать под натиском восточных (т. е. местных) обычаев, культов, идеалов и вообще восточного мировоззрения.

У вас собрано немало подчерпнутых из книг аналогий, немало схожих грифонов, кентавров, слонов и пр., но также, как и описания Ваши той или иной композиции не заключают никакого в самом себе раскрытия образов, характера, духа, стиля предмета, так и примеры подобий настолько заполняют собой авансцену, что за дровами и леса не видно, не ощущаешь законченности мысли, вывода, итога, обобщения, то есть полноты анализа одного отдельно взятого предмета или группы однородных предметов не получается»... Далее следовали придирки в том же духе, занявшие не один десяток страниц. Были и принципиальные замечания: «Кроме некоторых сюжетов, тем и канонических образов, утративших уже свой первоначальный смысл «живых понятий в живых образах» (как оценивал древнегреческую мифологию Белинский,

противопоставляя ее аллегориям, символам, «риторическим» фигурам вообще), что же здесь эллинского? Даже Гоголь — совсем не искусствовед, подметил некоторые характерные черты азиатского стиля вообще, отличающие его от эллинства. «В эллинском искусстве, писал он, ...нет того нагромождения, которое потому только сильно в азиатском искусстве, что соединяется с другими и оглушает падением всей массы, но если отделить ее,— она становится слабой и бессильной». Греческий полис? Столичный центр рабовладельческой демократии. Искусство этой демократии? Нет, не так, ибо это все-таки восточно-рабовладельческая деспотия, оказывающая воздействие на упадочный уже грекоримский мир, который все более теряет силу физического сопротивления натиску азиатских государств и европейских варваров и который покоряет их, идейно приспособляет к местным национальным религиям, вкусам и обычаям, а также унифицирует их (вспомните рассказ Полибия о празднестве в Дафне: «Нет такого божества или духа, известного людям или ими чествуемого, статуи которого не было бы здесь», или надпись Антиоха-I из Коммагены, где магам дается наказ сочетать всех греческих и азиатских богов и т. д.). В ритонах Нисы можно и должно рассмотреть именно то, что действительно происходило в эпоху, когда духовные колонизаторы-селевкиды и их преемники пытались с помощью «космополитизма» разрушить национальные государства древности Востока. Но из этого ничего не вышло в силу того, что общественный строй эллинов был уже внутренне подорван и в силу того, что на Востоке рабовладельческие государства типа Парфии не были уже сколками деспотии ахеменидов. У них, у парфян, под неглубоким поверхностным слоем придворной, во многом определенно эклектической культуры, проявляла себя многописьменная культура, тесно связанная с местными земледельческими традициями народностей и племен, вошедших в состав Парфии в качестве военных союзников, зависимых областей и пр. Они-то и приносили в города, станы и столицы Парфии дух, обычаи, вкусы и представления варварской племенной среды. Почему нужно умалчивать и об эклектизме части изображений и о безжизненности композиций, сухой стилизации или особом орнаментальном претворении образов, сложившихся на иной исторической почве, не видеть яркую, динамическую «пластически трепетную» картину не в мнимом реализме нисейского грифона, а в борьбе разнонаправленных сил, заложенных в этих образных документах эпохи?»

А заканчивались мои длинные-предлинные рассуждения одной ответной фразой: «Пишите дальше, мне интересно!» И дальше: «Почему Вы вообразили, будто от Ваших замечаний по «ритонной теме» я жду комплементов и экстатических взлетов в

эмпиреи? Откуда у Вас такое скверное мнение обо мне? Я слишком ясно отдаю себе отчет, что в социалистическом обществе развитие идет по пути критики и самокритики — да и простит мне Ваш придирчивый взор банальную фразу! Я бы только предпочла не совсем уж «презреть полемику с Вами», как Вы рекомендуете. Кое-что из написанного Вами проистекает прежде всего из того, что я послала небольшой фрагмент целого. Я отлично знаю, что такое ритон, как из него пьют (не только в кафе «Сталинград», но и на Кавказе — доныне). Теме «ритон» (происхождение, типы, формы, употребление) будет посвящен особый раздел. Начинать анализ со слона, как Вы предлагаете, не годится — этот объект не правило, а исключение, он завершает не роговидный ритон, а как бы стаканчик. О том, что анализ стиля должен в работе преобладать над вопросами семантики (мифологической и иной): «стиль»— это глава, притом глава заключительная, которая охватит все —«концевые фигуры» (почему Вам так не нравится это выражение?), сложные композиции фриза, головки карниза и т. д. Непонятно, почему «универсальные идеи эпохи (эллинизма) дают основание не увлекаться слишком семантикой форм». Что же, прикажете заниматься формой ради формы и возвести «стиль» в главенствующий принцип? Не могу принять Вашего взгляда, будто фигуры и барельефы ритонов так уж немыслимо сопоставить с уменьшенными фигурами Галикарнасского мавзолея; главное, что ведь Пергамская школа — это более широкое понятие, чем Алтарь Зевса. Я очень люблю у Гоголя «Мертвые души» и «Невский проспект», но статья его об архитектуре написана под большим увлечением Винкельманом, Гете, а может быть, и Гегелем «Азиатский стиль вообще», о котором вы пишете, отличающийся от эллинского (кстати, не «эллинистического»), напоминает гегелевский «азиатский дух» и «греческий дух». Парфия — уже не деспотия ахеменидского типа, хотя элементы, архаизирующие в ней, достаточно сильны; но это и есть «эллинизм» в одном из проявлений этого, пока еще недостаточно четко сформулированного явления.

Очень многое в написанном Вами справедливо. Но я не в силах удовлетворить основное требование, Вами предъявляемое, о том, что я «не пытаюсь найти местный элемент в народных культах и художественных традициях, которые здесь существовали». Откуда же взять эти местные народные культы и художественные традиции, о которых до работ на Нисе вообще ничего не было известно, а после постановки этих работ всплыл некий абсолютно ни на что непохожий материал? Получается уравнение с двумя неизвестными. Вы-то, сами, Лазарь Израилевич, за туркменистанскими терракотами то и дело «подавались» то в Среднюю, то в Переднюю Азию, а местный элемент, где он? Он получился у Вас

методом «вычитания» всего похожего, а непохожее ни на что и оказалось «парфянским». Ну, ладно. Бросим полемику. Все равно, буду слать Вам свои фрагменты — чем больше Вы будете по поводу них негодовать, тем страстнее облечете свои замечания в словесную форму».

Не скрою, мне такое внимание льстило. При моем полном отрыве от науки даже самое скромное участие в чьем-то труде было делом, преисполненным значения и важности. Пусть я оставался в тени, благо, что мне, хотя и неофициально, но было что-то доверено. Нужно было проявление благородства души тех, кто доверил мне, нет, не редактирование, хотя бы право на суждение, критику, размышления на бумаге. И, конечно, меня не могла не порадовать приписка в том же письме о ритонах: «Да, я ведь получила поручение через Узбекистанское ЦК — составить очерк истории изобразительных искусств Узбекистана (с древнейших времен до 1917 г.). Так что Вам еще предстоит получить от меня когда-нибудь на дружеский просмотр и этот очерк!.. Воображаю, как Вы сейчас всплескиваете руками, или, наоборот, тихо скрежещете зубами. Ну, не сердитесь, что я так злоупотребляю Вашим вниманием. Ведь здесь мне некому излагать свои творческие опыты».

Тема «парфянские ритоны» была дежурным блюдом нашей переписки. Попадало мне за идеи, не подкрепленные фактами. И, однако, Г. А. ощущала, видимо, необходимость взгляда со стороны, хотя бы не подкрепленного их изучением in situ: «На днях я выслала Вам кое-что по поводу композиции ритоновых фризов. Знаю, что они вызовут примерно ту же реакцию, что и «концевые фигуры»— вот и прекрасно. Ваши нападки пленяют меня своим задором — это прекрасный показатель, что в Вас еще много того огонька, который в жизни куда ценнее спокойного резонерства. А различные детали (одежда, прическа, музыкальные инструменты и пр.) я рассматриваю отдельной главой» (30.IX.50).

Г. А. знала, чем и как меня пронять, дабы не обижался, но и не зарывался в самомнении. А я был счастлив уже тем, что меня кто-то выслушает, да и не смолчит на мою дерзость.

В ответ на мои упреки за недоценку категорий стиля при анализе произведений искусства следовали оправдания, содержавшие дух противоборства и непреклонности: «Ох, опасная вещь этот «стиль»! Знаю, что Вы сейчас думаете: «А у Вас, Галина Анатольевна, анализ изображений на ритонах строится именно на сравнениях». Увы, это так. Но только это не значит, что нужно отмахиваться от смысловых объяснений всяческих «фазанов и петухов», а полюбившегося Вам слоника брать лишь в том случае, если он подходит под выдвинутую нами самими (в данном случае Вами) идею» (18.X.50).

А тут еще приписка: «Наговорила я Вам всякого! Это ничего — тем отточеннее будет острие Вашего карандаша, когда он испестрит заметками (пожалуйста, потверже, чем в первых листах!) мои первоначальные подступы к трудной (ой, какой трудной!) теме».

И опять о стиле: «Вопроса о стиле, художественных особенностях, архитектонике и т. п. также касаюсь в особой главе. Ваше замечание о метрически архитектурной композиции цикла божеств и живописно-динамическом характере вакхических и иных культовых сцен совершенно совпадает, как увидите, с тем, что на эту тему написано мной (этот раздел еще совсем не отделан и недоделан, потому я его и не посылаю)» (25.XI.50).

Разнос работы о ритонах не остался безнаказанным. Я уже писал о том, как был отхлестан за это: «Вам виднее с высоты Вашего курятника! И все же по возвращении в Ташкент вышлю Вам продолжение текста на эту тему» (18.X.50).

Порой мы зарывались в частности, до которых читателю нет дела, но в них таится главный аргумент, вне которого ни факты, ни идеи не убеждают. Несколько восточнее комнаты с ритонами еще в 1948 г. был найден десяток разбросанных черепков с чернильными на них надписями.

«М. Е. Массон разослал снимки черепков разным специалистам (Тревер, Амиранашвили, Фрейману и др.), но у них ничего не получилось. Но зато «победителями» оказался дружный коллектив, состоящий из двух иранистов — М. М. Дьяконова, В. А. Лившица и семитолога И. М. Дьяконова. Им удалось расшифровать тексты... датируются они временем Митридата II (II в. до н. э.), даты содержатся на самих остраконах, то есть синхронны ритонам. Правда, интересно?» (14.IV.52).

Я хорошо понимал, что в переписке о ритонах пользы от меня Галина Анатольевна не ищет. Ей важно поддержать во мне дух противоборства судьбе, не давать сдаваться, киснуть. Сейчас эта ситуация напоминает мне ситуацию в фильме по повести В. Распутина «Уроки французского». Учительница играет с учеником на деньги не из меркантильных интересов, а чтобы поддержать его в критический для него момент. Но в нашей с Г. А. Пугаченковой переписке было и нечто важное по-существу: «Перед отъездом выслала Вам кое-что о ритонах. Я не ответила на письмо Ваше, в котором так удачно «обыграны» афоризмы Козьмы Пруткова. Что, собственно, сказать по поводу основной идеи? Поверьте, что я отлично сознаю главную задачу, стоящую перед монографией о ритонах: показать, что они входят в сокровищницу культурного наследия туркменского народа, что они обязаны своим появлением не пришлым грекам, но идеологии парфянского общества, к которому также восходят нити туркменского этногенеза и т. п. Все это совершенно ясно. Но согласитесь, что искусствен-

но подтягивать одни факты и умалчивать другие во имя заранее заданной идеи — это не тот путь, который приведет к познанию истины. И в Ваших возражениях, мне кажется, звучит взамен западноэллинистической восточноиндийская ориентация, а это — другая крайность. Я очень рада, что Вы обращаете внимание на «зебувидность» (ср. кушанские монеты, где изображен Шива с быком) — мне вспоминается, как Вы однажды вознегодовали, когда я писала по поводу привлеченного Вами в качестве среднеазиатского аргумента блюда с козлом «Capra sibirica», который в Средней Азии не водится. Усилим это тем, что и козлы-то в жертвенных процессиях на ритонах — винторогие, имеющие памирогиндукушское происхождение. И слоник наш — индийский, а не африканский. Но Индия есть Индия. А Парфия — где она? Как раз в «непохожести» форм, элементов, композиций, хотя бы и имеющих западные и восточные аналогии, следует отражать специфически местное, свое» (10.X.50).

«Парфянские ритоны» М. Е. Массона и Г. А. Пугаченковой были опубликованы в IV томе трудов ЮТАКЭ (1959) Предшествовал этой хорошо изданной публикации альбом из отдельных листов в картонной коробке. Касаясь той части работы о парфянских ритонах, которую написала Галина Анатольевна, я бы сказал, что это лучшее из того, что она вообще создала за последние сорок лет. Известно, что труд обоих авторов о парфянских ритонах Нисы был затем великолепно издан и в Италии, где получил заслуженную оценку.

9 мая 1950 г. по заданию Южно-Казахстанского музея в Чимкенте и его директора Е. К. Покровского Г. И. Пацевич и я приступили к составлению списка и научному описанию археологических и архитектурных памятников Южно-Казахстанской области с приложением карт, схем и фотографий. Героним Иосифович Пацевич был уже не молод, старомоден, трудолюбив и добродушен. Он заведовал археологическим пунктом Института археологии в Джамбуле. Хороший знаток местной старины, он накопил много паспортов, лежавших у него в «пункте» мертвым грузом. Нужно было только заразить его энергией, встряхнуть провинциала, отдававшего дань Бахусу. В два месяца мы одолели эту работу и были счастливы, что «лед тронулся» и его «пункт» ожил.

Героним Иосифович Пацевич был наивен до крайности (хотя и не без хитрости). Как-то в конце моего пребывания в Джамбуле он прислал мне из Алма-Аты письмо, из которого видна его беспомощность в науке: «Дело в том, что я еще до получения твоего письма на Ученом совете (Института археологии, этнографии и языка АН Казахской ССР) заявил, что я от доклада отказываюсь, так как не представляю, как можно на нашем материале решать такой вопрос, когда даже историки до настоящего

времени не могут сговориться и решить, что же вообще было основой феодальной собственности в Казахстане, да и вообще в кочевых районах — скот или земля? Часть стоит за землю, а часть — за скот. Вопрос этот должен решаться на особом совещании, намечаемом на середину января 1956 г. в Ташкенте. Там же должен решиться вопрос о 1916 годе. Прогрессивное было восстание или реакционное»... В другом письме он продолжал стариковские жалобы в таком духе: «С историей Новой будет, по-моему мнению, еще история, и большая».

В том же 1950 г. в Джамбуле были сделаны интересные археологические находки на бугре, именуемом Мучным базаром. Бугор этот соответствовал западной части шахристана древнего Тараза. Найденные здесь терракотовые урны — астоданы, служившие для захоронения очищенных костей, имели вид слегка вытянутой по фасаду юрты с крышкой, увенчанной скульптурной головкой то старика с узкой бородкой, то полудемона с оттопыренными ушами и нелепой змейкой на плечах. По закругленным углам на фасадной стороне урны стояли, скрестив руки, слуги (?) в простых халатах, сомкнув припухшие веки. В ушах у них подвески, головы не покрыты, волосы уложены короткими прядями. Были найдены и другие астоданы, а также разные виды погребений, в том числе и захоронения в хумах с клеймами, и ящики, выложенные из сырца. На некоторых астоданах-оссуариях я встретил изображение «несторианского» креста. Все это побудило меня написать развернутую статью. «Шлите все, что напишете об оссуариях,— просила Галина Анатольевна.— Но обязательно пишите! Тема эта не только не исчерпана предшественниками, но сулит, по-моему, такое многообразие возможностей, что не уклоняйтесь от нее. Тем более, что в Ваших руках прекраснейший вещевой материал, а поле воображения... о нем можно было бы воскликнуть словами Марра: «Яфетический конь при нас!»— если бы это не было так одиозно...» (30.IX.50).

Моя статья об этих находках в Джамбуле появилась в печати лишь много позже под названием «Некрополь древнего Тараза».

Сборы продолжались и в ближайших районах. Из села Буденновка были доставлены «каменные бабы» с изображением тюркских воинов и просто мужчин с чашей у пояса (VII—IX вв.). Фрагменты терракотового узорного декора в виде фигурных кирпичиков и блоков XII в. я вывез из мавзолеев Бабаджи Хатун (X—XI) и Айша-Биби (XII—XIII вв.) в с. Головачевка. Короче говоря, музей стал обрастать предметами исторического смысла и значения. Поступали и другие интересные находки: например, сервиз поливных блюд, установленных на керамическом же столике (все с голубой поливой) XIII—XIV вв. из бывшего шахристана Тараза; керамический кувшин, увенчанный головой волка;

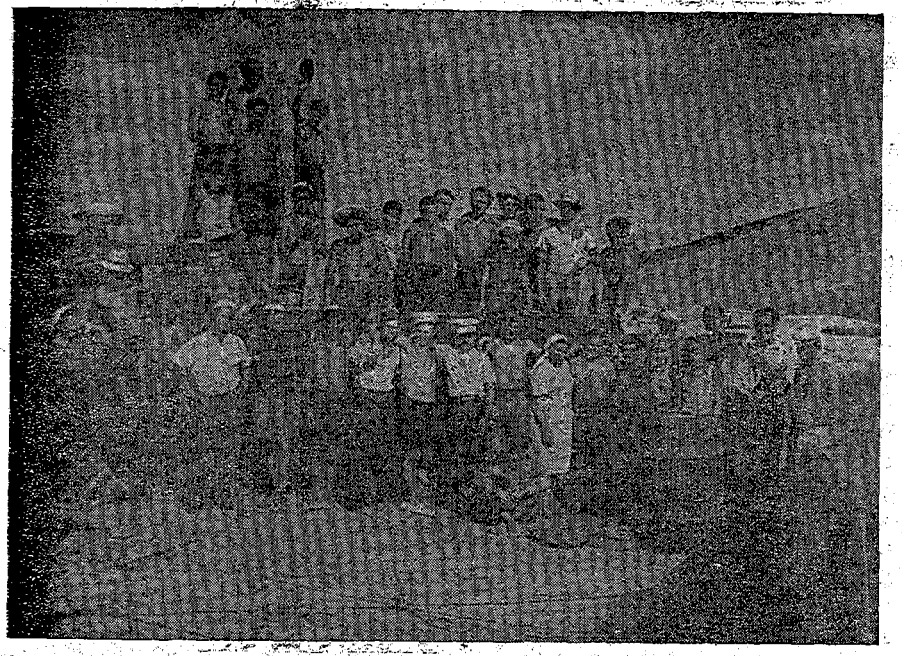
бронзовый кувшин с изображением головы волка. В небольшой статье об этой последней находке в Вестнике Академии наук Казахской ССР (№ 4, 1952) я сопоставил ряд изображений головы волка из Казахстана, Алтая, Кавказа и Ирана, отмечая значение, какое придавали этому образу усуньские гуньмо, гуннские шаньюи, тюркские каганы и их дружины — пури-бури (волк).

«Как зороастризм, так и несторианство,— писал я тогда,— не имели здесь, в древности, прочной основы в массах, и присущая им внешняя обрядность не затрагивала глубоко народных обычаев и верований, связанных больше с шаманизмом и местными культами. Только этим можно объяснить смешение разных заупокойных культов (зороастризма, несторианства, шаманизма), отмечаемое в древнем Таразе археологическими памятниками VII—X веков».

Опубликовать новые данные о памятниках искусства, найденных в Таразе, поставить их в связь с мифологией древних тюрков мне не удалось. Делал попытки напечатать кое-что и из работ, написанных еще в Самарканде, но не рассчитывал на успех.

Заранее был готов к тому, что печатать не станут, а предлог найдется, но я все же послал статью «О происхождении культа Шах-и Зинда и Хазрети Хызра» (самых почитаемых мест в Самарканде XIV—XV вв.) в Институт истории, археологии и этнографии Таджикистана. Директором его был тогда Александр Александрович Семенов. Он прислал ответное письмо, написанное превосходным каллиграфическим почерком. Старые русские ученые были, видимо, усердны в «чистописании», не в пример нам, пишущим свои закорючки как бог на душу положит. «К сожалению, должен Вас огорчить,— писал он мне,— что в названной статье многое требует уточнений. Есть ошибки, проистекавшие по-видимому из-за слишком доверчивого отношения к использованным источникам (вроде ссылки на стр. 5 на словарь Ягелло приведена арабская формула, что должно читаться Эмир-и аб-и Хайван — князь или господин живой воды (или — воды вечной жизни), но ни в каком случае «водяных животных»). Греческая транскрипция в слове Оксус представляет собою название духа вод в Хорезме и Согде — Вахш, от имени этого духа вод произошло древнее название Амударьи — Вахш. Оно сохранилось в имени правого притока Аму — Вахша, т. к. в древности считали верховьем Амударьи не Пяндж, а Вахш (по поводу изложения на стр. 20). Можно было бы сделать еще ряд замечаний, но удовольствуюсь этими. Я очень бы просил Вас прислать все, что у Вас есть по памятникам согдийской или греко-бактрийской культуры, или пока это материалы, подлежащие обработке? Мы бы это охотно напечатали в своих изданиях» (23.II.52).

Что ж, все верно. И то, что в статье были и домыслы, и фило-



Южно-Казахстанская археологическая экспедиция. Группа участников. 1952 г.

логические сбои (впоследствии статья в исправленном виде была напечатана в сборнике «Из истории великого города» к 2500-летию Самарканда). Неудача первого обращения к А. А. Семенову меня не огорчила, я послал ему другую статью — «Изображения «Дома огня» на двух терракотовых плитках Афрасиаба». Она ему понравилась, и после ряда уточнений была напечатана в одном из выпусков «Докладов Академии наук Таджикской ССР» с многозначительным грифом: «Представлено академиком А. А. Семеновым». Стоит ли говорить о том, что Александр Александрович, взяв на себя ответственность за напечатание моей статьи, проявил мужество. Так я его поступок и расценил.

В год, когда А. А. Семенову «стукнуло» 80 лет и в Таджикистане готовились торжественно отметить его юбилей, он отдыхал в Кисловодске, Галина Анатольевна писала мне: «Старик свеж и бодр как всегда; каждое утро совершает прогулки к Храму воздуха, одетый в белоснежный костюм, с перстнем на мизинце, в который вправлена очаровательная сердоликовая гемма с Афрасиаба, подаренная ему Кастальским, на которой вырезана голова Александра Македонского» (29.VII.1953).

Вот таким ярким, всегда свежим и бодрым, стоящим мужественно на грани прошлого и настоящего Александр Александрович Семенов и сохранился в памяти знавших его людей.

Расскажу об археологической экспедиции Института истории, археологии и этнографии Академии наук Казахской ССР, в которой мне разрешили участвовать с 10 августа по 10 сентября 1951 г. в строго ограниченных пределах.

В Южно-Казахстанской экспедиции я числился внештатным фотографом. К этому званию привык, оно меня не унижало, лишь бы быть причастным к делу. Странно, конечно, что при этом начальник экспедиции Е. И. Агеева позже слала мне главу за главой отрывки своей еще не созревшей диссертации с припиской: «Прошу Вас быть безжалостным и строгим критиком» (7.V. 1951), «Решила выслать Вам две последние главы с просьбой быть максимально придирчивым и ни в коем случае не думать о моих каких-то затем обидах» (25.V.52). Я и чистил «авгиевы конюшни», как именовал и собственные черновики, вспоминая каждый раз слова Шекспира о том, что «мне легче научить сорок человек тому, что они должны делать, чем быть одним из них и следовать собственным наставлениям».

Позднее она, как и Г. И. Пацевич, успешно защитила кандидатскую диссертацию.

Газета «Коммунист» 26.IX.1953 напечатала статью об итогах экспедиции Института истории, археологии и этнографии АН КазССР, авторами которой были я и Г. И. Пацевич. Речь в ней шла о городище Баба-ата. «Раскопками вскрыто более двадцати помещений, расположенных на разных горизонтах и относящихся к разным эпохам (от VII-VIII веков нашей эры). Дворец, расположенный на цитадели городища, представлял собой мощное сооружение со стенами из крупного сырцового кирпича толщиной до 2,5 метра и заключал в себе крытый зал с колодцем в середине. В стенах этого колодца на глубине 9 метров от пола был обнаружен потайной сводчатый ход, который вел за наружные стены цитадели. Дворец стоял на платформе. Платформа эта сооружалась постепенным наливанием тонкими слоями (в 5—8 см) жидко разведенной глины на высоту местами до 4 метров. Остатки древнейших угловых башен цитадели были при этом заключены как бы в футляр, сооруженный также из слоев литой глины. Остатки одной из башен еще и в настоящее время насчитывают свыше ста слоев и возвышаются над местностью до 10,5 метра». Там же говорилось об открытии могильника эпохи бронзы и оградки из поставленных на ребро крупных камней и многих других находках, относящихся к культуре известной в науке под названием «андроновской», которая датируется вторым тысячелетием до н. э.

Было ли у меня при этом чувство отчуждения? Нисколько. Я не мог не оценить в данном случае корректности и внимания участников экспедиции.

О наших работах на Баба-ата я сообщал Галине Анатольевне — хотелось поделиться, хотя размах работ был здесь не тот. Она ответила: «То, что Вы писали о раскопках в Казахстане, очень любопытно. Только почему Вы считаете, что нижнее здание не на много старше верхнего? Ведь такой прямоугольный стандарт сырца в Согде характерен для VI—VIIвв., не это ли именно старосогдийский замок, на руинах которого в XI—XII вв. воздвигается новое, мощное сооружение?» Мнение было высказано резонно.

Возвращаясь из экспедиции в Баба-ата, мы заехали в Чимкент. Здесь, в музее, мое внимание привлекла каменная «ступка» на четырех утолщенных ножках — она именовалась «сосудом из Чокпака», или как я позднее установил, из Турткуль-тепе. Написал статью о странных на ней изображениях-знаках, отослал ее Галине Анатольевне и получил интересные соображения: «Скажем, вопрос о форме и материале сосуда. Вы его не касаетесь. Между тем эта «толстоногая трехножка, по-моему, явно восходит к китайским ритуальным сосудам, форма которых уходит в глубину тысячелетий и которая сохраняется (в связи именно с культовыми функциями) и в эпоху Тан и Сун и позднее. А ведь Китай от Вас недалек, связи с ним Семиречья старые и прочные. Кстати, м. б. к китайским мотивам и символике тяготеют и меандр над ножками, и Ваши «семь сфер», и свастика. Но «главный ключ», вероятно, должны дать символы христианства» (2.IX.52).

Не помню, чтобы я принял аналогии с китайскими ритуальными сосудами (тем более, что «ступка» эта не «трехногая», а на четырех коротких ножках), но о символах христианства (у местных несториан) я писал подробно. Напечатал статью (датировка у нас сошлась: XI—XII вв.) лишь много лет спустя. Перечитывая эти замечания на старую, еще не завершенную тогда рукопись, я ощущаю еще раз, как важна была для меня эта консультация.

В свою очередь Г. А. Пугаченкова прислала мне свою статью для сборника об искусстве Советского Узбекистана. Его готовил к изданию Институт искусствознания в Ташкенте, и она называлась «Очерк истории изобразительного искусства Узбекистана». Автор согласилась со мной: «Что ж, Вы, безусловно, правы, считая, что начало и конец следует переработать».

Выходит, что моя связь с Институтом искусствознания в Ташкенте, временно оборванная, уже тогда незримо существовала. Она проявила себя явно лишь два-три года спустя.

В августе 1951 г. Южно-Казахстанская археологическая экспедиция АН Казахской ССР работала у поселения Тимурлановка

на берегу р. Арысь, а затем в Мамаевке, где плоские курганчики рассыпаны вокруг городища Куйрук-тепе. В эту пору к нам и прибыл А. Н. Бернштам. Крупный тюрколог, он в свое время подвергся основательной критике, особенно в связи с выходом его книг о социальном строе орхонских тюрок и о гуннах. Мне представилась возможность познакомиться с ним поближе и составить некоторое представление о его научных позициях.

С виду он был грузным и тяжелым на подъем, особенно потому, что хромал, кажется, с детских пор, и тяжело переваливался с ноги на ногу, не расставаясь с палкой. Собеседник он был интересный и затруднял меня главным образом своим пристрастием к рюмке. И даже мое согласие пригубить только символически его не устраивало, ему требовалось «вдохновение». Судя по моим дневниковым записям, А. Н. готовил в это время доклад об этногенезе тюркских народов. Языковое единство двух доисторических групп складывалось, как он полагал, на базе двух «доисторических» культур, известных в археологии Средней Азии как кельтеминарская и тазабагябская. А в историческую пору — иранских, с одной стороны, и южно-сибиро-алтайских, с другой. Третьим компонентом был центрально-азиатско-ордосский. Гунны Кенкольмского могильника живут в туркменах. Узбеки же восходят не к согдийцам, а к тюркам. Александр Натанович отстаивал свою точку зрения на учение Н. Я. Марра, почитая его крупнейшим востоковедом и археологом. Рисуя общую картину этногенеза Средней Азии и Казахстана, он исходил из той идеи, что культура Андрона (казахстанская) исходна для степных культур, кладет начало ряду движений на юг. Эти движения завершились в канун исторического времени передвижением саков из Казахстана в Иран. В этом движении нашли себе место арийское вторжение в Индию, скифов на Кавказе, уход трипольцев (т. е. не славян) на юг. Тюркский протогенез складывается в двух центрах: где-то в Алтае-Монголии-Ордосе, рядом с Яньшао и прото-Китаем вообще. Собственно тюркский этногенез складывается со времен гуннов и их продвижения в Среднюю Азию. Саки-иранцы не предки казахов. Кушаны — это образование на усуньской основе (ябгу) и тоже не тюрки, как и усуни. Следовательно, узбеки, как и казахи, не восходят ни к кушанам, ни к усуням.

Спорить с ним не решались. Однако я возразил, что его аргументы опираются только на мифические сведения доистории и передвижение саков на заре истории. Александр Натанович возразил, что он опирается на находки раковин и керамику. Я, в свою очередь, заметил ему, что принадлежность архаической керамики определенным языковым группам не доказана, а признаки находок раковин (как и раннего нефрита) неустойчивы. Тут уже А. Н. возразил, что нефрит кроме Китая известен только на Бай-

кале и нигде больше, он согласился лишь с тем, что доклад следует начинать, минуя смутную доисторию. Его гуннская теория тоже встретила несогласия. Ну, а дальнейший ход нашей дискуссии отражен в прилагаемых письмах.

Возникли расхождения и в том, отождествлять ли крупнейший, после Отрара, город Кедер с определенным городищем. А. Н. Бернштам и Г. И. Пацевич сочли Кедером городище Алтын-тепе, Е. И. Агеева — Куйрук-тепе. В источниках Кедер продолжал жить и в IX—X вв., а Отрар расцветал и в пору тимуридов, в то время, как Алтын-тепе отмирал давно. 30 августа А. Н. Бернштам уехал, оставив впечатление раскованного собеседника.

Об А. Н. Бернштаме мне было досконально известно давно. Галина Анатольевна в 1945 г. писала мне из Ленинграда: «Он один из тех немногих людей, кто сможет глубоко вникнуть в существо Вашего труда и беспристрастно оценить его. Хотя уверенность в своих природных дарованиях и блестящий научный путь и сделали его немного зазнайкой,— это не мешает ему оставаться глубоко справедливым в оценках чужих работ. Кстати, в Вас обоих, мне кажется, есть родственная черта: стремление к широкому (территориально, идейно, хронологически) охвату проблемы. Если бы он и счел себя вправе бросить Вам упрек, что Вы, идя от искусства, не всегда безукоризненны в расшифровке археологического материала, то аналогичный упрек мог бы быть рикошетом брошен и ему, так как сам он, будучи археологом, но берясь за темы искусствоведческой направленности (например, «Изобразительное искусство древней Киргизии», «Архитектурные памятники Киргизии» и пр.), отнюдь не безупречен в вопросах стиля и эстетических оценках. Но можно ли в науке проводить искусственные границы, очерчивающие контуры ее разделов? И разве не неизбежно вхождение в смешанные области не тех наук, к которым во всеобщем мнении ты приобщен по признаку, скажем, кандидатской диссертации. В этом — извечная слабость таких крупных специалистов, как, например, Б. Н. Засыпкин, который, отмежевываясь от искусства («это все формализм!»), от археологии («это дело археологов!»), даже от языков (в результате — узко-локальное осмысление художественных явлений), никогда уже не встанет выше работ, написанных им 20 лет тому назад» (29.VI.45).

О моем отношении к работам А. Н. Бернштама можно бы написать трактат. Мое дерзкое к нему письмо на многих страницах от 15.XII.51 из Джамбула в Ленинград привести полностью невозможно. Ограничусь лишь важными из него извлечениями:

«1. В Ваших трудах наиболее сильная сторона — анализ памятников материальной культуры с привлечением вспомогательных дисциплин. Но, как мотылька на огонь, Вас тянет больше к

«философии истории», и Вы в этой книге в рамках гуннских веков кружитесь вокруг гуннского штандарта, на одной стороне которого написано «есть классовое расслоение», на другой — «нет классового расслоения». В Вашей палитре только две краски — светлая и черная, и Вы маркируете: древние китайцы классово расслоились — черная краска, восточные гунны — военная демократия — светлая краска, эфталиты — варварский резерв — светлая краска, кушаны — загнивающая античность — черная краска, гунны вообще всех веков и территорий от Китая до Германии — свежие силы — светлая краска, античность всех веков и территорий от Китая до Гибралтара, требующая омоложения — черная краска и т. д.

Вы, мне кажется, упрощаете явления, ставя знак равенства между греко-римской античностью, «античностью» Средней Азии и «античностью» Китая. Явления, имевшие мировое значение для греко-римского мира, представляются Вам той формой, или тем шаблоном, по которому должны были априорно отливаться схожие явления и в «античной» Азии. Вы не утверждаете, но даете себя понять так, что античность есть стадиальное понятие, а не конкретная исторически неповторимая форма общества греко-римского по преимуществу. Я не оспариваю наличия рабовладельческого общества и своеобразной античности и в Азии, но хотел бы видеть своеобразие исторического процесса в Азии в таком имманентном его выражении, в каком он выражен в истории Европы, то есть без того, чтобы прогрессивность восточных гуннов или белых гуннов ставить в зависимость от роли западных гуннов в разгроме Рима.

Если варвары в Европе сыграли объективно прогрессивную роль, опрокинув с громом Рим, то из этого не следует, что варвары всегда и всюду носители прогресса. Если античное рабовладение (греко-римское) было сломлено при содействии гуннов, то из этого не следует, что среднеазиатское и древнекитайское рабство, каждое в отдельности, дожидалось для своего краха, предназначенного каждому из них историей своих гуннов, и что таким образом на исходе древних веков был зачат феодализм почти в мировом для того времени масштабе, именно с помощью гуннов. Ясно, что это не так.

Упадок античности — это, прежде всего, не результат нападения варваров. Энгельс ясно говорит, что упадок античности — «конечный результат римского мирового господства». Варвары на Западе сломили римское господство, покончив попутно и с разложившимся экономическим базисом этого господства (античным рабством). В Средней Азии варвары опрокинули Греко-Бактрию, но кушан они не опрокидывали. Гунны в Средней Азии не разрушили старого экономического базиса. Эфталиты также. Эфталиты

боролись не с античным рабовладельческим обществом, а с «упорядоченной монархией, империей сасанидов» (Энгельс). Вы сами цитируете тезис Маркса — Энгельса о том, что феодальная собственность на Западе сложилась в связи с «организационной формой завоевания» и «под влиянием структуры войск» завоевателей варваров. Никакого феодализма ни гунны, ни эфталиты не создали. Упадок античных городов имел место и в Римской империи. Замки гуннов эфталитского времени не заключают ничего феодального и их владетели — не «феодальная аристократия». Все наши афшины, ихшиды, бухархудаты, саганхудаты и пр. больше, чем феодалы. И дворец бухархудатов — не феодальный дворец. Подъем VI—VII вв. был отнюдь не на новом феодальном экономическом базисе, а на старом. В VI в. гунны-савиры сражались не против Рима, а в союзе с Византией против Ирана. Также и эфталиты, а затем и тюрки видели в Византии союзника, а не общего врага варваров. Роль эфталитов и тюркских варваров была исторически прогрессивна в той мере, в какой они вели борьбу за независимость кочевых и оседлых народов Средней Азии против иранских претендентов на мировое господство, и она была реакционной в той мере, в какой ставки эфталитов и замки тюрко-согдийских владетелей были опорой угнетения народных масс.

Арабское нашествие было прогрессивным в отношении Передней Азии и Ирана, где оно сломило главные силы сасанидской реакции, но оно было реакционным по отношению к Средней Азии, где оно стало душителем политической независимости народов. Так или иначе, государство шахиншахов, прикрывавшееся с севера Дербентской стеной, было разбито не с севера и не с востока, а с «тылу». Функцию, которую выполняли в Западной Европе гунны, в Средней Азии уже в послеарабскую пору привелось выполнить, я бы сказал, лишь сельджукам вкупе с другими кочевниками в X—XI вв. И только тогда для Средней Азии «организационные формы завоевания» и «структура войск» завоевателя-кочевника оказали свое действительное воздействие на развитие «феодального базиса» и только в связи с этим, по-своему историческим движением, новое движение варваро-тюрков приобрело исторически прогрессивное значение. Я не навязываю Вам своего понимания этих исторических событий, на Ваш тезис о том, что роль гуннов была повсюду прогрессивна, с чем, видимо, согласен и Михаил Михайлович Дьяконов, является, по-моему, неверным и методологически неприемлемым».

В таком же духе страстной полемики были написаны и остальные четыре пункта. Из опасения наскучить приведу только пункт касательно языковой семантики:

«Гунны и авары толкуются Вами с точки зрения языковой семантики как гунн+авар+гунн // вархуни, где вар- авестийский

город, а гунны-авары — «гунны поселений» и в том же «авар» окончание АР — древний суффикс племенных названий, восходящий к лексике чувашского языка к архаической форме. Все это рассуждение не больше, как «дериват» построений Марра, который писал буквально то же, именно, что в слове gaz-ar второе слово АР оказывается берским племенным названием var, а в целом мы имеем салберское племенное название... разновидность сибилянтного «sar». А «sar» (в наименовании Саркела) по Марру — это архаическая форма чувашского слова, форма яфетическая, Саркел, по Марру, как Вы помните, значит с этой точки зрения «город саров» или АР»ов. Ваше построение на счет АР и его дериватов в наименованиях Отрар, Турар, Кедер, Кердер и пр. опирается, таким образом, целиком на яфетическую теорию Марра. Немудрено, что даже указания старика Вамбери, что окончание ГУР представляет собой турецкий суффикс имен прилагательных и er/ar означает просто «люди», выглядит все же убедительнее.

Не будучи языковедом, ограничусь общим замечанием, что подобное «гадание на кофейной гуще» в конечном счете страдает тем, свойственным вообще учению Марра, пороком, что корнесловам исторической эпохи, получившим уже широкую общественную функцию в результате семантического «анализа», придается значение, которое, если оно и было верно в генезисе речи вообще, то исторически утратило подчас всякое отношение к источнику первичного осмысления. Это относится в особенности к именам. Кушнаваз для Вас — это имя — символ сближения кушан с аварами, с таким же успехом можно утверждать, что куш — птица, аваз — голос. Поющая птица, где тюркское «куш» и иранское «аваз» тоже символ какого-то сближения чего-то с чем-то. Но это, конечно, чепуха. Если это и пародия на Марра, то все же остается несомненным, что вся невероятная языковая эрудиция не могла заменить Марру самого главного и насущного — здравого смысла.

Хочется думать, что некоторые полемические резкости в письме Вас не обозлят. Они во всяком случае не от недоброжелательности и пр., а из чувства самого глубокого к Вам уважения и искреннего желания, чтобы Ваши работы радовали нас все больше и огорчали отдельными недостатками все реже» (15.XII.51).

Мои резкости его не обозлили. Иначе не было бы позднейшей переписки, личных встреч и бесед на близкие обоим темы.

О Бернштаме еще писала мне и Г. А. Пугаченкова: «Энергия его в части популяризации своих научных достижений мне всегда нравилась. Но несомненно прав А. Ю. Якубовский, который однажды в частном разговоре сказал, противопоставляя его Беленицкому: «Если у Бернштама есть товара хоть на копейку, он покажет на целый рубль, а Беленицкий прямо наоборот». Бернштаму достаточно одной паршивой терракотовой статуэтки, чтобы нес-



Труд облагораживает человека. Джамбул, 1952 г.

сколько раз опубликовать ее, да еще под торжественным заголовком: «Образ согдийца в коропластике Семиречья». С другой стороны, можно не соглашаться с его истолкованиями, но введенный им в научный обиход материал останется надолго. И в этом отношении, конечно, неправ М. Е., у которого лежит под спудом огромный фактический материал, который он не публикует лишь потому, что он, по его мнению, должен шлифоваться еще, и еще, и еще» (2.III.51).

Бернштам явно не вписывался в школу М. Е. Массона. Я не в курсе ссоры М. Е. Массона и А. Н. Бернштама. Г. А. Пугаченкова отзывалась о Бернштаме сперва очень лестно, а затем край-

не раздраженно. Думаю, что основная причина ссоры двух незаурядных личностей в том, что «нашла коса на камень», а о деталях этой прискорбной ссоры судить не берусь. В ту пору уничтожающие статьи коллег в отношении бернштамовских гуннов были помещены в «Вопросах истории» и в «Большевике». А. Н. Бернштама стали сторониться даже его друзья.

О Бернштаме, который выпестовал не одного кандидата наук, Г. И. Пацевич с огорчением писал мне из Москвы, что тот «пьет много, пол-литра вытягивает за час, не закусывая» (16.IV.54). Вскоре последовал очередной инфаркт и талантливого ученого не стало.

В конце 1952 года Г. А. Пугаченкова завершала докторскую диссертацию «Пути развития архитектуры Южного Туркменистана поры рабовладения и феодализма». Мне очень хотелось ознакомиться с этой работой, видимо, это отвечало и помыслам автора: «Как бы хотелось выслушать Ваши придирчивые, но всегда такие интересные замечания к ней. Ведь кроме Вас некому ее показать: М. Е. может сделать лишь указание по части немногих исторических экскурсов, а больше — кому же дать?» Сказано было не без доли комплемента, но уж таковы законы эпистолярного стиля. Я хорошо понимал это, но, повторяю, мне и самому было это полезно и интересно.

Меня поражает, с какой смелостью, а может, и наглостью, я, находясь в медвежьем углу, если им признать далекий Джамбул, не утративший тогда черт небольшого города, отвечал на поступавшие ко мне письма и даже труды своих наставников. На мои замашистые высказывания Галина Анатольевна ответила так: «Пришло Ваше письмо, начертанное в промежутке между сооружением стен курятника и его кровли... Может быть, к весне Вы приступите к возведению свинарника, а там, глядишь, и до коровника дело дойдет?» На сказанное в «сердцах» я не обиделся, тем более, что вслед за курятником я действительно воздвиг свинарник и даже половину коровника. Оклад мой составлял 45 рублей в месяц, а надо было растить малышей. «Ваши домыслы с высоты курятника,— как писала она в другом письме и по другому поводу,— остроумны, но бездоказательны». Было от чего прийти в отчаяние, но я принял ее слова, как должное, я был «поставлен на место».

Галина Анатольевна прислала мне в Джамбул и первоначальный текст автореферата докторской диссертации. Надо было благодарить за внимание, но я снова отвечал строгим разбором текста, хотя и заведомо придирчиво. Так, я указал на такие сомнительные, с моей точки зрения, места: «Выявить прогрессивные общенародные качества ее и отчленить черты, порожденные идеологией правящих классов»... По-моему, так нельзя. О Парфеноне

мы не говорим, что в нем надо что-то «отчленить». В «Дискоболе» Мирона мы тоже не считаем нужным что-то «отчленить». Возникает впечатление, что автор хочет в определенных памятниках что-то «взять» и что-то не взять, исключить, отчленить, как непригодное в качестве «наследия». Задача в другом: в анализе формы и содержания, в раскрытии исторического развития архитектуры как искусства и как техники, то есть, как мышления в образах и как воплощения образа средствами строительной техники. У Вас же в перечне задач исследования о строительной технике ни слова. А говорить даже в кратком автореферате о «линиях развития», «о внутреннем содержании», не связывая развитие стиля с развитием строительной техники, никак нельзя.

В мавзолеях — «тема прославления могущественной личности». Это скорее тема египетских пирамид, а здесь, скорее, прославление заслуг феодалов перед исламом, возвеличение его верных поборников. Отсюда в гробу феодалов ни личных драгоценностей, ни оружия.

Тезис о типичности истолкован у Вас не так. Вы трактуете, что типическое — значит образцовое, образцовый памятник. Дело совсем не в этом. Типическое не составляет чего-то среднестатистического, а только то, что соответствует сущности данного социально-исторического явления. Следовательно, типическими являются не те памятники, которые наиболее распространены количественно, а те, которые выражают существо, содержание, стиль эпохи. Это могут быть и не образцовые памятники в смысле их качества.

Архитектура рабовладельческого общества. Парфянское зодчество. Допустим так. Раньше «архаика», здесь в таком случае можно ждать слова «классика». Но Вы даете два этапа. Чего? Классики или «парфянского зодчества»? Если последнее, то что значит «филопарфянский период» парфянского зодчества? Любовь к самому себе? Самобытность? Вы попросту стесняетесь назвать вещи своими именами: 1-й период, связанный с влиянием эллинизма, 2-й — с местным освободительным движением. Но слово «филопарфянский» абсолютно не подходит. Лучше говорить о раннепарфянском и позднепарфянском. Первый период — период политической и культурной зависимости, второй период — период освободительной борьбы и подъема местных культур.

Раннефеодальное зодчество. Два этапа: время хорасанского рыцарства и время арабского владычества — «дехканский» и «халифатский». Мне это не по душе, потому что не выдержан принцип периодизации — там, выше, общество и стиль — архаика и т. д., а здесь, то социальный критерий (господствующий класс — дехкане), то политическое господство (халифат). «Парфянское» — это определение имеет ввиду все же определенную народность, а здесь какая народность? И дальше: второй период, «султанат-

ский»— тоже политическая форма. Или Вы считаете, что все эти определения (два этапа и один период) имеют в основе форму политического строя, но хорошо ли звучит: дехканская архитектура, халифатская, султанатская? Я бы предпочел в заголовки эти наименования не помещать, а говорить о зарождении феодальной архитектуры (феодальные дехканские замки), о влиянии арабо-передне-азиатской архитектуры VIII—X вв. на местную феодальную архитектуру в период политической зависимости от арабов (как раньше о влиянии эллинизма) и о развитии местной архитектуры средневекового города (XI—XIII вв.) в период освободительной борьбы и подъема местных культур феодального общества.

«Архитектура зрелого феодализма». Слово «зрелого» не подходит. Лучше —«развитого». Три его этапа: «монгольский» (уже нехорошо), «антимонгольский — время антимонгольских тенденций» (совсем нехорошо). Какие в архитектуре «антимонгольские тенденции»? Их не было. «Тимуридский»— время тимуридских удельных князей. Но это не периодизация архитектуры. Что здесь посоветовать — не знаю, но только «монгольской» архитектуры и «антимонгольской» не было, а были упадок и подъем, когда архитектура решала местные или общегосударственные задачи, но здесь надо еще подумать».

Было много и других замечаний и придирок. Приведу еще лишь одну: «Говорится, что автор в диссертации показал в зодчестве Южного Туркменистана «как прогрессивные, так и реакционные черты этого стиля». В автореферате реакционные черты не «отчленены». (Или репрезентативность классики и декоративность феодальной архитектуры именно и составляет то, что подлежит отсечению? Но если от парфянской архитектуры «отчленить» величавость и репрезентативность, что от нее останется? Груда деталей и Монблан сырца). И почему «этого стиля», когда стилей этих в зодчестве Южного Туркменистана Вы сами назвали не один» (9.II.54).

С еще большим рвением я буквально впился и в статью М. Е. Массона о работах ЮТАКЭ 1951 г.: «Говорить о каких-то несогласиях или возражать мне трудно, ибо, вероятно, я очень отстал от уровня знаний, необходимых для серьезных возражений М. Е. Статья хорошая, но это не значит, что у меня нет вопросов и сомнений. Прежде всего, М. Е. считает, кажется, культуру «парфянских поселений Мерва» стоящей ближе к парфянской Нисе, нежели к культуре Кушан. Из приведенного в статье материала сделать окончательный вывод, мне кажется, трудно. Главный довод М. Е.— это Мерв аршакидского, а не кушанского образца. Вероятно, М. Е. прав в том, что Маргиана не входила «в течение двух веков» в государство «Великих кушан», но значит

ли это нечто «обратное», т. е., что аршакидский тип монет говорит за то, что культура Мерва была «парфянской» («парфянские» терракоты, «парфянские» костюмы и головные уборы, архитектура и т. д.). Мне не ясно, почему согдийские монеты китайского образца из Пенджикента не дают основания называть культуру Пенджикента VII—VIII вв. «китайской». Почему монеты китайского образца тюргешей не дают основания называть культуру Семиречья VIII—IX вв. «китайской» (хотя формально китайцы и хозяйничали одно время в этих краях). Почему монеты бухархудатов сасанидского образца не дают основания считать культуру Бухары IX в. «сасанидской». Короче говоря, нельзя ли, судя по местному маргианскому чекану, считать и культуру Маргианы не «парфянской», а «маргианской», учитывая особенно, что в период распространения «парфянского» чекана в Мерве Маргиана собственно не входила политически в состав Парфянского государства. Что касается образа Аршака I, то он, кажется, именно в нумизматике вышел за свои государственно-географические рамки и оказал влияние даже на изображения согдийских лучников кангюйского времени (последнее — не утверждение, а вопрос). К тому же, М. Е. сам пишет, что «парфянские» монеты «не имели аналогий в общегосударственном стандарте» Парфии. В отношении терракот, которые М. Е. очень хорошо назвал «народными скульптурными фигурками», мне казалось, и сейчас мне трудно расстаться с этим мнением, что они стоят ближе к кругу кушанских, нежели собственно парфянских памятников древнего искусства. Сами глиняные статуи Нисы ближе к индо-парфянскому, нежели среднеазиатскому искусству. Между Нисой и Маргианой мне представлялась известная противоположность — не только социальная (там царские гробницы — здесь народные ремесла), но скорее культурно-историческая. М. Е. эту противоположность, кажется, снимает, считая, что это единая парфянская и именно парфянская культура, то есть для определенной эпохи сколок «новоперсидской» государственности и ее культуры. Учитывая очень глубокие различия в культуре Маргианы и западных провинций Ирана, где находился центр парфянской государственности в эпоху «маргианского чекана», мне трудно принять в этом вопросе точку зрения М. Е. целиком, если только я понял его правильно и не исказил выше.

Второй вопрос, не совсем для меня ясный,— это кризис рабовладельческого общества и зарождение феодализма. Последний выступает по М. Е. в лице сасанидов, сокрушивших рабовладельческий строй арсакидов. Еще В. Бартольд «рыцарский строй» сасанидов считал олицетворением феодализма. Правда, сейчас главным критерием феодализма считают возникновение феодальной собственности на землю, сопровождавшееся бунтами рабов,

движениями угнетенных масс и т. д. При смене династий арсакидов сасанидами ничего этого не было или, во всяком случае, данных об этом нет. Феодализм сопровождался не упадком сельских районов (как в IV в. в Хорасане), а усилением экономического базиса в деревне. Кризис рабовладельческой системы произошел в III в., но его не разрешили хиониты или иные племена, пришедшие извне. Упадок крестьянских общин означал в III в. расширение рабовладельческого уклада. Посаженные на землю военнопленные не были еще феодально зависимыми крестьянами. Лишь в V в. (с Хосрова I) устанавливаются зависимые отношения знати к шаху, когда прикрепленные к земле рабы стали выходить из повиновения, бежать в города и требовать возврата к укладу крестьянской общины. Труд рабов сохранялся и позже. Но раннефеодальный уклад сложился не у первых сасанидов, предпринявших «рыцарские» завоевания и походы, а лишь в V в., в пору мощных социальных движений (маздакиты) и сложившейся в конце царства сасанидов системе земельной собственности и связанных с ней новых (феодальных) отношений. Первым, собственно говоря, феодальным государством был все же не сасанидский Иран, а Халифат, который исламом идеологически закрепил складывавшиеся еще в недрах позднесасанидского Ирана феодальные отношения. В последнем я согласен с Пигулевской. Конечно, все это только отвлеченные построения, поскольку изучение остраконов только начато и других документов экономической истории Хорасана по существу нет. Но все же ссылка М. Е. на роль хионитов и других племен в упадке сельского хозяйства в Хорасане в III в. дает повод задать вопрос: не следует ли искать носителей феодального «базиса» не в новой династии (Сасана), уничтожившей прежние царские роды, а в более поздних социальных движениях, сопровождавших установления новых социальных порядков в землевладении и разрушавших как рабовладельческий строй, так и уклад сельской общины?

Еще одно замечание. М. Е. отмечает в выводах, что «вещи первых десятилетий сасанидов, будучи по формальному признаку т. н. «сасанидскими», по существу оставались присущими рабовладельческому обществу». Но не говорит ли именно это, что «первые десятилетия сасанидов» и были (то есть «оставались») рабовладельческими? Если последнее верно, то отпадает и противоречие между формой и эпохой, противоречие, на которое М. Е. при его научной добросовестности не мог не обратить внимание и которое он отметил вопреки общему смыслу своих выводов о феодальном характере новых династий.

Я не хочу этим сказать, что в полемике с нашим мэтром был во всем прав. В ряде случаев правда оказалась на его стороне. Но тон придирок и мотивы возражений говорят о том, что мой

интерес к проблемам, решаемым среднеазиатским ученым (а не фотографом), не угасал.

Нельзя и сказать что мои «домыслы» всегда повисали в воздухе. Порой факты приходят вслед за идеями, если они, идеи, того стоят. «Среди тех новостей, которые Мерв подарил нам в 1950 г., самоновейшая: после очистки монет из раскопов в Гяур-Кале, произведенной в Ленинграде, оказалось, что они не позднепарфянские (с Арсаком на обороте и бюстом царя на аверсе), а местного чекана, с кушанскими (!) надписями. Таким образом, Ваши прозрения в части культурной общности Мерва и кушанских земель вполне подтверждаются»,— писала мне Г. А. Пугаченкова 20.III.51 г.

В письмах, адресованных Галине Анатольевне в Туркмению, я бодрился, шутил или, если не до шуток, пускался «во все тяжкие». «Я преподаю в Джамбуле черчение и не удивительно, что при чтении некоторых работ возникают графические ассоциации (речь шла о статьях V тома трудов ЮТАКЭ). Статья Михаила Евгеньевича Массона мне представляется многогранником, в ней все построено соразмерно. Работа Александра Александровича Семенова — звездчатым многогранником: много линий и углов, однако фигура плоская. Работа Петрушевского — кубом, в нем ничего не сдвинешь, все закреплено намертво. Работа Рослякова — пучком координат в бесконечном пространстве. Ваша работа — овоидом, на узком конце которого — ханака XIV в., на широком — Абу Саид Мехнейский с сельджуками. Библиография по ЮТАКЭ — спиралью Архимеда, раскручивается и растет от тома к тому. Можно и по настроению: в работе М. Е. Массона — все мужественно и сильно, в работе А. А. Семенова — мудро, в работе Петрушевского — зрело, в работах Рослякова — проще простого, в работе Г. А. — женственно и округло, не ущемишь...» (17.X.53).

Но бодрости часто не хватало. И тогда я писал с чувством горечи: «Я гляжу на ящики с пожелтевшими, помятыми, оборванными рукописями и выписками из книг, я отвожу свой взгляд в сторону, чтобы избежать вероятно знакомого Вам ощущения, когда что-то подкатывает к горлу и становится не по себе. Я понимаю, что нельзя падать духом. Знаю, что формально в моем положении по сравнению с Самаркандом ничего не изменилось, но вместе с тем прибавилось седин и, когда я выезжаю в степь за город и жадно вдыхаю чистый ветер с гор, я не ощущаю всей гаммы красок, звуков, запахов, что-то выпадает, ускользает, какие-то, если не функциональные, то подсознательные клапаны работают невыразительно, глухо, и остается чувство неудовлетворенности. Так и сейчас, читая Ваше письмо, я вижу перед глазами и Анау, и обе Нисы, и весь прелестный строй запечатленных на кости ритонов мистерий античной Парфии, но какое безумие

думать об этом издалека, из джамбулской лужи, которая в Ваших воспоминаниях, безусловно, превосходит гоголевский Миргород».

В ответ: «Ваше письмо пронизано такими грустными нотами, таким унынием! Видно, очень уж нелегко на душе?.. Оборвется и Ваша тоска — в этом я убеждена, — и вновь засияют светочи каких-то новых стремлений и возможностей» (12.XII.53). А дальше опять о делах и не только своих: «В Самаркандском музее археологию возглавляет с прошлого года наш выпускник В. И. Сарианиди — энергичный малый, с живым интересом к археологии, начитанный, но не очень утонченный. Во всяком случае, летом он уже организовал поездку по Самаркандской области и, думаю, небесплодно».

Сейчас этот «энергичный малый»— известный ученый, исследователь древностей юга Туркменистана и Северного Афганистана.

Большое место занимала не только информация. Важнее было внести ясность во многие еще не разрешенные научные проблемы. «Путанное,— пишите Вы,— учение о фраваших». Оно не более путанное, чем зороастризм в целом, от которого Вольтер был, действительно, в ужасе». Тут же шли мои размышления по поводу некоторых трактовок текста Авесты: «На счет поедания трупов собаками. Вряд ли М. Е. понимает так, что именно собаки очищали кости. Нет ли здесь иносказания или какого-то навета, ибо если бы это дело поручали собакам, то кости были бы обглоданы, а между тем они сложены обычно в оссуариях в полном порядке и уложены в должной последовательности, как при упаковке разборной модели в почтовом ящике. В чем тут дело? Каким образом очищались кости? Не срезались ли мягкие ткани, которые выбрасывались собакам? Не потому ли и возникло такое толкование, что для поедания трупов содержали специальных собак и т. д.?» (17.X.53).

Сенсацией дня стали находки оссуариев нового типа в Хорезме при раскопках на Калалы-Гыр. «Представьте себе сидящего на терракотовом ящике терракотового господина в натуральный человеческий размер — в плоской (войлочной) шапке (хочется написать «шлеме») и узком кафтане, плосколикого, большеглазого, большеносого... Или маска другого лица, с обрамляющей на голландский манер бородкой. Что-то абсолютно самобытное, что-то донельзя варварское, что-то очень необыкновенное. В каком контрасте противостояла всему этому на нашем стенде пленительная и гневная мраморная Радогуна, вся такая эллинистическая! Она привлекала всех, а А. А. Иессен всенародно признался, что он влюбился в нее. Впрочем, когда подошел А. И. Тереножкин, он несколько минут молча разглядывал красавицу, а затем рек: «Хихи, последнюю рубашку с девушки сняли!» (8.II.54).

Между тем, находки в Хорезме и под Ашхабадом открывали перспективу глубоких исследований двух крупнейших культурных центров древнего мира. Всю значимость их еще трудно было предвидеть.

Весть о них доходила до меня отраженным светом. Я как бы смотрел в перевернутый бинокль и все же не отрывал от него глаз.

* * *

Наконец-то свершилось! Ярмо было с меня снято. «Я очень, очень, очень рада,— писала Галина Анатольевна,— что кончилась, наконец, эта нелепая дискриминация, которая тяжелым камнем давила Вас долгие годы. Семнадцать лет! Молодость позади, и возмужание пришло в суровой закалке житейских испытаний. Хорошо, что они не погасили той творческой искры, которая горела в Вас немеркнущая все эти годы, как много слабых духом за это время угасло и физически и морально» (24.III.54). И дальше: «Вам сейчас нужно погрузиться с головой в научное творчество, за эти годы в Вас вызрело многое такое, что требует отдачи».

22.IV.54 получил милое письмо от Б. Н. Засыпкина — своего рода патриарха в изучении старинных памятников восточной архитектуры. Приглашал занять должность начальника научно-исследовательского сектора специальных научно-реставрационных мастерских. Стать «начальником»? Нет, это не по мне, «начальник», словечко-то какое! Вскоре Засыпкин снова писал мне (24.VIII.54): «Кафедра искусствоведения (в ТашГУ) ликвидируется. Бедные девушки-искусствоведы ташкентской школы ходят, бродят... нет им работы в Узбекистане... Впрочем, в Институте искусствознания Вас определенно ждут!»

Сейчас музей в Джамбуле расположен в новом двухэтажном здании. Музей разросся благодаря обильному притоку материалов. И хотя прошло уже более тридцати лет со времени пребывания в Джамбуле и мои связи с ним давно утрачены, дирекция прислала мне недавно большой буклет, посвященный музею, снабдив его теплой памятной надписью.

Читатель, вероятно, заметил, что в Джамбуле мир современного искусства для меня предельно сузился. Ни современным искусством, ни наукой об искусстве я не занимался. А ведь предстояло окунуться в историю искусств и в современность. Был ли я готов к этому?

В Джамбуле я знавал только двух художников. Один скульптор Гавриленко представлял собой местную художественную интеллигенцию. Он изготовил неплохую группу «Чабан с ягненком и овцематкой», которая значительно украсила зал современности в музее. Другой — московский художник М. Б. Храпковский. С ним подружился всерьез. Вспоминаю М. Б. Храпковского

с добрым чувством. Это был интеллигентный, ученый, доброжелательный человек, заброшенный по неведомой мне причине в Джамбул. Он написал картину на историческую тему, которая, вероятно, и сейчас украшает Джамбулский музей: он оживил сцену перед замком на Баба-ата, пользуясь моей реконструкцией архитектуры по данным раскопок, в которых я принимал участие.

Особенно интересным представляется его письмо от 17.VII.1955, когда М. Б. Храпковский впервые за многие годы сбросил с себя вериги и ринулся в Москву. В чемодане он вез рукопись книги с моими замечаниями на полях. Изучив их внимательно, он писал мне: «Тон Ваших замечаний был таков, что, наверное, даже у мертвого печень распухла бы от злости — столько в них было пренебрежительной ласковости, дружеского хамства, высокомерности взрослого, разговаривающего с ребенком. Но каков бы ни был тон, когда я сверил Ваши замечания с рукописью, я совершенно ясно убедился, что во всех замечаниях Вы совершенно правы. И вдруг меня охватил яростный азарт работы — я резал, клеил, дописывал, выбрасывал страницы, зачеркивал абзацы, вписывал новые, словом, за трое суток, никуда не выходя и почти не ложась спать, я кончил свою книгу».

Дальше он поведал о том, как показывал ее известному художнику Д. А. Шмаринову, который прочел и одобрил: «Что он великолепнейший художник, это Вам говорить не надо, Вы и сами это, наверное, отлично знаете по его работам, но что он исключительно умный и культурный человек, который всегда открыто высказывает свое мнение, об этом знают люди, знавшие его лично. Второй экземпляр рукописи я отнес моему другу детства и юности А. Д. Чегодаеву, который, оказывается, сейчас в издательстве «Искусство» нечто вроде «arbitrum elegantiarum». Он тоже прочел и ему тоже понравилось, и он выразил желание быть редактором моей книги, на что я с радостью согласился. Между прочим, в разговоре с Андрюшей выяснилось, что он отлично знает Вас и Вы оба учились одновременно в университете. Вот видите, как тесен мир!»

Не стану пересказывать все его длинное письмо, написанное твердым убористым почерком на многих страницах. Писал он его, вернувшись в с. Михайловка Джамбулской области. Он не торопился уезжать, несмотря на приглашения из крупных городов.

Приведу его меткие записи о том, что он застал в искусстве 50-х годов: «Если суммировать все мои музейно-выставочные впечатления от Ленинграда и Москвы, достаточно будет одного лишь слова «каша». Я видел всего так много, что даже мой гениальный мозг не в силах вместить всего виденного». Он посетил со Шмариновым Дрезденскую выставку (пробыли там шесть ча-

сов) и получил впечатлений больше, чем в 1928 году, когда смотрел ее в Дрездене, ибо там шедевры тонут в море посредственных немцев, которых в Москве нет.

Всесоюзную выставку художников 1953 г. и выставку московских художников за 1954 г. по его же письму «...охарактеризовать не трудно — множество отличных этюдов и небольшое количество посредственных картин. Художники наши похожи на бегунов на короткие дистанции, на длинные расстояния у них не хватает дыхания. Отличные по живописи вещи Пластова и совершенно ошеломляюще безобразен Соколов-Скаля... Интересна выставка индийской культуры: старинные миниатюры очаровательны, старые кувшины прелестны, вообще все полно изящества и вкуса и вдруг... вдруг попадешь в залу, где висят аляповатые индийские этюды А. Герасимова. Впечатление такое, как будто после созерцания чего-то прекрасного ты вдруг вступил в кучу навоза; индийские этюды Ефанова как всегда легкомысленны, Финогенов посредствен, но зато Чуйков — великолепен!»

Не удержусь, чтобы не привести еще один отрывок из письма М. Б. Храпковского, в котором в немногих словах сказано многое: «Был в Академии художеств СССР. Странно было мне видеть своих прежних приятелей, превратившихся в какие-то комоды, задыхающиеся от жира собственной славы и бешеных денег, текущих к ним в руки. Встретили меня хорошо, лучше, чем я думал, все сопя лезли обнимать меня. Признаюсь, меня это тронуло! А вообще атмосфера в искусстве дрянная! Я всегда старался стоять от этого в стороне, а за эти пятнадцать лет и вовсе отвык, а тут столкнулся с этим нос к носу. Беда вся в том, что у живописцев всего одна кормушка и вокруг нее толпа озверелых художников, визжа и кусаясь, стараются оторвать кусок пожирнее! Противно это необычайно! Я вообще ненавижу всяческую толкотню, а толкотня в искусстве совсем отвратительна!!!»

Быть может, это отвращение к «толкотне» и побудило М. Б. Храпковского остаться в Михайловке еще на годик, дабы потом въехать потихоньку, «на тормозах» в атмосферу столицы

Михаил Борисович запомнился мне подвижным и пытливым. Он поминутно хватался за карандаш, не унывал, был острым собеседником. Он никому не навязывался, и сам не позволял другим садиться ему на голову. Такие люди плывут по студеной воде, как льдины в половодье, пока не растают и исчезнут без следа. О судьбе его книги ничего не знаю, да и милого Храпковского нет уже в живых.

Нужно ли говорить о том, как завершилось мое пребывание в Джамбуле. Позади было семнадцать лет неполноценной по результатам жизни. Быть может, что-то осталось оборванным, что-то, наоборот, прибило меня к берегу, о сокровищах которого

мечтал. И эти сокровища, я имею в виду памятники искусства Средней Азии, нашли меня самым непредвиденным способом.

В Джамбуле, как я уже писал, пришлось преподавать черчение в узбекской десятилетней школе. Дети кружили голову, но заражали энергией, она била из них ключом. И когда две сотни ребят стояли линейкой вдоль школьного двора, опустив головы, мысленно прощаясь с И. В. Сталиным, и тихо плакали,— я был с ними. Это трудно объяснить, не помню как вскоре я прочел в «Известиях» подвальную статью под заголовком «Кто выдумал эту подлую фразу?»... Речь шла о фразе «Лес рубят — щепки летят!». Да, именно так воспринимал и я все происшедшее со мной в истекшие годы. Я допускал, что быть может все сложнее, но в общем — так.

Была ли тому объективная причина? Сейчас объясняют ее так: «Набрала силу внесудебная деятельность НКВД. О каких-то правах, неприкосновенности личности, защите, процессуальных нормах смешно было и говорить». Репрессии были едва ли выдумкой одного какого-то ведомства. Они коренились в самих обстоятельствах времени. Какую-то роль сыграл и «культ личности», но им всего не объяснишь. Были, вероятно, и другие факторы времени, в том числе и логика борьбы противостоящих сил общества. Тактика «сожжения ведьм» существовала не только в средние века, она существует и сейчас. Борьба с призраком «врага» владела умами масс всех возрастов. В пору борьбы с ненавистным фашизмом наши школьники (я сам это наблюдал) рылись в ученических тетрадях и если находили в обрамлении таблиц умножения (на задней стороне тетради) кайму в виде меандра из знаков, похожих на ненавистную свастику, то такие тетради сжигались. В сфере гуманитарных наук ученые искали идеологическую диверсию даже там, где она им только померещилась. Действительно, факты диверсий только убеждали их в обоснованности возникших по любому поводу подозрений.

Недавно я натолкнулся на такие строки в книге К. М. Симонова «Сегодня и давно», изданной в 1961 г. Он писал: «Весь трагизм этой темы можно показать, лишь если дать всю силу контраста между тем, что мы знаем о Сталине сейчас, и тем, что подавляющее большинство людей знало о нем тогда, в годы войны, между теми чувствами, которые мы испытываем сейчас, и теми чувствами, которые в силу незнания подлинных фактов испытало громадное число людей тогда. Без этого контраста, данного в полных его масштабах, не будет ни полной трагедии, ни полного историзма». Я жил тогда и не мог не разделять чувств большинства людей того времени.

На этом можно было бы закончить повествование о годах невзгод и несвободы, гнет которой я ощущал с такой же покор-

ностью судьбе, как привязанный к собачьей будке пес свыкается со своим ошейником. Ему даже не хватает чего-то, когда ошейник с него сброшен. Такое же двойственное чувство безропотного ожидания не покидало меня долгие годы и позже, когда, казалось бы, тучи рассеялись. Я не вдаюсь в переживания. Их было достаточно. Иные ранили очень больно. Шутка сказать: носить на протяжении стольких лет клеймо «врага народа»! Это не легче, чем быть Жаном Вальжаном из романа Виктора Гюго, на плече которого было выжжено клеймо каторжника.

Но об одном эпизоде я не могу умолчать. Ко мне «подкатился» некий молодой улыбчивый человек (сейчас уже покойный) с дурно пахнущими разговорами. Раз, другой, третий — от меня не отстает. Не долго думая, я подал рапорт «куда следует», где просил не приставлять ко мне провокатора. Его дурость меня вдвойне оскорбляет. Ответа не было, но мой навязчивый «собеседник» больше не приставал. Я сознавал, что моя строптивость не пройдет мне даром. Спустя некоторое время меня пригласили «куда следует» и любезно предложили командировку в Ленинград, в Государственный Эрмитаж. Я не находил слов благодарности. Мне выписали направление (но не паспорт) и вручили книгу для передачи частному лицу, проживавшему в Ленинграде по такому-то адресу. Беру книгу и не верю глазам. Перечитываю вновь. Автор — Л. Троцкий. Рядом кладут железнодорожный билет и при виде моей растерянности мило улыбаются.

Я представил себе, как на первом же перегоне, на любой станции или в Ленинграде у меня обнаруживают книгу Троцкого и, по выражению маршала Г. К. Жукова, поведут «пить кофе к Берия». И ничего не докажешь. Факт будет налицо. Вез запрещенную литературу. Но и отступать было поздно и некуда. Приказ был дан. Я выехал в Ленинград. Отнес книгу на дом к какой-то пожилой женщине. Меня ни о чем не спросили, угостили чаем. Я молча пил чай, вышел из подъезда и, присев в сквере у вокзала... разрыдался. Напряжение спало. Последствий не было никаких. Зачем была предпринята вся эта мистерия? Для меня она осталась неразрешимой загадкой. Мышеловка так и не захлопнулась. И я вернулся в свою конуру, просунув голову в привычный ошейник. Была весна 1954 года.

К пережитому я больше не возвращался. Надо было наверстывать упущенное и двигаться семимильными шагами вперед по стезе науки, только вперед, не отвлекаясь на чужие (уже чужие?) вздохи и сетования.

Ведь я только собирался жить и входить заново в среду своих более зрелых современников. И только в неосознанной глубине сознания оставалось чувство горечи, скорби и сожаления, что так много прожито, а так мало сделано.

5

«Все что было — все умчало
Начинаю все сначала...»

Борис Слуцкий

ЧИСТОЕ НЕБО И ПЫЛЬНЫЕ БУРИ

В 1954 г. пришла полная реабилитация и восстановление всех прав. Написал в Алма-Ата, Фрунзе, Ташкент. Получил лестные приглашения из столиц Казахстана и Киргизии. Ташкент молчал. И все же решил ехать с семьей в Ташкент. Наконец отозвался Институт искусствознания в Ташкенте. Условия предлагались на первых порах минимальные. Неважно, в Ташкент и только в Ташкент! Этого требовали от меня ящики с книгами, рукописями, фотографиями, только их я таскал за собой все годы и не было сил с ними расстаться (как нет и сейчас, когда пора подводить итоги и решать их судьбу).

Это был тот самый Институт искусствознания, что прекратил свое существование на время войны и сейчас вновь возрождался!

Он помещался во дворе Узбекской филармонии, во втором этаже, куда, как в голубятню, вела наружная лестница. Весь наличный научный состав института размещался в одной большой комнате. Каждый сектор владел одним, двумя или тремя столами. В отдельной комнате ютилась дирекция. Институт переживал трудные дни, умирал его директор Ю. С. Яковлев. Замещала его музыковед Тамара Семеновна Вызго — интересный собеседник, далекая, однако, от проблем архитектуры и изобразительного искусства.

Не стану перечислять возглавлявших наш институт в последующие годы. История архитектуры и изобразительного искусства была только начата сборником статей сотрудников института с привлечением Г. А. Пугаченковой, как автора исторического очерка в книге «Изобразительное искусство Советского Узбекистана» (Ташкент, 1957).

В Ташкенте, куда я так рвался из захолустного Аулие-Ата (Джамбул), надо было все начинать заново. Сперва занял опустевшую комнату в покинутом доме профессора М. С. Андреева, но вскоре забился в глинобитную нору (иначе не назовешь) в одном из ломаных переулков окраины Ташкента. Самого М. С. Андреева я уже не застал. Он, как и профессор А. А. Семенов, не встретив доброго к себе отношения, предпочел принять приглашение и переехать в Душанбе. Там складывался более благоприятный климат для работы востоковеда. Печально лишь то, что именно в Душанбе разыгралась драма, унесшая его из жизни.

Не застал я в Ташкенте и Г. А. Пугаченкову: «С приездом Вашим в Ташкент оборвалась наша старая переписка, хотя видимся мы совсем не часто, а я за последний год все странствую — на север, на запад, на юг... Но здесь, в пустыне, мне снова хочется по-прежнему обратить к Вам свои раздумья» (Мерв, 7.X.55). Пришел следующий год, но переписка не увяла: «Вот и опять повторяется формула нашей стародавней переписки, которая оборвалась с переездом Вашим в Ташкент. Иногда я почти жалею об этом, но было бы странно продолжать ее, живя в одном городе» (8.VII.56).

Галина Анатольевна прежде всего ввела меня в курс своих экспедиционных дел: «Вероятно, Вас интересуют экспедиционные дела — их много, хотя из-за нехватки рабочих они развертываются не в том темпе, в каком бы хотелось. Раскопки в Гяур-кале и в Эрк-кале, поставленные для выяснения древнейших этапов и раннего средневековья, дают мощные парфянские толщи — никуда от античности не уйдешь, она вторгается даже там, где ее не хотят. Интересен квартал ремесленников-мукомолов (может быть, и хлебопеков). Интересны раннепарфянская печь на одном из тепе, хумы, бусы, керамика, статуэтки. Впрочем, последние повторяют уже известные по предыдущим нашим раскопкам типы, кроме двух. Эти новы. Что Вы скажете, например, по поводу улыбающейся особы в конусовидной шапке? Такой остроконечный головной убор, кажется, есть у богини из южнорусских находок, а лицо ее напоминает греческих архаических Ник. Датировка II—I вв. до н. э. Мастер-керамист XII в. Иноятов одарил нас очередными перлами своей фантазии — в отвале его мастерской масса штампованной керамики с изображениями птиц, рыб,

зверей, людей, не говоря о растительных и эпиграфических мотивах. О. В. Обельченко начал вскрытие погребений. Словом, есть все, кроме архитектуры, для меня этот год будет, увы, пуст. Может быть, порадует поездка на юг, по Мургабу, куда собираюсь отправиться между 15—20 октября» (7.X.55).

Так было как бы положено начало новой большой серии писем, полученных от Галины Анатольевны в последующие тридцать с лишним лет. Хочу рассказать о них подробнее, ибо это — ташкентский период моего общения с современниками не только хронологически, но и в разных аспектах деятельности всех близких мне и Г. А. Пугаченковой людей. Читатель, надеюсь, почерпнет много важного из истории археологических работ в Средней Азии, некоторые воззрения на искусствоведение вообще, на искусство, литературу, поэзию и многое другое, что окружало нас в эти годы. Большое место займут и впечатления, навеянные поездками в разные регионы страны и за ее пределы. Но не буду забегать вперед.

Первой моей книгой, напечатанной в Ташкенте после многих лет разлуки с Узбекистаном, была «Панджара. Архитектурные решетки и их построение» (1957). Она изобиловала фотографиями решеток разных эпох, охватывала как прошлое, так и современность, и была первой попыткой приложения опыта узбекского народного искусства в современном зодчестве. Были отобраны образцы из огромного числа памятников народного искусства, созданных почти за полторы тысячи лет. По их образцу в 50-х годах оформляли световые и вентиляционные проемы, балконы, лестницы, баллюстрады, портики и двери, стенные плоскости и плафоны, в интерьерах зданий — ширмы и мебель, в садово-парковой архитектуре — ограды, беседки, павильоны. Позже их стали применять преимущественно в оформлении светозащитных устройств. Смею думать, что книга предрешила в какой-то мере и обновленные формы национальной архитектуры, которые продолжают развиваться в Ташкенте и сейчас.

Следом пришла пора ознакомительных поездок в древние города Средней Азии, особенно Узбекистана. Едва осев в Ташкенте, уже 19 сентября 1956 г. я выехал в Самарканд, осмотрел заново все творения архитектуры, рылся в запыленных ящиках с фрагментами облицовок из Чини-хана и Багче Улугбека, фрагментах мрамора из мечети Алике Кукельташа. Как «блудный сын», припал к ногам священного моей памяти города, распростершись ниц перед каждым его творением. Надо было вновь поклониться святым местам не из религиозного благочестия, конечно, а обозреть все, что могло быть важным. Я был далек от честолюбивых помыслов. Волновала встреча с былым, с местами прежнего обитания, с людьми, которых давно не встречал, со всем, что могло существовать для меня только в сновидении.

В записях, сделанных под свежим впечатлением, тут же осуществлял и широкие экскурсы за пределы темы. Описывая изображения летящих аистов в подглазурной росписи золотом на панели мавзолея Ширинбика-ака (1385), я отметил в дневнике, что лучший китайский мастер цветов и птиц Бянь Вэньцзин (работал ок. 1403—1435), видимо, черпал свое искусство из того же источника, что и автор летящих аистов Ширинбика-ака. Черты общности искусства Средней Азии и Китая складывались давно и каждое новое сближение художественных культур этих стран, вызванное обстоятельствами времени, влекло за собой усиление «китайских» элементов в искусстве Средней Азии и «западных», т. е. среднеазиатских и иранских элементов в искусстве Китая. Не касаясь в деталях этой обширной темы, следует иметь в виду, что та общая почва и источник искусства изображения цветов и растений, о которых речь шла выше, включала в себя и ряд западных провинций, в которых мотивы китайского искусства, приблизившись к местному искусству, также получили древние права гражданства. Так, венецианские и лукканские парчевые ткани XIV в. заполняются мотивами китайского происхождения: пейзажные сюжеты, скалы и облака китайского рисунка, животные и птицы-дракон, цинлинь, феникс, журавль — сочетаются с мотивами местного происхождения. В Самарканд они попали как из прошлого местного искусства, так и с востока и с запада, в частности, из Ирана. Особенно подробно были проанализированы детали архитектурного оформления соборной мечети Биби-Ханым (1399) и гробницы Тимура и его близких (1405), включая резной камень и настенные росписи.

Местами от описаний я переходил к свободному изложению историко-культурных параллелей. И опять всплывали из тьмы веков исчезнувшая мечеть Алике Кукельташ первой половины XV в. с ее великолепными фрагментами резного мрамора, куски круглых и жгутовидных колонн из дворца Чиль-Сутун в Баги Майдане (раскопки 1941 г.), керамические облицовки из Чинихана в Багче Улугбека (20-е годы XV в.) близ Баги Майдана, что лежит у подножья горки Чупан-ата, и другие, не сохранившиеся сооружения этой эпохи. Эти маленькие открытия как узкий луч лазера проникали в глубь проблемы и освещали ее нетронутую темноту. Вот одно из частных наблюдений. При свежем взгляде на когда-то столь знакомые памятники впервые обратил внимание на расположение каллиграфических надписей-наставлений, особо популярных среди вступающих в орден накшбандия-ахмадия. Не стану приводить все извлечения из «Рисалля-и тарикат». Вот некоторые: «Каждым из указанных выше мест человеческого тела (речь шла о местоположении сердца на два пальца ниже левого соска груди) (на линии кальб) и на два пальца левее (на линии

«руха»), посредине груди (ахфи), на лбу (лагифа-и нафс) и пр. каждые сутки необходимо произносить имя божие по меньшей мере тысячу раз, а если можно, то до пяти тысяч раз: это похвально... Задерживая в себе дыхание, надо произносить мысленно слово «ля», чтобы чувствовалось, что место, которым произносится это слово, перемещается от пупка вверх до лба, произнося «иллягa», надо ощущать перемещение точки произнесения от лба к правому плечу, а произнося мысленно слова «илля-алла», надо ощущать передвижение места, в котором слышится зикр,— от правого плеча через рух, хафи, сыр до кальба» (Сборник материалов для статистики Сырдарьинской области). Повторение одних и тех же формул на стенах, куполах, минаретах и сводах не только мечетей и медресе, но и дворцов, караван-сараев и, по-видимому, жилищ отвечает тем же установлениям, что содержатся и в «Рисолля-и тарикат». Это не просто влияние догм ислама на архитектуру и искусство, но также общественные установления, миросозерцание общества, породившие весь стиль эпохи.

Вооружившись телеобъективом, я проехал далее через перевал Аман-Кутан в Шахрисабз. Там я удачно снял многие малодоступные детали облицовок дворца Ак-Сарай (XV в.) и ряда других прославленных памятников этого тонущего в садах старинного города.

С каким страстным увлечением вел в ту пору дневник! В нем не было ничего лишнего, только важное для работы. И закончен он был на 131 странице 10.XI.56 года. Готовил издание крупной работы «Архитектурный орнамент Узбекистана. История и теория построения». Книга эта вышла в Ташкенте в 1961 г. Несколько лет спустя наш институт посетил гость из Индии. Ему подарили эту книгу. Он был тронут подарком и, прижимая его к груди, спросил: «Сколько же лет Вы трудились над ней?» «Один год,— ответил я,—... и всю жизнь». Конечно, пошутил, но шутка эта была близка к истине, ибо собирал материал по этой теме еще в Академии архитектуры, т. е. около 25 лет.

Но вернемся в Самарканд 1956 года. Пришло неожиданное увлечение «очажками» IX—X вв. Они сохранили все атрибуты домусульманских народных верований, связанных с культом огня, дерева, неба и светил. На чердаке Самаркандского музея скопилась уйма заброшенных туда «очажков». Стащил их вниз, обмел паутину, описывая, снимал (позже мы с Г. А. Пугаченковой напечатали статью о самаркандских очажках IX—X вв. в сборнике статей, посвященных 2500-летию вечного города).

Не мог не завернуть и в Пенджикент, где продолжались стационарные работы. Прежних ученых сменили, частично, новые. А. М. Беленицкий познакомил меня со своими открытиями в экспедиции. Развернув рулон с изображением одного из подвигов

всадника на красном коне, поражающего змееногую колдунью, он испытующе спросил: «Кто это по-Вашему?» Смутившись, я все же ответил: «Рустем или Феридун!?» Александр Маркович невозмутимо изрек: «Слышу это второй раз! Кто же был первый? Первый был я сам, когда подумал то же». Тогда я сослался на одну из терракот ИИМКа, где представлен тот же согдиец, но он поправил меня: «Нет, это типичный эфталит». Да и саму Рустемиаду он считал порождением эфталитского эпоса. Я возразил, что восточноиранский эпос был, видимо, распространен и в кушано-сасанидской среде, он согласился.

Здесь рассказано только об одной встрече с А. М. Беленицким в послевоенное время. За ними последовала переписка многих лет. Она то вспыхивала, обжигая нас пламенем незримой дискуссии, то гасла, чтобы снова зажечь костер. Мне нравился его эпистолярный стиль, и я отвечал, как мог, тем же. Для нас А. М. Беленицкий издавна олицетворял археологию на памятниках искусства. Его имя было тесно связано с многолетними исследованиями, которые велись под его началом в Пенджикенте. Сам он не был ни археологом, ни искусствоведом, но сумел подчинить интересам востоковедения ту и другую отрасли. «Мы все трудимся на одном поприще с той разницей, что археологи находятся на начальном этапе исследования памятников искусства древности, вы же, искусствоведы, на последнем этапе. А мудрая народная пословица недаром говорит: конец — делу венец» (из письма А. Б. коллективу искусствоведов Института искусствознания им. Хамзы. 8.IV.64). К себе он относился требовательно, к работе — ненасытно: «Чувство неудовлетворенности,— писал он, защитив докторскую диссертацию,— стало особенно одолевать, так как, говоря по совести, слишком мало сделано. Это не кокетство, а очень реальная реальность. Но это хроническое, и тут ничего не поделаешь» (3.IV.67). Так же требовательно относился он к другим. «Только что закончился пленум ленинградского отделения Института археологии. Увы, то, что еще 10-15 лет тому назад производило впечатление, сейчас достаточно приелось и приобретает черты рутины». О новых открытиях в Пенджикенте сообщал кратко: «В этом году получены некоторые образцы живописи. Так, неожиданно на одном фрагменте повозка (арба), запряженная... кабанами. Что значит сей сон, сказать не могу. Более понятна сцена осады крепости (Самарканда?) с применением камнеметных орудий. Персонаж в короне со змеями над плечами (сохранился один змей) — Зоках?» Благодарил за книгу «Резной штук Афрасиаба».

Новое оживление нашей переписки было вызвано взаимным увлечением темой «Восток и Запад»: «На склоне дней (или лет) своих потянуло на нечто большее, или, скажем, иное, чем собст-

венно Пенджикент, на некие общетеоретические вопросы. Конкретно — на проблему «Восток и не-Восток». И я считаю, что счастливо вспомнил Ваше «Искусство Руси и Восток»... В этом несколько запоздалом признании одна из причин или полупричин того, зачем я Вам пишу... Я «забеременел» одной идеей. Нельзя быть уверенным, что идея оригинальна. Очень возможно, что какой-нибудь досужий немец уже ее высказал и давно. Хорошо, если она — идея — забыта также давно, тогда ее можно вполне пустить в обиход как новую (этим полнятся научные теории). А идея вот какая: наши современники (в широком диапазоне XIX—XX вв.) из кожи лезут вон, тщась доказать автохтонность, заимствование, влияние и прочие важные соображения по поводу древнего искусства (культуры). А если по-иному подойти и спросить самого виновника — древнего славянина, скажем, или скифа или вообще любого из наших предков, даже не очень древних — было ли для него так уж важным, подойдет ли то ли иное явление его жизни под указанные выше рубрики?.. Сам набор таких вопросов содержит ответ. Гласил бы он приблизительно так: «Плевать нам на автохтонность» или «заимствование». А что касается Ремпеля, который пишет на стр. 74 (названной книги), что «реакция против греко-римских форм была особенно ощутима в сасанидском Иране», то да простит ему небо за эту идею, выраженную столь категорично...» (14.II.76).

Меня, конечно, порадовал его интерес к теме «Восток и Запад», и в ответном письме, закусив удила, я пустился в хвастовство: ссылался на одобрительные отзывы ряда искусствоведов и археологов, что мне крайне льстило. Я еще не знал в то время, что свой труд «Русь и Восток» так и не доведу «до ума», утешая себя, что не всегда изданное отличается от неизданного тем, что изданное — значит совершенное (бывает и обратное). Что касается упрека в недооценке греко-римского влияния на сасанидский Иран, то я уперся: «Я не чувствую угрызения совести и на этот счет. Ведь об этом писалось не раз; за исключением мозаик в Бишапуре, которые создавали римские мастера, и случайного завоза римских вещей, весь сасанидский стиль был в значительной степени национальной реакцией против эллинизма и его претензий на Востоке. Ваш Пенджикент дал следы греческого влияния в передаче его кушанами, но он тем и отличался от Ирана, что не знал подобной реакции, и здесь античные элементы сохранялись дольше. Во-вторых, Пенджикент избежал собственно римских (а не византийских) заимствований в порядке той же реакции на все чужое. И вообще, мне неясно, как увязать Вашу теорию, направленную против всяких заимствований («плевать нам на автохтонность», как и «заимствование» — это основа Вашей

теории, если придерживаться Вашего письма), с тезисом о роли римлян для Ирана» (26.II.76).

А. М. Беленицкий не замедлил с ответом: «Не воспринимайте мои заметки, как заявку с моей стороны на некую теоретическую разработку некой проблемы... К старости лет мозги «зазудились», что ли. Осуществить особое эссе едва ли мне удастся, да и едва ли у меня достаточно для этого данных и возможностей... Что касается полемического зуда, то он вызван, главным образом, рядом нестерпимо дилетантских замечаний в книге академика Конрада «Восток и Запад» а также, не скрою, работами «Ташкентской школы» (Ремпель, Пугаченкова). Слова «нестерпимо дилетантских» относятся только к Конраду... Такие понятия, как «Восток-Запад», как «национальная реакция» сасанидов против эллинизма» (письмо Ремпеля, 26.II.76) с точки зрения реальной истории цивилизации, ведь в сущности интересны для характеристики ученых, пишущих об этом, ну и для суждения о времени, когда они пишут, но не для эпохи, о которой они пишут. Есть непрерывное движение идей и вещей — туды-сюды. Особенно это очевидно становится, если забыть про Сасанидов и даже про Пенджикент (вот страхи какие!) и посмотреть открытыми глазами на то, что происходит сейчас в мире. Историку с его «строгой наукой» (по Ремпелю — тоже на его совести) тоже не мешало бы присмотреться к сегодняшнему миру — он бы заметил, как распространяются, вопреки «национальной реакции», мини-юбки и как уступает дорогу шляпе тюбетейка и многое другое. Конечно, бывает и наоборот. Плов-пир шагает в Ленинград. И вот, ежели с этой вышки сегодняшнего положения вещей приглядеться к истории искусства (Уз., Турк., Тадж., Каз., Кирг., а также Кара-калп. или Согда и проч.), то картина может получиться иная, чем иногда приходиться читать об этом. А ведь, что ни говори, а современность для нас более открыта, чем скрытое за туманами прошлое» (27.II.76). Закончил Александр Маркович свое письмо шутливой фразой на счет того, что «надеюсь не очень осудите за легковесную болтовню, оправданием которой пусть послужит то, что она, болтовня, выпускается тиражом в одном экземпляре (!)».

Письмо А. М. Беленицкого не осталось безответным. И он тут же пишет мне снова: «Наш обмен письмами, кажется, принимает характер цепной реакции, подчиняясь, очевидно, общим закономерностям эпохи ядерной физики. Но, в отличие от последней, будем надеяться, что реакция (третье значение) не грозит опасностью взрыва, а дело ограничится в худшем случае засорением мозгов...» (11.III.76).

Шутки и острословие перемежались в этом его письме с серьезными размышлениями: «Я чувствую, что скатываюсь в болтовню... А ведь первая моя записка имела целью побеседовать, кон-

сультироватся с Вами по сутевым вопросам, на которые меня натолкнула Ваша книжечка о Руси и Востоке, как части проблемы «Восток и Запад». У меня это связано с одной темой по пенджикентским материалам, которую можно назвать «Конь и всадник в изобразительном искусстве». Я гоняю конягу по всей планете или, вернее, по всему старому свету и не могу ни остановить коня, ни самому передохнуть... Надо разделаться с мифами, сложившимися в XIX веке, об автохтонности или миграционизме культурных явлений... Вот еще мука мученическая... Сноски и примечания. Невольно позавидуешь патриарху, который привил своим ученикам сноскоманию до умопомрачения (см. Литвинский или Пугаченкова, в работах которой тысячи примечаний — это мелкая забава), но сам присвоил себе привилегию почти вовсе не писать примечаний. Вот сейчас тружусь над таким opus'ом почти без сносок» (11.III.76).

Сквозь пелену вежливых слов нередко проглядывала у нас и пикировка, то есть стремление уязвить противника. Но я был вполне вознагражден тем, что, когда вышли в свет мои «Избранные труды» с предисловием М. В. Алпатова — крупнейшего авторитета во всеобщей истории искусств, А. М. Беленицкий писал мне, кажется, всерьез: «Вы вполне можете себя почитать удовлетворенным и предисловием Алпатова — искренне сочувственным и объективным». Не скрою, что предисловием М. В. Алпатова я действительно был вознагражден за многие свои неудачи. Когда же вышла из печати книга «Далекое и близкое» (о Бухаре), автор (говорю о себе) был ошеломлен ее неожиданным успехом. Строки А. М. Беленицкого были для меня, как говорится, бальзамом на раны, мучившие меня давно: «Представьте себе Бартольда, который получает такую книгу. Сколько истинной радости она бы ему доставила! И как восторженно он бы ее приветствовал в очередной рецензии. Он бы, прежде всего, при всей его ученой суровости, расплывшись довольной улыбкой, сказал: «Вот-де культура Туркестана, на что способна!» (8.X.82).

Как не ценить в Александре Марковиче его стремления осмыслить многие теоретические проблемы истории культуры с оглядкой на сегодняшний день. Даже говоря о Бухаре, он с душевной болью говорит о сожженном многострадальном Бейруте, городе во много раз большем, чем Бухара, с которым полоумные современники наши расправляются самым диким образом: «Именно там,— писал Беленицкий,— в университетской библиотеке была обнаружена некая уникальная рукопись одного из трудов близкого моему сердцу Бируни» (8.X.82). Его страшила мысль, что те же безумцы готовы стереть в памяти все «далекое и близкое» а с ними и саму историю. Или, говоря об «Избранных трудах», он замечал, что «книга Ваша дает повод оглянуться на собственное

нашего поколения прошлое, увы, так стремительно промчавшееся. В целом, представляется, что для него (поколения) будут найдены в устах идущих на смену и слова одобрения». Нет, конечно. Дело не в самообольщении, а в глубокой надежде на то, что наш труд будет не безразличен и «идущим на смену».

Юбилейное заседание ученого совета ленинградского отделения Института археологии АН СССР состоялось 28.III.84 г. У меня были все основания горячо поздравить Александра Марковича с 80-летием: «От души рад поздравить Вас, дорогой друг, с круглой датой. Не скрою, что питаю к Вам самую нежную любовь и восхищение подвигом ученого, отдавшего лучшие годы жизни одной страсти» (21.III.84).

Ближайшим соратником, а затем и преемником А. М. Беленицкого по работам, которые велись издавна в Пенджикенте, был Б. И. Маршак. В книге «Согдийское серебро» Б. И. Маршак высказал отрицательное отношение к брошюре «Согдийский всадник» (Ташкент, 1948), написанной мной и Н. Забелиной. Как научный сотрудник Государственного Эрмитажа, он отнесся ревниво к тому, что блюдо с некоронованным всадником пошло «по рукам» неких ташкентцев, взявшихся судить о том, что им не под силу. Спорить по существу еще не пришло время (позже Г. А. Пугаченкова вернулась к серебряному блюду Государственного Эрмитажа и доказала, что на нем изображен именно «согдийский всадник», а не иранский вельможа или шах)*.

При личной встрече с автором «Согдийского серебра» в Пенджикенте мы кое в каких обидах разобрались, но заспорили о методе его типологических выкладок. Несколько позже в специальном письме Б. И. Маршак вернулся к этому вопросу. Он ссылался на письма, полученные от авторитетов — Эттингхаузена, Азарпай, Гюлленкерда, Харпер, Кызласова, Даркевича, Майлса и других. «Кроме доказательства коллег (имена их названы), таким доказательством,— писал он,— может служить то, что обычно считается подтверждением теории об эмпирических науках. Это отсутствие противоречащих фактов, затем красота полученной картины и ее стройность и, наконец, экспериментальные данные, предсказующие результат».

Дальше он указывал на данные химических анализов, совпадающие с его датировками «по типологическому анализу», ссылался на схожие древности танского Китая и пр. «Обычные недостатки типологического метода я хорошо сознаю, но мне кажет-

---

* Г. А. Пугаченкова. К датировке и интерпретации трех предметов «восточного серебра» из коллекции Эрмитажа. Сб. Средняя Азия и ее соседи в древности и средневековье. М., 1981, с. 53—63.

ся,— писал он,— что уточненная методика позволяет их избегать». Не стану комментировать эти строки. Появилась моя рецензия на книгу Б. И. Маршака и его ответная статья (обе — в журнале «Советская археология»).

Еще хочу вернуться к той части обстоятельного письма Б. И. Маршака, в котором он уточнял свое понимание «школы» (в искусстве): «Относительно термина «школа». Это наиболее слабое место в моей работе. Речь идет о более общем явлении, по отношению к которому «школа»— лишь частный случай. Нужен какой-то новый термин, позволяющий рассматривать ремесленно-художественную традицию независимо от географии. Иначе получается, что Леонардо да Винчи остается в Милане художником флорентийской школы, а рабски зависящие от него местные художники становятся представителями ломбардской школы. Это хорошо в документированной Италии, но имей мы только картины без подписей, в числе которых два-три заведомо флорентийских произведения, пришлось бы говорить или об ответвлении флорентийской школы или о некоей «школе» X, которая включала несколько ответвлений, причем удалось бы показать, что истоки этих ветвей связаны с Флоренцией. В таком положении оказывается и исследователь серебра на Востоке. То, что удается проследить, не дает полной географической привязки, но открываются реальные последовательности типа Вероккьо — Леонардо-Мельца, которые необходимо изучать и выделять, что и позволяет типологический метод. Нерешенные проблемы локализации оказываются при этом перенесенными на другой, более конкретный уровень по сравнению с «всеобщим» сходством. Приходят в голову слова: «родословное древо школ» или «цепи школ» (в значении, близком к цепям Маркова), но несмотря на свою точность эти выражения нехорошо звучат. Может быть, Вы посоветуете более удачный термин?»

Спор этот так и повис в воздухе. Каждый был занят своими проблемами и оставался при своем мнении.

И еще о моих выездах из Самарканда в малоизвестные мне районы республики, о других современниках второй половины 50-х—80-х годов.

Когда вырываешься из привычной обстановки и пускаешься в неизведанный путь, каждый холмик кажется горой, каждая встреча с нетипичным лицом врезается в память, как одна из примет эпохи. А ведь это лицо — тоже твой современник, хотя, порой, и чуждый тебе по духу.

В апреле 1958 года мой путь лежал в Ленинабад, Коканд, Маргелан, Ферганy и Наманган. Памятники архитектуры были главной целью моей поездки. Сколько их, безвестных, ждет того часа, когда обратят на себя внимание. Но только ли памятники

прошлого? Вот одна из записей в дневнике, сделанная и Ленинабаде (былом Ходженде):

«Знакомясь с людьми, нет-нет да и глянешь со стороны на привычно шумную и обыденно торопливую толпу. Шумит прибой людской волны, вечный и неугомонный. И ничего не оставит в памяти вчерашний день. Откатит волна, надвинется новая и смоет все следы воспоминаний. Можно запечатлеть образы проходящих, но удержать манеру речи, выражение лиц — нельзя. Все проходит и ничего не возвращается, кроме смутных воспоминаний о чем-то уже угасшем»...

Мечеть, подворье, гробница Муслахеддина — крупнейший центр Духовного управления мусульман Средней Азии. Я мог в этом убедиться в пятницу с нависшего минарета. На коленях распростерлись, падая ниц, ряды молящихся, заполнив два обширных двора, все коридоры и проходы. Их тысячи две. Обычная пятничная молитва. Когда я зашел в опустевший вскоре двор мечети и приблизился к мавзолею, навстречу вышел седой старец в чалме. Он приветствовал меня самым элегантным образом, по-русски, без всякого акцента: «Добро пожаловать, желанный гость! Прошу!» Это был администратор Духовного управления, человек с обхождением. На другой день он встретил меня уже как старого знакомого, почти фамильярно, добавив при встрече: «Бонжур!», а при расставании отставил одну ногу, пригнулся, как-будто собираясь отбить поклон шляпой с пером: «Оревуар! Простите, удаляюсь, тороплюсь в РайФО!» И это в святилище Муслахеддина, рядом со святыми могилами и большой кафтарханой, где содержат сотни голубей на радость прихожанам: они сыплют птицам припасенное зерно. Рассказывать ли после этого о древностях мазара, происхождении его майоликовых плит 813 г. х. (1534), позднейших ремонтах и заплатах на здании, когда перед тобой такое живое смешение веков, как чалмоносный администратор Управления, спешащий в РайФО, улаживать какие-то финансовые дела.

Весь двор летней мечети укрыт сенью виноградника. Это поистине зал на воздухе. Какой замечательный, достойный подражания пример озеленения общественного места. Айван мечети расписан ярко, празднично, букетами в вазах, медальонами, лентами. Очень красиво, в народном и национальном стиле. И какой анахронизм — памятная доска: «1955 год, усто Гафур». «Главное,— говорит живой и общительный человек в чалме,— платить все, что от нас требуется. Мы платим все честно и в срок». Все залито цементом, отмостки вокруг гумбаза, коридоры, дворики. Век индустрии, железобетона. В старинном здании бетон удручает, но духовники шагают в ногу с веком! Вокруг еще много хижин, но уже много, очень много новых кварталов и корпусов. А они из бетона. Новый день встает и на каждом шагу теснит день старый.

В мае 1960 г. я возглавил небольшой маршрутный отряд искусствоведческой экспедиции в район Денау-Байсун. Пунктом отправления был Дальверзин-тепе, где стационарные работы велись под началом Г. А. Пугаченковой. Дальверзин-тепе УзИКЭ изучает уже более четверти века. Ему посвящены многие книги и альбомы, в нем усматривают средневековый Чаганиан и один из главных центров кушанской Бактерии.

Вот коротко о происхождении названия Дальверзин. Легенду эту я слышал там от стариков. Тогда же и записал ее в дневник.

«Когда Али, носитель ислама, покорил Термез, он двинулся к северу. Во рву, окружавшем крепость Дальверзин, населенную неверными (кяфирами), была вода, но Али не знал, откуда она прибывает. А не спустив воду, нельзя было брать крепость штурмом. Владел Дальверзином некий Даль, он три месяца успешно оборонялся. Тогда Али, он был канатоходцем, соорудил дарбоз. Али был красив, и дочь Даля, владельца крепости, влюбилась в него. Она объяснилась в любви, написав Али письмо. Али ответил: если любишь — скажи, где источник, питающий ров водой. Она посоветовала ему подняться выше, и пустить в Тупаланг-дарью мелко рубленную солому. Где солома выйдет в ров, там надо закрыть ход. Али последовал совету. Воины Даля стали превращаться в животных и погибали. Осталась жалкая собачка. Али ее не тронул. Это был отец красавицы — Даль. Дочь и его выдала. Али спросил ее: чем же тебя кормил отец? Она отвечала: костным мозгом. Тогда Али сказал: если ты могла предать отца, то не достойна любви... и зарубил ее. Перед смертью она сказала: сруби камыш и найдешь моего отца. Али сделал из камыша трубку и дышал через нее, погрузившись в воду. Так он настиг Даля и зарубил его. Затем Али уничтожил и крепость, носившую имя Даля, т. е. Дальверзин». Названия каждого селения, скалы или бугра хранятся в памяти народной. Они переплелись, и трудно проследить, где литературный источник, а где устный фольклор. Некоторые легенды я записал, они лежат до сих пор мертвым грузом. Возможно, о них есть сведения в письменных источниках, мне неизвестных.

Расскажу быль, которую записал в горном селении Сина. Старик вспоминал о слышанном от своего дяди, умершего в 1943 г. в возрасте 86 лет. Он помнил некоторые детали борьбы Денауского бекства с Бухарой. В двух километрах от селения Сина было селение Минган, а ниже протекала речка Сумблям-мазар, там родники текут из-под каждого кустика. Речкой и родниками владели узбеки, селением Минган — таджики. В Денау был бек, который взял сторону узбеков. Глава узбеков по наущению денауского бека убил бедняка-узбека, но сбросил тело в воду около селения таджиков. Провокация удалась. Убайдулле-хану было

послано сообщение, будто сто таджиков напали на одного узбека и ранили его в ста местах. Бухарский хан ответил, что кровь одного человека равна 12 тысячам таньга с каждого, или пусть отдадут жизни. Таджикский бек предпочел бежать. По дороге 60 человек умерло, остальные осели в Касане и далее, за перевалом Кыз-курган, в селении, носящем и сейчас название Сины.

Все это не имеет, казалось бы, отношения ни к истории, ни к архитектуре, ни к искусству. И тем не менее вне возникших на исторической почве легенд нет ни предания, ни фольклора. К тому же, клубок социальных и этнических противоречий лежит в основе тех, пусть частных особенностей, которыми разнится при всей общности художественной культуры весь устный и изобразительный фольклор узбеков и таджиков. Конечно, мы тщательно изучали все виды архитектуры, искусства, ремесла Сины, пили кристально чистую воду из родников Сумблям-мазар, где вода действительно брызжет из-под кустарника, облепившего скалистые берега и гроты. Осмотрели бугор близ кургана Давлят-бек и подняли с его склона бронзовую кушанскую монету. На ней изображен царь на престоле с мечом на коленях и с копьем в руке. За плечами у него пламя (?). На обороте монеты царь в длинополом кафтане протягивает руку над алтарем, имеющем форму телеги (?). Очевидно, здесь была пограничная стена, запиравшая выход из сая. Южнее ее тянулся по увалам грандиозный каменный вал, ограждавший некогда подступы к благодатному межгорью с юга и юго-востока.

Археологический интерес проявился в связи с осмотром старой крепости денаусского бека. Крепость стоит на самом берегу реки Кок-су у страшного обрыва. Внизу бродил старик и что-то искал. Его окликнули, и он принес сосуд баночной формы VIII—VI вв. до н. э. Сообщил, что накануне он подарил два других сосуда ученикам для школьного музея. Легли на край обрыва и увидели под собой, в пяти метрах от верхнего края стенки, остатки керамической печи, а в ней две расколотые чаши с загнутыми краями и сосуд; левее, в четырех-пяти метрах, у края выступа — род кувшина.

Отправились тут же добывать замеченные в обрыве сосуды. В обход, по воде, добрались до подножия крепости и с помощью школьников собрали еще три разбитых сосуда. Тут прибежал мальчик Шамиль и сообщил, что у него есть два сосуда. Поехали к Шамилю и получили один (другой, якобы, бабушка выбросила). Затем поехали в школу им. Ломоносова и там получили сосуд, привезенный учеником Камаловым на велосипеде. Это была прекрасная ваза из того комплекса, что и в керамической печи...

Я отвлекся от темы описанием деталей поездки многолетней давности. Но ведь только они могут объяснить энтузиазм, которым обычно охвачены участники комплексных экспедиций подоб-

ного рода. Дело не столько в «добытых» предметах глубокой старины, сколько в приобщении науки к живой истории и познании искусства как части этого процесса.

В апреле 1961 года мы двинулись в степные пустынные и предгорные дали Каршинского оазиса. На этот раз «мы» — это архитектор Р. Р. Абдурасулов и я. Мы были, собственно, придатком отряда музыковедов во главе с Ф. М. Карематовым. Р. Р. Абдурасулев — энтузиаст, он разделял мою страсть к неизвестным еще науке памятникам архитектуры. Правда, к орнаменту он относился с некоторым пренебрежением, зато архитектоника, структура, формы зодчества волновали его как архитектора самым фактом своего выражения. Это могла быть народная архитектура (он выполнил обмеры многих жилых домов Бухары, построенных Усто Ширин Мурадовым за многие годы жизни) и в равной степени монументальные памятники средневековья, в которых он был, что называется, не силен. Позже этот мой современник был ряд лет ректором Самаркандского архитектурно-строительного института. В чем-то провинился, был снят, и вскоре умер.

Наше совместное историко-архитектурное путешествие 1961 года было на редкость удачным. Были открыты и описаны 12 монументальных памятников архитектуры от X—XI и до XIX века. Многие из них вошли важным звеном в историю архитектуры Средней Азии. Наш маршрут лежал через Каршинский, Бешкентский, Касанский, Гузарский, Камашинский, Китабский районы. Он выявил, частью впервые, интересные архитектурные памятники — мазар Ходжа Убайди Джарраха, мазары на городище Салмони-Пок, Ташмечеть и Ляби-Джой в селении Кучак, мазар Кош-шахид в селении Пармитан, много других произведений зодчества в селениях Камаши, Пудина. Особый интерес вызвали комплексы Имам-Маин, Хазрети Шейх, некрополь в Касби, Ходжа Илим Кан, Кусам-Ата, Пудина, мавзолей Исхак-ата и особенно Лянгар-ата. Только описание их заняло бы десятки страниц.

Краткая выписка из дневника: «3 мая — день потрясающих открытий. Помимо мавзолея, на другом, противолежащем холме, мы обнаружили мечеть с плоским перекрытием и большим айваном с богатейшим мозаичным убранством». Далее следовало восторженное описание мавзолея Лянгар с великолепной эпиграфикой на красных и темно-серых с белыми прожилками надгробиях и особенно его купольной архитектуры, а также упомянутой мечети с мозаичным убранством XV—XVI вв. удивительной сохранности. Такую сохранность облицовок мы бы не могли встретить ни в Самарканде, ни в Шахрисабзе, ни в Бухаре.

Мавзолей Лянгар-ата был фамильной усыпальницей Хазрат Махмад Садык Шайх и его семьи. Наш энтузиазм был бы погашен, если бы предвидели, что много лет спустя М. Е. Массон с

группой студентов проследует в «наш» Лянгар и осрамит нас за то, что мы, не будучи специалистами в эпиграфике, не прочли надписей на надгробиях и мозаике. А он —«пришел, увидел, победил!» Ну что ж, оставалось утешиться только тем, что, не будучи искусствоведом или архитектором, он не сказал в своем действительно ценном исследовании ни слова об архитектуре открытых нами выдающихся памятников. Памятники Лянгара, как и другие памятники, открытые нами в Каршинской области в 1961 году, вошли в науку. Их изучали и уточняли другие исследователи. Они и сейчас —«современники» моих былых поисков и находок.

Наши маршруты не были увеселительными прогулками. Передвигались то в кузове грузовой машины, то на попутке. Ночевали у сердобольных людей, проявлявших интерес к нашим расспросам о памятниках старины. В Лянгаре, утомленные донельзя, в пыли и поту, судорожно толкали под язык таблетки валидола, их не хватало, делили на четвертинки.

В поездке был и такой эпизод. Вблизи Касби с его архитектурным ансамблем XII—XVI вв. на краю полупустыни, простирающейся за горизонт, я заметил столб черного дыма, поднимавшегося из-под земли. Подгоняемый любопытством, быстро зашагал в пески. Дым шел из ямы, в глубине которой копошился человек с очень закопченным лицом. Он подбрасывал в примитивную печь верблюжью колючку и обливал ее соляркой или мазутом, чтобы увеличить пламя. То был гончар, изготовлявший глиняные расписные игрушки: свистульки в виде сказочного крылатого верблюда, птицы или осла. Народное искусство пряталось от фининспектора? Какой парадокс! Изготовитель игрушек (кулол) подарил мне свои изделия, раскрашенные обыкновенными чернилами — других красок он не имел. Интересна судьба игрушек. Лет двадцать спустя свистульками заинтересовалась известный историк музыкальных инструментов Т. С. Вызго. Завязалась переписка, и выяснилось, что подобная «окарина», вывезенная из Средней Азии, есть в Киевском историческом музее. Образец ее вошел в один из альбомов о музыкальных инструментах, подготовленных Институтом искусствознания им. Хамзы совместно с музыковедами Германской Демократической Республики (в 1988 году альбом вышел из печати). А о свистульке в форме крылатого верблюда я писал в статье «Фрагмент бронзовой статуи верблюда из Самарканда и крылатый верблюд Варахши» в сб.: «Средняя Азия в древности и средневековье» (1977, с. 95—102).

Вот в какую даль протянулся эпизод с дымной соляркой, зажженной в Каршинской степи. Вот как примитивная игрушка кулола из Касби вошла в науку.

В октябре 1962 г. я снова был в пути. Маршрут лежал по Самаркандской области, через зоны предгорий на северо-востоке

и Нуратинского района на западе. Мы пересекли Голодную степь и вошли в веер Зааминсая. Глазам открывалась типичная картина перехода от полупустыни к оазису, уходящему своим дефиле в зажатую горами долину. Со стороны бескрайней пустыни с ее слабо обжитыми просторами обветренных такыров и заросших колючкой степей эти окруженные амфитеатром гор небольшие оазисы издавна привлекали алчные взоры степной вольницы. Надо видеть воочию эти бескрайние просторы, скудно орошаемые потоками долин, чтобы кроме факторов историко-хозяйственных и социальных, ощутить и понять фактор «психологии народов». Сама стихия природы (при данных условиях социального бытия) породила здесь вековое столкновение людей, искавших пропитание и защищавших свои твердыни стенами и валами.

Не стану описывать маршрут, изобиловавший важными для меня и моих спутников наблюдениями. Интереснейшим было, пожалуй, изучение грота в Тамерлановых воротах (влево от дороги из Ташкента на Самарканд) с петроглифами, затем другого грота на противолежащей стороне ущелья, где на своде изображены человеческие фигуры (так и не попавшие до сих пор в научный обиход). Упомяну и «наскальные изображения», обнаруженные нами на надгробной плите в селении Аулиё. На каменной плите изображен не то шаман в пляске, не то танцор. Вернувшись в Самарканд, усердно пополнял свежими оригинальными произведениями альбомную часть подготовляемой с Г. А. Пугаченковой к печати «Истории искусств Узбекистана».

В первой половине 1964 года я предпринял двухмесячную поездку в старорусские города. Тема была предрешена: «Искусство Руси и Восток». Маршрут лежал из Ташкента в Казань, на Москву и далее в Загорск — Владимир — Суздаль — Юрьев-Польский — Псков — Новгород — Киев — Казань — Уфа и обратно, через Казань, в Ташкент. По отдельным звеньям этого маршрута я ездил не раз и позже. Но это было самое первое, а потому и самое сильное по впечатлениям знакомство с документальным материалом, который должен был лечь в основу задуманной книги. Начав дневник поездки, я рассуждал так:

«Пагубен гипноз печатного слова, когда берешься судить о вещах, уже описанных другими исследователями, но понятных и истолкованных ими по-разному. Вместе с тем, нужен один, целостно выработанный взгляд на вещи и подход к ним, а не разный, случайный и бессистемный, подсказанный существующей литературой. Мало знать, какие вещи восточного производства проникали на Русь, каков был импорт вещей с Востока, надо знать, где и как они бытовали, становясь частью собственного обихода русских, частью русского потребления, а следом и производства. Важнейшую роль в процессе переработки мотивов декоративного искус-

ства и приближения к их собственным вкусам играла всегда архитектура. О ней мало читать, ее надо видеть. «Архитектура — тоже летопись мира: она говорит тогда, когда уже молчат и песни и преданья» (Н. В. Гоголь). Эти размышления о необходимости изучать памятники архитектуры и искусства на месте, особенно вещи, запрятанные в фондохранилищах музеев, часто неизданные, мало кому известные, и побудили меня предпринять более специальное изучение архитектурных заповедников и музеев, разбросанных по старорусским городам»...

Вылетел из Ташкента в Куйбышев 20 мая 1964 г. Оттуда начал свой путь вверх по Волге на Казань, по старой водной магистрали, что вела из «царства индийского» и «шемахинского», от берегов Каспия, омывавшего на юге старую Персию, на западе Кавказскую Албанию, на востоке земли Хорезма и Хорасана, в княжества старорусские — Рязанское, Владимиро-Суздальское, Новгородское. На соединявшем их старом могучем водном пути лежали ниже теперешнего Куйбышева — Хазарский Итиль, выше — Волжская Булгария. Оба они — перевалочные базы торга русских с Востоком и места раннеславянской колонизации на юго-востоке русской лесостепи. Со временем рамки русской державы стали шире, поглотив южнорусские степи. Но «восточный элемент» не исчез, он входил в русскую культуру постоянно и органически. Восточный элемент проникал на Русь и становился русским (украинским или великорусским) многими путями еще в давние времена, когда из отдельных славянских племен и княжеств еще только складывалась Русь. Благодаря водным артериям русские княжества были тесно связаны с булгарами и хазарами. Затем, пользуясь и Доном в обход Средней Волги, где стояли крепости булгар и хазар, с Кавказской Албанией (Северный Азербайджан и Дагестан), Грузией и Ираном. Необжитость восточных берегов Каспия создавала оторванность Средней Азии от России, связи между ними осуществлялись только по караванным тропам. Эта форма связей не могла носить устойчивый характер, связи часто ограничивались движением посольств и прерывались разбоем степняков... Не свойственная человеку среда лишает его почвы и стирает в ходе поколений присущие ему ранее национальные особенности. Не потому ли ничего не осталось на Волге от булгар и хазар, что и те и другие были родами пришлыми, и булгары исторически так же далеки от современных болгар на Балканах, как и от казанских татар, хотя и те и другие восходят к волжским булгарам. Славянский элемент взял на Руси верх потому, что возобладало русское землепашество и русский образ жизни, а степь отодвинулась, оставив по себе такие островки, как башкирское, ногайское, калмыкское и прочие гнездовья тюрко-монгольских племен.

Многое другое приходило в голову, а затем оседало и в записях. Проплыл Ульяновск и прибыли, наконец, в Казань. Впрочем, какой тут «конец», ежели только с Казани началось мое первое знакомство с «материалом», с которым меня знакомили в Казанском филиале АН СССР старожилы и энтузиасты татарского краеведения — профессор Н. О. Воробьев и архитектор Ф. Х. Валеев. Был я в Биляре и Болгарах, рылся в фондах Татарского государственного музея. Затем работал в Казанском университете, куда меня особенно завлекла его коллекция самаркандских терракот.

Из Казани на пароходе «Денис Давыдов» поплыл в Горький, потом смотрел Ярославль и его памятники (расставался с ними с трудом). Пауза — в Москве, а от нее рукой подать до Троицко-Сергиевской лавры. Получил доступ в экспозицию, фонды и библиотеку лавры. Вообще Загорск — кладезь раритетов истории русской художественной культуры. Меня особенно увлекли работы Ю. А. Олсуфьева об орнаменте вообще и духовном смысле изображений на серебряных братинах. Любопытно, что основатель монастыря-лавры Сергий Радонежский (XIV в.) стал Радонежским после того, как Иван Калита с помощью хана Узбека расправился с Ростовом и Тверью, вынудив родителей Сергия Радонежского перейти на службу к московскому князю. Таким образом, Узбек-хан косвенно и негативно приобщился к истории Московского государства. Сам Сергий Радонежский воспитывался в духе священной ненависти к монголо-татарам, разорявшим особенно Поволжье. Понятно, что в Троицко-Сергиевской лавре, где собраны оклады царские, нет ничего, что отдавало бы не только «татарщиной», но и Востоком.

Далее — Владимир! Это прежде всего — русское народное творчество, русский фольклор, русское ремесло и русский княжеский двор с его высокой (самой высокой для своего времени) храмоводворцовой культурой эпохи Всеволода III (1194—1197).

10 июня я в Суздале, воздвигнутом Владимиром Мономахом на рубеже XI—XII вв., в Богородице-Рождественском соборе (1222—1225). Затем проехал к Спасо-Ефимовскому монастырю, откуда открывается превосходный вид на лежащий по ту сторону реки Каменки, в низине Покровский женский монастырь — оба характеризуют церковно-крепостную архитектуру XVI в. Осмотрел и Ризположенский монастырь, основанный в 1207 г. (собор 1560 г.). Посетил старинное русское село Кидекшу — былую резиденцию Юрия Долгорукого. Здесь сохранилась церковь Бориса и Глеба (1152 г.) — белокаменный четырехстолпный храм, глубоко ушедший в землю. Далее торный путь привел меня в Юрьев-Польский. Георгиевский собор (XIII в.) ошеломил совершенно и покорил, как и всех, кто его видел, каменным декором — быть может, самым

впечатляющим памятником нерушимой Руси после «Слова о полку Игореве». Когда я сказал хранителю, что здесь «русский дух и Русью пахнет», что Восток здесь полностью переосмыслен и подчинен русскому узорочью, он лукаво усмехнулся и сказал: «А слоник?» Увы, слона то я, сперва, и не приметил, а он, слоник, имеется. Слоник изображен на западной стене, вверху над пилястрой с женской головой.

Директор музея, он же хранитель собора, показал мне находки. Это блоки с лицевыми изображениями-«масками». Некоторые были обнаружены в кладке сводов, под росписями. В XV в. Ермолин сильно понизил здание, к тому времени рухнувшее, и у него оказался избыток рельефных камней. Блоки эти (с «масками») удалось обнаружить при расчистке сводов сверху (под кровлей), где они лежат «лицом кверху» и засыпаны лишь голубиным пометом. Каждый год удается вытащить несколько камней из сводов (работа, вероятно, не легкая, требующая опыта, сноровки и осторожности). В помещении собора образовалась выставка таких блоков, особенно интересен замковый камень клином. По словам хранителя, исследователь Г. К. Вагнер считает этот клин изображением самого мастера Святослава, построившего храм. Рельефами собора много лет занимался Барановский, но он был репрессирован, и его труд до сих пор не издан. Г. К. Вагнер в последние годы взялся за это дело и вскоре должна была выйти его книга (и не одна) о древнерусской скульптуре вообще и специально о рельефах Георгиевского собора в Юрьеве-Польском. С Георгием Карловичем Вагнером я познакомился позже, переписка и личное общение с этим интересным человеком затянулись надолго...

Так вот о головах на блоках камня, о которых уже шла речь, очень разного облика. Некоторые очень смахивают на верхневолжские типы — славянские, но также угрофинские, а быть может, и тюркские. Снимал все, что удавалось в сложных условиях плохого освещения и не мог оторваться от пристального взгляда этих лиц, обращенных к свету из тьмы веков.

«Здесь есть над чем крепко подумать!»— вывел я в своем полевом дневнике. Выводы, к которым я пришел, прежде чем ехать дальше (снова через Владимир и в матушку-Москву), были в общем таковы. Перед моими глазами прошла энциклопедия духовной жизни своего времени — ее науки, богословия, устного и изобразительного фольклора. Песенность строя образов, музыкальность (хорал), своего рода оратория XII—XIII вв., но никак не украшательство. И так же, как в «Слове о полку Игореве», немало образов, навеянных Востоком (в том числе и вековой борьбой с его кочевыми ордами). Так и в рельефах Владимиро-Суздальской Руси звучат темы библейской, сказочно-народной, философской и церковной учености и образованности русского

человека, впитавшего в себя современную ему художественную культуру христианского и мусульманского Среднего и Переднего Востока, а также романского Запада и тех угрофинских и тюркских племен, которые были растворены в среде восточных славян.

Мой путь через Москву лежал далее на Псков и Новгород. Пусть Псков и был русским городом на западном рубеже и проводником западных влияний, но и псковская, и новгородская феодальные республики перемалывали все, что было получено с Запада и Востока. Упорная борьба с тюрками всех мастей и вообще с кочевниками, для которых грабеж был способом общественного производства, а не просто «воровством», дополнялась всегда торгом. Так было и в отношениях хорезмийцев (и согдийцев) с огузами: «когда не сражаются, они торгуют». И отношения новгородцев с ливонскими рыцарями были далеки от идиллии (Ледовое побоище на Чудском озере в XIII в.). И тем не менее в Новгороде преобладал *тератологический (животный) стиль* и узорный орнамент, не сходный с византийским, а более близкий Востоку и Скандинавии. «В общем, ясно,— записал я в дневник,— надо ехать в Новгород и Псков, надо выяснить, какую роль играло там художественное ремесло, связанное с Востоком — шло ли оно через владимиро-суздальское посредничество, через Болгары или через Киев и Корсунь, т. е. через Византию».

Вот я и выяснял это. Сперва в Пскове, где после изгнания немцев 97 процентов зданий лежало в развалинах и каким-то чудом оживали Кремль, Поганкины палаты, «Дом Печенко», загородный Снетогорский монастырь, ряд церквей. Обо всем этом здесь писать не место. И все же я расскажу вкратце о небольшом приключении, которое случилось со мной в Пскове и о котором я не могу забыть уже столько лет. Близился вечер, устал за день чертовски. Номера в гостинице не оказалось. Удрученный, остановился у края мостовой. Шофер такси взглянул на меня искоса и вдруг предложил: «Ладно! Переночуешь у меня». И он повез меня, безвольного, куда-то за пределы города. Уже и Псков скрылся из виду. Завез меня в какой-то отдаленный рабочий поселок и сдал на руки девочке-подростку: «Ты, Лена, присмотри! Поставлю машину — вернусь». Лена позаботилась о незнакомом «дяденьке», отвела на речку Пскову, по которой плыли некогда к детинцу (Кремлю) Пскова, над которым и сейчас парит издалека Троицкий собор, как маяк большой торговой гавани.

Было уже темно, когда жена шофера вернулась с фабрики, где работала. Мы с ним шли вдоль речки, отдыхая после рабочего дня. Тут он мне поведал, что его жена — не мать Лены. А случилось вот что. Ушел он на фронт, а мать Лены угодила в тюрьму. Завела она дружков, заманивали таких, как я, простаков,

укладывали спать, грабили и убивали. Потом их поймали, бандитов расстреляли, а ей дали предельный срок.

Когда после прогулки вернулись мы в дом и, поужинав жаренной картошкой с общей сковороды, легли спать, сознаюсь, нервы мои были на пределе. Полная неизвестность — где я, у кого, кто меня станет искать вдали от города? Документы, деньги, путевые записи, фотоаппараты! «Исчез без следа!» Среди ночи проснулся в холодном поту. За дощатой перегородкой, где спал приютивший меня шофер с женой, кто-то тащил из-под кровати топор. Топор ли? Да, топор. Тренькал им по половицам, бренчал металлическим лезвием, глухо цеплял половицы рукоятью. Душа ушла в пятки. Какой сюжет для детективной истории! А еще говорят, что в жизни так не бывает. Нет, бывает именно так, как произошло со мной в Пскове. Раздался звенящий звук струи... Из-под кровати тянули эмалированный ночной горшок... Я облегченно вздохнул и крепко заснул...

Солнце поднялось уже высоко, когда я встал. В комнатах — ни души. Лену нашел в огороде: мачеха давно на фабрике, папа — с рассвета за рулем, мотается по городу. И даже не разбудили, пусть поспит гость. Вот он, русский характер. Так я и не узнал ни имени, ни фамилии моего благодетеля. А ведь и он мой современник. Простой, прямой и открытый. Что ни говори, а есть такая вещь — «психология народа».

Мой рассказ о маршруте по древним городам Руси при крайних сокращениях все же затянулся. А ведь впереди Новгород... И опять через Москву, Киев, Чернигов... Да и то небольшая толика всего, что обозначает культуру Древней Руси. Разве исчерпаешь ее глубину при беглом обзоре ее, протянувшейся от Белого до Черного моря, от Прибалтики и Прикарпатья до Урала и Сибири. Какое безумие задумать охватить все ее земли общим взором. Я не раз мысленно возвращался к многотомному изданию «Русских древностей в памятниках искусства», написанных и изданных И. Толстым и Н. Кондаковым в конце XIX в. Пусть им не хватает многого в методологии и новейших открытиях — и все же я не вижу, какой бы труд наших дней дал такую яркую и осмысленную картину многообразных культур на широчайшем просторе России, Сибири и Средней Азии, как в этом, так и не оцененном в полной мере труде, оставшимся спустя сто лет непревзойденным. Я говорю, конечно, о целостном охвате картины, хотя в методологии и частных ее проявлениях сделано за последние годы больше, чем за весь предшествующий период.

В Новгороде мест приюта не оказалось, остановился в Юрьеве, в палатках туристов, рядом с Георгиевским собором работы мастера Петра (1119). Прекрасная панорама открывается отсюда на устье впадающей в озеро Ильмень древней реки Волхов. Справа

на бугре, в роще, стояли остатки древнего славянского святилища, где в прошлом высилась статуя (идол) Перуна. Слева, по ту сторону Волхова — Рюриково городище (старый город). Новый город (Новгород) появился на правой стороне Волхова, здесь в 989 г. была выстроена дубовая София, с 1044 г. строился каменный кремль, в 1045 г.— каменная София.

Новгород, истерзанный, сожженный, разграбленный фашистами, выстроен заново. И то, что весь Кремль, включая 32-метровую головную башню, сияет новизной,— вызывает горделивое чувство. Все восстановлено! И церкви, и монастыри. Даже постройки Орловой-Чесмянской (духовной дочери Фотия) сияют в Юрьеве той же новизной. Спас-Нередица — эта жемчужина древнерусской архитектуры и монументальной живописи (эта церковь лежит напротив Юрьева, по ту сторону реки),— разбитая, изуродованная немецкой артиллерией, золотится в часы заката, восстав буквально из пепла. Какое прекрасное выражение духа и воли народа-победителя... Старая легенда гласит: пока укрепленный на куполе Софии голубь нерушим — все в порядке. История падения Новгородской феодальной республики глубоко драматична. Она может увлечь нас в такие глубины истории Новгорода и его присоединения к Московской Руси царя Ивана III, что забудем о теме записей и утонем в борьбе школ московской и новгородской.

Не буду перечислять все памятники, которые удалось осмотреть, что и где записать, над чем поразмыслить. Достаточно сказать, что татаро-монгольское иго не затронуло Новгород, он первым оправился от оцепенения и использовал связи с Западом, Ганзейским союзом и пр. Старые связи с Востоком оказались резко оборванными. Да и глубоки ли они были до XIII в.? В архитектуре домонгольского времени их и не было, они разве что шли через Киев с Кавказом, но не через Владимиро-Суздальскую Русь. Новгород времени татаро-монгольского ига на Руси взял на себя миссию хранителя традиций русской культуры домонгольского времени. Однако этот хранитель, перед лицом Москвы восставший против Золотой орды, повернул лицом к Западу (подпал под влияние «немцев»). С этой точки зрения можно понять, почему расправа Москвы с Новгородом была вместе с тем и передовой русской культурой. Но не той, которую новгородцы в XIV веке сохраняли по образцам прошлого (и потому уже устарелой), а новой, возникшей как бы на гребне освободительных войн против ливонцев и шведов на Западе и в результате Куликовской битвы на Востоке.

Опущу свой дальнейший путь из Новгорода, и все связанные с ним наблюдения.

...Матерь русских городов — Киев. Тут не легче. Киевская Со-

фия и Исторический музей, беседы с М. И. Вязьмитиной (мы познакомились еще в первые годы работы ЮТАКЭ), с археологами В. К. Гончаровым, Д. И. Блифельдом, Д. Т. Бересовцем и другими известными на Украине археологами. Прочно засел в Киево-Печерской лавре. Снова Софийский собор XI—XVIII вв. во всех его деталях.

Д. Т. Бересовец произвел на меня впечатление несколько сумрачного, но очень знающего специалиста, хотя и предвзятого в своих выводах. Они интересны. Бересовец считает салтовскую культуру очень широкой по охвату, совпадающей в общем с территорией Хазарского каганата. Нельзя сказать, что Русь выросла из хазарского каганата,— это, де, неверно, но все же хазары были для Киевской Руси щитом против печенегов, рвавшихся из низовьев Волги на юг России. Позже хазары стали тормозом в развитии Руси, но сначала и вятичи предпочитали платить дань хазарам, нежели объединяться с другими русскими княжествами. Салтовская культура — это та среда, в которой протекал этногенез ряда народов с VI в. (хазар, булгар, алан). Она охватывает в VIII в. огромную территорию от Волги до Дона и далее на запад. Славяне в VIII в. были ниже уровня салтовцев и их культура (салтовская), не растворяясь в славянской, отмечается вкраплениями. С исчезновением хазарского каганата в славянской среде пропадают и салтовские элементы. Вообще же салтовцы — северо-кавказо-сарматского истока. Начало их неизвестно, границы старые на востоке тоже неизвестны. Но в культуре хазарского государства салтовцы сыграли большую роль, они не тюрки. На мое замечание, что официальная историография относит же у нас Мартыновский клад к Руси и никто не возражает, Бересовец заметил: а кто относит? Я сослался на академика Б. А. Рыбакова, главу советской археологии. Бересовец уклончиво ответил, что таких «мартыновских» кладов на Северном Кавказе полно и они не связаны со славянами. Мне вспомнился ответ В. К. Гончарева на такое же мое замечание: «То, что можно вещать одним ученым, того нельзя другим». Относительно булгар Бересовец сказал, что это очень сложный вопрос, ибо Аспарух, конечно, ничего не принес в Болгарию, а черные болгары Приазовья, болгары камские — специальный вопрос, который выходит за рамки нашей беседы.

У меня сложилось впечатление, что Бересовец стоит на той точке зрения, что тюрки вообще не играли здесь культурной роли, что салтовская культура — это конец древней северокавказской. Она не привилась на Руси и там, в Приднепровье, в X в. исчезла, а на Северном Кавказе еще жила.

Я жадно впитывал в себя все эти суждения, не отдавая предпочтения никакому из них, пока не разберусь сам. Но я впервые понял тогда, что разобраться будет не легко и что в конечном

результате разобрать целое на части легче, чем собрать их потом снова воедино. Наспех записал свои размышления, например, о черняховской культуре IV—V вв., как якобы протославянской или ранне-славянской (Брайчевский). Но из бесед с археологами и сравнения с экспозицией, созданной их же руками, я вынес впечатление, что существуют как бы две науки: одна — воспитывающая (она требует, де, обобщений, не глядя на факты и вопреки фактам, подчиняет факты поучительным выводам), другая — по существу (выводы ее не стоят в каком-либе соотношении с первой). Черняховская культура с точки зрения этой второй науки, безусловно, не славянская... Вспомнил по этому случаю высказывание М. Е. Массона, любившего повторять: «Это правильно, но неверно» (т. е. по одному и тому же вопросу можно говорить формально правильно, а по существу — неверно).

Позже я имел возможность судить о том, как делается официальная историография и атрибуция предметов древнего искусства по принятой схеме и как произвольна эта схема по существу.

1 июля 1964 г. вернулся в Москву, но как бы мимоходом. Успел только поработать на выставке русского декоративно-прикладного искусства, проходившей в Храме 12 апостолов, Патриаршем доме и Крестовой палате в Кремле. Не мог оторвать глаз от решетки белокаменного шатра над гробницей царевича Дмитрия (1582—1591), младшего сына Ивана Грозного. В ней оригинальное сочетание восточного ислими с типично русской терратологией (изображение животных). И уже вечером второго дня выехал в Казань.

В Казани я вторично. Долгие разговоры с Н. Воробьевым о тамбурной технике вышивок у турецких народностей и тому подобном. И книги, горы книг и альбомов. Все — о гуннах, уграх, булгарах. Библиотека сектора истории, археологии и искусства Казанского филиала АН СССР оказалась на высоте. Я не вылезал из нее несколько дней. Работу над книгами чередовал с «раскопками» в фондах Исторического музея...

Лишь 19-го июня двинулся из Казани на восток. Решил проехать по Каме и Белой до Уфы и обратно в Казань. На пути, в Елабуге, на высоком берегу при впадении Тоймы в Каму находится Чертово городище и на нем, не согласуясь с валами, остатки каменного замка. Сохранилась лишь одна угловая башня. Помнится, А. П. Смирнов считал ее превосходящей по размерам (20×20 м) кавказские боевые башни и относил к доисламским временам. Между тем, она сходна именно с каменными замками Азербайджана (Романы, Мордакяны и др. сооружения XII—XIV вв.).

В Уфе посмотрел последнюю находку, поступившую в краеведческий музей,— голову мужчины из мраморовидного известняка,

высотой 8—9 см. Выполнена она в характере тюркской каменной пластики — глаза валиками, лицо узкое, иератичное. И снова книги, книги, книги по башкиро-мадьярской проблеме. Потом обратный путь — через Казань и Куйбышев в Ташкент.

Мне пришлось, хотя и бегло, пройтись по всему маршруту через древнерусские города с выходом на восточные окраины Руси. Позже не раз выезжал то в Чернигов, то в Киев, и каждый раз ощущал себя пигмеем, стоящим перед колоссом, имя которому История. А ведь предметом моих занятий была, казалось бы, частная тема «Искусство Руси и Восток». Тема-то частная, но за ней — громада культурной жизни Евразии на протяжении нескольких тысячелетий.

Вышла же из печати только моя брошюра «Искусство Руси и Восток как историко-культурная и художественная проблема» (Ташкент, 1969, 85 с.). Известный французский востоковед Роман Гиршман отозвался о ней так: «С исключительным интересом прочел книжечку Ремпеля и очень искренне пожалел, что для такого ценного труда... не нашли лучшего издания. Это мне непонятно, особенно, когда видишь столько изданий. Поблагодарите его от моего имени и скажите ему, что этот его труд меня очень интересовал» (строки из письма Романа Гиршмана Г. А. Пугаченковой из Парижа, 5.II.70).

Еще в самом начале увлекшей меня работы Г. А. Пугаченкова, наряду с поощрением, предупредила меня о некоторых трудностях, так сказать, внешнего порядка: «Я как-то даже рада за Вас, что Вы отключились в новую тему —«Русь и Восток». Предвижу, что Вас тоже ждет в будущем раздражение и недоброжелательство со стороны, главным образом, руссофилов. Но это в будущем. А пока — неудержимый поток идей, в который Вы вкладываете присущую Вам одухотворенность, и это убеждает даже там, где пока еще, может быть, и мало фактов. А факты будут — только начни, и они хлынут на Вас такой лавиной, что надо будет извлечь из нее, суметь извлечь, главное и самое наглядно-убедительное. Не сомневаюсь, что Оружейная палата Вас многим обогатит и Вы углядите там такое, что было неведомо даже таким титанам, как Стасов и Буслаев» (5.XI.63).

Личное знакомство с памятниками Руси насторожило Галину Анатольевну еще больше. Она не преминула предостеречь меня и от возможных сбоев по существу: «Я побывала уже во Владимире-Суздале, а потом — в Петрозаводске и Кижах. О первых не пишу — они Вами прочувствованы, поняты, отфотографированы и описаны лучше, чем это могут дать мои случайные impressions. Я лишь отчетливо ощутила одно: насколько же нелегка Ваша тема. В натуре оказалось, что смыкание двух миров, духа Руси и духа Востока, значительно слабей, чем это казалось мне на основе

фотографий и музейных объектов — ну да, грифоны, сирены, львы в орнаментике и геральдике схожи, но общий строй архитектуры, ее слияние с ландшафтом (а вне родной природы она утратила бы вполовину свое очарование) — все это настолько и не восточное, и не романское, а чисто славянское, неповторимое, свое! И уж, конечно, из Вашей темы совершенно выпадает деревянный русский Север. Все равно, обязательно побывайте в Кижах. Это так — для души. Это, как музыка: не перескажешь словами (впрочем, музыковеды пытаются, и иногда небезуспешно). Летом туда наезжают множество туристов, художников, студентов, которые проходят производственную практику, но характерно: здесь мало говорят. Рисуют, пишут, просто бродят — но молчат. Эта притихшая суровая природа (лучше всего ее прочувствовал, пожалуй, ранний Рерих — художник и археолог) — свинцовые воды Онежского озера, замшелые валуны, миллионы лет назад окатанные ледниками, черно-зеленые леса и нежно-зеленые травы лугов, и в этом пейзаже — лиловато-коричневые шатры и луковицы деревянных храмов. Как это величественно, просто и мудро. Здесь не нужны слова, здесь хочется молчать. Умолкну же и я» (6.VII.64).

Работая над темой «Искусство Руси и Восток», я не встретил противоборства каких-либо «идейных противников», как выражались в то время по всякому поводу. Точнее было бы сказать, несогласия в постановке проблемы. Но были и другие взгляды моих современников. Неожиданно вышла книга Л. А. Лелекова под тем же названием в «Советском художнике». Она вызвала резко отрицательный отзыв Г. К. Вагнера. Сначала он подумывал разразиться разносной рецензией, а потом махнул на нее рукой, решив, видимо, что она того не стоит. Той же темой увлеклись серьезный исследователь искусства средневековой Европы В. П. Даркевич и энтузиаст изучения древнерусского искусства археолог В. Г. Пуцко. Даркевич издал интересную монографию «Восточное серебро». К Византии он отнес все шедевры древнерусского искусства, в том числе и известное серебро восточно-византийского стиля. Я не соглашался с ним, меня поддерживал Г. К. Вагнер. У него с В. П. Даркевичем были крупные несогласия и в других проблемах. Только этика ученого не позволяла ему проявлять свое несогласие агрессивно. Другой специалист по искусству Византии А. В. Банк была склонна согласиться с В. П. Даркевичем, признав ряд предметов из находок на Руси византийскими. Упомяну еще В. Г. Пуцко — его позиция в этом споре заслуживает внимания, он изложил ее достаточно четко в небольшом письме ко мне: «В моей теме, которая теперь охватила и X в., антитеза Восток и Запад приобретает несколько иные очертания. В киевском искусстве X—XI вв. я не знаю «классических» восточных отзвуков (да и самих вещей из находок); то, что можно счи-

тать Востоком для Киева и его искусства (в смысле влияний) — это восточнохристианское и византийское искусство. Строго говоря, византийское искусство, может быть, следовало исключить, но вся беда в том, что практически еще никто не провел четкую демаркационную линию между собственно византийским и восточнохристианским искусством. Одним словом, именно Восток и Запад принимают активное участие в формировании киевского искусства, которое, на мой взгляд, только лишь к концу XI в. обретает собственное «лицо».

В конце маршрута по старорусским городам я получил еще одно предостережение, всю справедливость которого ощутил много позднее: «В Вашем киевском письме,— отвечала Г. А. Пугаченкова,— уже ощутим тот предел, на котором заканчивается эмоциональное восприятие виденного и наступает усталость, а за ней угрожающая трезвость «ума холодных наблюдений». Вы правы, решив на этом поставить точку: увидено, впитано, внутренне переработано так много, что хватит на этот год! Ваши треволнения понятны мне. Я тоже сейчас веду мысленные дискуссии, разумеется, по другому поводу — о гандхарской скульптуре. Перебрала свои старые записи, перечитала ряд книг и статей по этой теме и убедилась лишь в том, что чем большую эрудицию проявляют их авторы, тем больше нарастает клубок противоречивых концепций. Каждая группа ученых отстаивает свое с большим запасом аргументов, но, проявляя при этом односторонность исходных позиций, которая отстаивается во что бы то ни стало с сознательным «закрыванием глаз» на все, что этому могло бы противоречить. Я не испытываю никакого желания ввязываться в эти споры, но Халчаян обязывает... Мое положение облегчается тем, что мне предстоит дискутировать с представителями отсталой, неверной, такой и рассякой буржуазной науки (кроме Ольденбурга никто из русских ученых по существу Гандхарской школой не занимался, да и тот больше в плане буддизма, а не искусства). Вам будет безмерно трудней, так как перед Вами отечественные противники, притом ныне здравствующие, зубастые и языкастые. И все же я верю, что Вы, не убоявшись возможных выпадов, смело ринетесь в бой, когда под уже определившийся стратегический план научного наступления будет подведено неотразимое оружие фактов. Их уже немало у Вас — будет еще больше».

В 1974 г. Алексей Алексеевич Сидоров, которому я некогда сдавал зачеты в Московском университете, отозвался на мою брошюру «Искусство Руси и Восток как историко-культурная и художественная проблема» с неожиданной горячностью: «Перейдя на пенсию и сконцентрировав всю мою работу в научном совете Академии наук СССР по вопросам истории мировой культуры, не

могу не воспринимать все, о чем Вы в этой Вашей скромной книге написали, как исключительно важное и интересное» (23.X.74).

В другом письме, украшенном великолепным экслибрисом, он вспоминал былые годы: «Подлинный недостаток сил и времени побуждает меня ограничиться только небольшой вставкой воспоминаний Вашего, бывшего 50 лет тому назад в Москве, профессора о Вас, как студенте МГУ. Переживаю (в мае 86 лет) крайний упадок сил, остаток которых поглощен текущей литературно-научно-мемориальной работой над книгой «Воспоминания искусствоведа СССР» (23.X.77). А ведь ему было что рассказать! Еще в 10-ю годовщину Октября он напечатал статью, в которой подводил итоги развитию советского изобразительного искусства. Он и позже любил подводить итоги и оглядываться на пройденный путь. И еще в открытке по случаю 60-летия Октября он не преминул вспомнить о своих благодарных учениках: «Хорошо, очень хорошо, что и спустя полвека может сохраняться память, и, очевидно, не только «рассудочная». Пушкин же ценил именно «память сердца» (15.XI.77). Увы, вскоре и его не стало, осталась память о нем, светлая память.

Книгу «Искусство Руси и Восток» я попытался издать. Она была полностью подготовлена к печати, получила благоприятные отзывы рецензентов и включена в план издательства «Искусство». Но затем ее передали на вторичный отзыв археологу В. И. Марковину, специалисту по скифам. Он счел ее недостаточно компетентной. Тем временем появились новые, глубокие и оригинальные исследования крупнейшего нашего византолога С. С. Аверинцева. Они произвели глубокое впечатление на Г. К. Вагнера, и тот сообщил мне, что в свете новых работ Аверинцева считает мою книгу поверхностной. Следом он прислал другое письмо, в котором просил считать свой отказ от редактирования моей книги недействительным и выражал готовность редактировать 2-й том, опустив 1-й. Почему же? Да потому, что 1-й том освещает период до образования Киевской Руси (когда связи с Востоком были особенно живы). Редакция же находит, что нам нужен не Восток, а прогрессивная роль славянства в освоении Великой Русской равнины и образовании древнерусской культуры как таковой. Это чисто внешняя причина, по которой издательство «Искусство» просило меня переработать книгу. Скажу откровенно, руки у меня опустились, когда я получил рукопись. Не стал распечатывать посылку с этой работой. Вот уже много лет, как она лежит у меня нераспечатанной, в «первозданном виде», покрываясь пылью.

Была, однако, и вторая, не только формальная причина тому, что я так быстро сложил оружие. Работы С. С. Аверинцева меня покорили глубочайшим смыслом. Они вскрыли ход мысли, мане-

ру мыслить, воображать, лежащую в основе христианского мировоззрения в исследуемую пору. Они дали толчок к пересмотру многих социологических схем и немудрено, что даже такой глубокий мыслитель и эрудит как Георгий Карлович Вагнер не устоял и, потрясенный, пошатнулся.

Сейчас я по-прежнему высоко ставлю талант, эрудицию и блестящий ум Аверинцева как ученого и, вероятно, как личности, не побоявшейся потрясти сами устои в оценке художественной культуры стран восточного христианства. Пересмотр многих положений, высказанных в свое время по поводу восточного христианства, уже проявляется и в отношении мусульманского Востока. И это вызывает некоторую тревогу.

По существу, речь идет совсем не о пересмотре моих, так и не созревших, допустим, воззрений на предмет, в котором я глубоко не разобрался. Речь идет о направлении в историографии древнерусского искусства, начиная с Ф. И. Буслаева, Н. П. Кондакова и вплоть до В. Н. Лазарева и М. В. Алпатова. Речь идет, собственно, об искусствознании, с одной стороны, и теологии, как учении о религиозном сознании и его эволюции, с другой. С. С. Аверинцев глубоко вскрыл именно теологический момент в создании художественных произведений. Он и во многих художественных приемах вскрыл их символический, потусторонний, мистический и прочее смысл, который действительно отвечал всему характеру средневекового миросозерцания, его философии, этике, праву, обычаям, нравам. Да, это так! Но разве ограничивается художественное творчество только тем, что оно религиозно? История искусств сохраняет свою логику, свои законы, которые в чем-то накладываются, совмещаются с законами духовной жизни вообще, а в чем-то сохраняют и свою жизнь, проявляемую как талант, мастерство, художественная идея или стиль. Я говорю это вовсе не в защиту несбывшейся книги. Ее затмили другие темы, а с нею и другие заботы, хотя, быть может, те и другие проистекали из общего корня.

И все же не могу не вернуться к судьбе несостоявшейся книги «Искусство Руси и Восток». Мой редактор Г. К. Вагнер слишком, видимо, уверовал вначале в представленный ему на прочтение труд, но затем трезво рассудил, что все это не так просто: «Вероятно, Вас удивило то, что последний отзыв о Вашей рукописи существенно отличался от первоначального. Не скрою, поначалу меня пленила широта Вашего замысла, и за этим я не разглядел частностей.

Хочется писать по-иному, но для этого нужны особые способности, которые есть, например, у С. С. Аверинцева. Кстати сказать, перелом в искусствоведческих требованиях и критериях происходит (если уже не произошел) не без его влияния. Я осоз-

наю, что начинается новая полоса в нашей науке, сам историзм понимается глубже, не говоря уже о реконструкции духовной культуры. Старого образования уже не хватает, материалистическая философия тоже не дает ответа на многие вопросы. «Век живи — век учись!» Но старые мозги уже «не варят» так, как нужно! Обидно...» (20.X.80).

Я писал ему в ответ, что «С. С. Аверинцева очень чту, читаю с интересом и восторгаюсь оригинальностью самого его подхода (само собой и эрудицией). Да, «Жанры» сейчас бы не прошли, но не потому, что у Аверинцева лучше, глубже и т. д. А потому, что в «Жанрах» при свежести идей, наблюдений много словесной эквилибристики. Я не вульгарный атеист, но и теологическое мышление способно не только объяснить, но и оправдать любое направление в искусстве. При таком подходе к произведениям исторического прошлого критерия художественности уже нет и в помине, он растворяется в аргументах его первичного осмысления. Или А. П. Каждан был прав, утверждая, что тезис, будто классика выше архаики — это «выдумка искусствоведов»?

Вы создали ряд превосходных книг по скульптуре Руси и написали ряд отличных статей по теории искусств. А, вот «Функциональная типология», «Проблема стиля»— орешки, чтобы раскусить их, нужны не только академические знания, углубленное рассмотрение материала, но и молодые зубы, свежесть мысли. И здесь Вы правы. «Ничего не старит так человека, как... возраст. Увы, это так. «Обидно?» Да, обидно. А так хотелось бы сделать еще многое. Удастся ли? Вам, мне, нам? Не знаю» (9.XII.80).

Я уже упоминал имена двух историков древнерусского искусства: Виктора Михайловича Василенко (Московский университет) и Георгия Карловича Вагнера (Институт археологии АН СССР), курировавших мой так и ненапечатанный труд «Искусство Руси и Восток». Было бы черной неблагодарностью не сказать о них подробнее. Они стояли у колыбели этого труда, и не их вина, что издание не осуществлено, хотя я пользовался их непрестанной поддержкой и вниманием.

С Виктором Михайловичем Василенко я разговорился на нашем пути из Владимира в Покров на Нерли. Пойма реки, которую надо было пересечь, расстилалась зеленым ковром, а на нем высилась устремленная к чаше неба, стройная, как лебедь, белокаменная церковь Покрова. Меня тянуло к ней как магнитом, и я не мог оторвать глаз от завораживающего зрелища. Не столь обильно украшенная резьбой, как белокаменный собор во Владимире, этот памятник древнерусской архитектуры, стоявший некогда на пристани, где швартовались парусные суда, следовавшие с заморскими товарами на пути, соединявшем Балтийский Запад с Каспием и Средней Азией, настолько поглотил все мое внимание,

что только сейчас я припоминаю, как, примкнув к какой-то экскурсии, встретил Виктора Михайловича как бы впервые. Мы были знакомы, правда, еще по университету, но годы разбросали нас. Из его рассказа понял только, что он прошел Великую Отечественную войну, затем опустошившие его лагеря и тюрьмы, пока не был реабилитирован и вновь не занял свой давний пост в Московском университете.

Высокий, сгорбленный говорун, он привлек меня прежде всего доподлинным знанием древнерусской архитектуры и фанатической преданностью духу древней Руси. Позже прояснилось, что преданность эта носила чисто поэтический характер и не имела этнографической подоплеки. Нет, не узконационалистические интересы двигали его пристрастием. Он видел в памятниках материальной культуры древней Руси нечто близкое его пониманию русской природы, так же, как, в памятниках Кавказа и Предкавказья— мир иной, но столь же неотделимый от природы — вечной спутницы нашей. Правда, он был отравлен испытанной им несправедливостью и печать мученичества, как я узнал позже, легла на чело его поэзии. Но в то время меня не интересовали исчерпанные годы, и я не внимал его тягостной исповеди, как пренебрегал и собственными переживаниями. Куда интереснее было познать неведомое в сравнении культур Востока и Руси, Руси и Запада, Запада и Востока. На остальное не хватало ни времени, ни интереса.

Позже, на научной конференции в Институте искусствознания на Козицком 5, в старом барском особняке (памятнике архитектуры эпохи русского классицизма), после моего доклада «Восток и Запад как историко-культурная и художественная проблема» В. М. Василенко отвел меня в сторону и представил скромно стоявшему у камина Георгию Карловичу Вагнеру. Я был уже наслышан о нем еще со времени поездки по старорусским городам и, особенно, по его исследованиям в Георгиевском соборе в Юрьеве-Польском. Высокий, стройный, с внимательным, располагающим к себе лицом. В нем читалась сердечная прямота и высокая интеллигентность, он сразу стал мне приятен манерой доверительного общения. Вскоре я смог оценить в нем не только человека, знающего о чем берется судить, но теоретически зрелого собеседника, для которого сказанное другими служит только мостком для собственных взвешенных суждений.

Георгий Карлович Вагнер редактировал книгу В. М. Василенко «Русское прикладное искусство. Истоки и становление» (М., 1977). Метод анализа явлений народного искусства, присущий В. М. Василенко, Г. К. Вагнер называет строго историческим, окрашенным, однако, в тона личной эмоции. Живость изложения не противоречит в этом случае научности анализа. Я имел возмож-

ность сравнить машинописный экземпляр рукописи с изданным.

Благо, Виктор Михайлович доверился Георгию Карловичу полностью, и тот блестяще перекроил ее всю и сшил заново. Правда, и в таком виде она встретила кинжальный огонь критики археологов, знающих памятники Древней Руси на зубок. Во множестве случаев правда была на их стороне, и книга В. М. Василенко не может претендовать на достоверность атрибуций отдельных предметов. Но по духу своему это было творение, не знающее прямых подобий. И здесь Виктору Михайловичу помогало его чутье поэта, способность видеть славянство даже там, где оно проявилось в искаженном виде или в смеси с другими элементами культуры.

Виктор Михайлович неожиданно умолк и наша активная переписка увяла и оборвалась. Лишь недавно в ответ на мой вопрос о его здоровье он прислал «покаянную» и поделился своей главной радостью. После 50 лет умолчания его стихи издали книжкой, обещали издать вторую, приняли его в Союз писателей. Из предисловия Виктора Михайловича к своей книге я узнал, что два его деда были генералами: один — герой русско-турецкой войны, брал Плевну и пленил турецкого полководца Османа-пашу, другой, по материнской линии восходит к семье поэта-философа Григория Сковороды. И еще меня приятно поразило сделанное в письме признание о том, что он прежде всего поэт, а уже затем в какой-то мере ученый. Впрочем, не будем преуменьшать заслуг обоих моих современников. В. М. Василенко отстаивал верное понимание народности искусства как исторической категории и в этом резко расходился с традиционной этнографией. Как постоянный член редакции журнала «Декоративное искусство СССР», он пользуется заслуженным уважением. И хотя ему уже 84 года, а его сгорбленная фигура все более напоминает вопросительный знак, Московский университет обязан ему многим.

Как ни обвинит меня читатель в пристрастии к талантливому, я снова возвращаюсь к письмам В. М. Василенко. Иные из них содержат трактаты о современном состоянии науки об искусстве и ее преподавании. В них излагаются концепции историка древнерусского искусства, которому не с кем поделиться нахлынувшими на него идеями. Наберемся терпения и выслушаем его исповедь на нескольких страницах машинописи: «Я бесконечно больше «увидел» и « понял», чем это «видят» и «понимают» искусствоведы Украины, застрявшие на информации, описательности, слабом художественном анализе и не имеющие достаточно широких обобщений. Мой курс никем не фиксировался, как это обычно бывает, и останется только в памяти наиболее одаренных студентов. Но ведь это наша общая участь читающих лекции. Если мы не переведем это «в книгу», в «статью», то все это поглощается той



Виктор Михайлович Василенко. МГУ им. М. В. Ломоносова

рекой, имя которой — Лета, и лишь, повторяю, воспоминания остаются, а потом и они исчезают. Почти ведь ничего не осталось от блестящих художественных атрибуций и анализов русского и западного искусства, прикладного искусства Анатолия Васильевича Бакушинского. То, что записано его учениками и записано часто бегло, не может передать всей силы его рассуждений и оценок. Я их помню и с грустью смотрю на оставшиеся мои и других записи его анализа, они хороши тоже, но все же они похожи на бабочек, которые наколоты булавками. Я предлагал их несколько лет назад издать «Искусству», но они отнеслись к этому весьма равнодушно, более того, просто без какого-либо интереса. Когда я попросил Сарабьянова меня поддержать, то он сказал: «Виктор Михайлович, но ведь это же все давно не звучит, давно устарело». А ведь у современных молодых и вышедших из молодых «искусствоведов» анализы весьма средние, просто порою поверхностные и слабые, говорящие о том, что большинство из них «не умеет видеть», не может того, чему учил Бакушинский. Посмотрите сегодняшние книги, как они наполнены скучными, ничего почти не говорящими характеристиками, столь далекими от ис-

кусства, «не «видящими» его главного — его «духовной плоти», просто разводишь руками. Я должен сознаться, как куплю вышедшую искусствоведческую книгу или сборник статей, то почти всегда, пробежав, или просто кому-нибудь отдаю или даже... выкидываю. Бывает и так.

Сейчас развилась мода на «типологию», заменившую подлинное «живое общение» с искусством. «Типология» признак «убожества» и просто бездарности. Это, как бы то самое, как, если бы не имеющий слуха написал о Моцарте, Бахе или Глинке. У многих видно непонимание цвета, посредственное представление о том, что такое в данном произведении форма. Это большей частью заменяется так называемым раскрытием сюжета, а теперь содержания, хотя содержания, которое «видеть» необходимо, но только в связи с «формой» (в это понятие включаю все) по сути дела настоящего нет. Археологи разменяются на бесконечные «инвентаризационные описания», просто на «регистрацию» не понятых — не ставших понимаемыми признаков. Один Вагнер стоит в этом смысле на «высоте», я очень ценю, но в его работах преобладают черты «ума холодных наблюдений», а не «сердца горестных замет». А, вероятно, в науке, как и в самом искусстве, нужно и то и другое. Но Вагнер все же «на высоте». Он ближе других к археологии, потому что ее знает, а большинство искусствоведов просто-напросто ее совершенно не знает. А потому памятники, что найдены в земле, прямо отданы «на откуп» археологам. Характерно, что они не знают моей книги о домонгольском русском искусстве, оказывается, они ее не читали, кроме Б. А. Рыбакова, и то потому, что я ее ему послал. Но и он, вероятно, как следует ее не читал, а просто полистал. Наш художественный анализ археологам совершенно далек. Помните, например, знаменитую новгородскую деревянную колонну XI века, найденную в Неревском раскопе? Где ленточный орнамент, очень мягко и плавно переплетенный с остатками (дошла ведь половина) грифона и Китовраса («Стрельца»). А что о ней написано, кроме того, что сказал немного я. Даже Н. Н. Воронин, характеризуя ее в IV томе «Русского искусства» Грабаря, ничего почти не сказал, не сравнил ее с близкими памятниками. А колонна очень интересна. Она сродни — хотя это много позже — рельефам Дмитровского собора, Юрьева Польского. Думал, что она колонна в горнице (нелепость), в крыльце (тоже самое). А она, как предположил Засурцев, остаток резного деревянного храма в Новгороде. Теперь следите за моими мыслями. Вся Русь и тогда, конечно, была «деревянная» во всем. Наши историки изучают только каменные храмы, потому что они лишь и остались, но не «учитывают» деревянного зодчества. Рельефы на Успенском, Дмитровском храмах не «новое» (это только новое для камня), а «заимствованное» у

деревянной и, по существу, народной архитектуры, полностью погибшей. На ней и жили все эти странные существа, к которым в камне только «добавили» некоторые апокрифические, большей частью восточные мотивы. Никто с этой «языческой», «народной» стороны ни Лазарев, ни Вагнер даже по-настоящему не рассматривал. Причина простая: они слабо знают народное искусство, плохо знают фольклор. Да и полагают, что это нечто второстепенное. Итак, дальше: Юрий Долгорукий воздвиг свой храм в Переяславле Залесском без единого рельефа. На это не обращали внимания. Почему «без» рельефов? Это была еще та официальная, вернее, новая, недавно принятая христианская «система». В Византии нет рельефов, во всяком случае языческого типа. Итак, дальше: уже Лазарев, в этом его заслуга, но вывода он не сделал, полагал, что «рельефы» близки к деревянной резьбе и только отчасти «перевоплощенной» в камне. Кажется, что-то, но не помню, думал и А. Некрасов. Откуда же эта «связь» с деревом? Рельефы жили в народе всегда, но, конечно, несколько в более «фольклорном» виде, часто упрощенном, хотя, вероятно, и не всегда упрощенном. Эта резьба на теремах, на городских постройках была (я в этом уверен) распространена. И очень сильно. Пример: новгородское «Олонецкое» табло. Есть уж там львы, резные изображения их, но в сочетании со святыми (ведь в них полностью есть «все», что «есть» в зодчестве Владимира и Юрьева Польского). Если они в таком примитивно сделанном памятнике, оказавшемся в глухомани далекого края, куда он «дошел» от больших памятников, но постепенно теряя их силу и остроту, оказались в этих местах, то ясно, что они не единичны. Простите за плохо построенную фразу, но нет сил выправить, а ее смысл ясен. Дальше: еще Стоглав упрекал (и это во второй половине 16 века), что у них на «домах неверные храбрые мужи и злые змии». Дальше: это «резное море изображений» жило все время. Их отголосок — нижегородская резьба XIX века не только надевшая на себя наряды барокко и классицизма, сохранившая все старые сюжеты: берегинь в обличье барокко, сиринов и т. д. Итак, вернемся к нашей новгородской резной колонне. Это была церковь, которая была украшена резными изображениями. Они имеют двойную природу: орнамент — волнистые ленты — восходит к орнаментике неолита (знак воды), эпохи бронзы и железа, сохранившейся и в народном искусстве XIX века. Но сама колонна, видимо, была все же народна и чем-то «противопоставлена» возникавшей тогда официальной каменной архитектуре. Это была ее «нарядная резьба». В этом — в орнаменте, идущем от воды, была ее как бы языческая суть, а кентавр-стрелец и грифон — это уже от рукописного орнамента, но, вероятно, перекликавшегося и с деревянными изображениями? Кто строил храмы во Вла-

димире: Андрей Боголюбский и Всеволод, а они опирались на «мизинных людей», т. е. на народ в своей борьбе с боярством. Исповедуя также христианство, они шли навстречу вкусам мизинного люда. Вот почему на новгородской колонне резные декоры: они — тоже отражение вкусов народа. Правда, в ней, как я уже сказал, языческое (ленты, вода) соединялось с христианскими апокрифическими образами, но и они, вероятно, имели «языческую» подоснову в изображениях зверей-«змиев». Вспомните «змиев-драконов» на новгородских ковшах! В 15 веке церковь запретила эти «рельефы» на церквах, и они больше там никогда не появлялись, кроме деревянного светского зодчества, там запретить было много труднее. Даже в троне Ивана Грозного из Успенского собора в виде ножек свернувшиеся «волуи» или что-то в этом роде. Не оттуда ли они? Ведь это все едино. Но у нас еще не умеют мыслить широко. Я в мои 77 лет имею уже право вынести этот суд. И еще, посмотрите (Воронин, 1 том) карниз Успенского собора, на нем орнамент точно такой же, в виде пальметты, но без лент, что и на... второй колонне Новгорода — она у меня тоже есть в моей книге. Они абсолютно одинаковы. Думаю, что об этом не стоит дальше говорить. И последнее: рельефы Юрьева Польского уже в большей части борьба с язычеством, хотя они и идут от резного еще народного декора. Они соединены со статуарными (плоскими) фигурами святых. Но в фигурах «народных» борьба с язычеством. Пример, никто не обращал внимания на то, почему Китоврас держит за лапы зайца. Что это — охота? Как бы не так! Заяц, как и многие другие животные, наиболее близкий из слуг Матери-земли. Ему в прошлом в какой-то мере поклонялись, верили в его силу. Вспомните обереги в бронзе X—XII вв. в виде зайцев. Потом они исчезли. Юрьев Польский не мог допустить просто так такие изображения, это была борьба. Надо внимательно присмотреться к его змиям-драконам, а этого никто не делал. Вот и все. Вот Вам мои скромные мысли о резной колонне Новгорода. Она церковная и предшественница Владимира и Нерли» (26.8.82).

В письмах Виктора Михайловича Василенко меня всегда подкупало его вдумчивое отношение ко всему, что связано было с древнерусским искусством,— будь то ученые труды на эту тему или судьбы народного искусства в наши дни. И еще, конечно, его поэтический талант, в котором всегда наличествовал традиционный дух культуры россиян. Тем более, что на нем, как на оселке, я проверял собственные на этот счет суждения. По поводу брошюры «Искусство Руси и Восток» он писал мне неоднократно, подбадривая всячески: «Меня особенно поразило, что Вы смогли и сумели «по-новому прочитать» многие старые работы, увидели в них то, что раньше не замечали. Так, в новом, несомненно, свете, и это Ваше достижение, предстает такой большой ученый, как

Никодим Павлович Кондаков. Необычайно современно звучат многие его мысли, как, например, его мысль: «Каждое племя и всякая народность ищут своего соприкосновения с культурным миром»... и т. д. И эта, казалось бы, хорошо известная мысль, когда читаешь Кондакова, у Вас приобретает особо целенаправленный и веский смысл. И тоже могу сказать и о многом другом» (21.II.70).

Могу только поражаться, с каким неутомимым рвением Виктор Михайлович держал меня в курсе всех дискуссий о древнерусском искусстве, которые проходили в 70-х годах в Институте археологии АН СССР. Доклад В. В. Крапоткина вызвал бурю возражений, и в этой буре, как при сильных порывах ветра, можно было задохнуться.

Порой мы встречались у Г. К. Вагнера и тогда наше застолье превращалось в арену страстных споров и рассуждений. С той же увлеченностью протекали наши встречи у профессора Московского университета египтолога Всеволода Владимировича Павлова. Здесь наши интересы как бы замыкались: если с Г. К. Вагнером нас сближал общий интерес к древнерусскому искусству, то В. В. Павлов олицетворял Восток, а его милейшая супруга, тогда профессор МГУ Екатерина Алексеевна Некрасова — Запад, поскольку она занималась живописью Англии, особенно Констеблем. Как и в беседах у Г. К. Вагнера, Виктор Михайлович охотно делился своими «открытиями». То это была семантика вятических колец, то древнерусских секир и топоров или «уточек» XI-XIII вв. Порой он соглашался с В. П. Даркевичем, но вносил свои коррективы относительно связи древнерусского прикладного искусства с древнерусским же язычеством. Я же, в свою очередь, вскакивал на своего излюбленного конька. Споры эти отразились и в моих письмах из Ташкента, адресованных Василенко:

«Буду говорить только о вещах спорных. Народное искусство XVIII века. Оно выступает у Вас как начало стилевого анализа. По существу же это — начало конца той хотя бы модели мироздания, о которой пишет Б. А. Рыбаков. Для Вас скульптурно-пластическая форма (скопкарь) — это «геометрический стиль». Не могу согласиться. Геометрический стиль — явление всеобщее и оно подстилает собой на известном уровне все эпохи. В геометрическом стиле резей преломились элементы космогонии и прочие привычные фольклору образы, но его исходным моментом всегда была и оставалась «техническая эстетика» (прикладная геометрия). Где-то в пра-исторические времена, с мезолита она, геометрия, слилась с искусством знаковых форм. Скопкарь же и разного вида и формы изделия пластического начала возвращают нас к раннесредневековому ремеслу с его архаической манерой, заложенной в древних примитивах. Это, во всяком случае, мышление образно-пластическое, а не техническое (хотя последнее тоже возведено

в символ) и подхватывает мотивы специфические для фольклора вообще. В формах тех же сосудов-скопкарей Вы усматриваете, вместе с тем, «что-то от стиля барокко». Но это совсем другой пласт исторического сознания (или самосознания). «Оберег» в формах барокко — это и не оберег и не «геометрическая резьба», которой посвящена Ваша статья, и не «торжество искусства над практической вещью», ибо оно здесь отнюдь не «возникает», а в своих пластических (и тем художественно-содержательных) формах даже угасает (сменяясь, как Вы о том пишете, повышенной декоративностью). Образность древней славянской мифологии умирает. Согласен. Но верно ли, что в XVIII в. «геометрический стиль умирает?» Не ограничили ли Вы его смысл языческой символикой славян? Мне кажется, что «геометрический стиль» древнее самой мифологии, древнее всего словарного состава, которым располагает народное искусство, он — азбука или, иначе говоря, те азы, с которых начинается речь и которые сохраняются вместе с речью (членораздельной), когда от образности древней славянской мифологии не останется в бытовой вещи и следа. Вы умеете хорошо прочувствовать вещь, но Вы еще и поэт. И как поэт Вы приносите на алтарь поэзии жертвоприношения, не вполне согласуемые со строгим ритуалом исторической науки.

За реферат доклада Б. А. Рыбакова я Вам безмерно благодарен. В своей полемике против М. А. Ильина он, на мой взгляд, совершенно прав. В вопросах семантики мы в какой-то мере возвращаемся стыдливо к Н. Я. Марру, его «небу», как гнезду празначений. Но хотя Н. Я. Марр почти гениально разгадал систему первобытного мышления и его «дериваты» неба и образы мироздания охватили огромный круг мотивов, сюжетов, композиционных схем, приведенных в историческое взаимодействие, все же горький опыт этого величайшего эрудита должен нас предостеречь от абсолютного подчинения всех форм мышления одной сознательно поставленной якобы древним художником (или народным мастером) цели. Я сторонник того, что процессы развития художественного мышления суть только результат бессознательного отражения целого комплекса факторов, действующих одновременно. Здесь и культово-религиозное преломление природы, ее явлений, здесь и сколки первобытных верований, здесь и «техническая эстетика», основанная на ритмах труда и поиске форм обобщения — в знаке, символе, аллегории, здесь и поэтические метафоры, лежащие в основе всякой художественности — будь то изобразительно-прикладное, устно-поэтическое творчество или танец и т. д. Вообще же нельзя свести произведение народного творчества к какому-либо только одному его истоку. Помимо того, что вещь — это мировоззрение (в общефилософском смысле — это так), но имеет еще и собственное содержание. Как песня, как танец, как игра.

Музыка — тоже мировоззрение (особенно программно-симфоническая), но существует музыка и не программная. Мелодия — это тоже содержание. Танец может выражать и микрокосм и макрокосм, но может выражать и ритм жизни, энергию, страсть. Думаю, что понятие содержания в народном искусстве нельзя ограничить ни макрокосмосом, ни микрокосмосом, хотя то и другое для меткого глаза такого блестящего исследователя, как Б. А. Рыбаков, раскрывается с полной очевидностью и его толкование мы можем принять как доказательное и по существу.

Заметьте также, что со времен того же Бобринского и его предтеч на Западе, мы трактуем, собственно, один и тот же круг явлений. Меняется больше шпулька, на которую наматывается свежий материал. В наши дни, когда много говорят о Вселенной в связи с полетами в космос, появились термины «модель», «модель мира». На шпульки кибернетики наматывается нить космогонических мифов. Это тоже опасно, ибо создает видимость нового подхода. Я же ценю в работах Б. А. Рыбакова не эту шпульку, не макро и микро, а органически целостный взгляд его на вещь, как на сгусток идей, приемов, технических, бытовых, социальных навыков, представлений, интересов, проявивших себя разом (или как говаривали в старину — «гуртом»). Его истолкования некоторых сюжетов покоряют так же и вживанием в образ, что так редко встречается среди археологов (например, истолкование врат из Взижа как напрестольных арок, где птицы символизируют утро, день и вечер и т. д.). Здесь и в других случаях Б. А. Рыбаков и Г. К. Вагнер — единомышленники, и Вы, хотя и с более эстетизированных и отрешенных позиций, примыкаете к ним. Мое сочувствие на их стороне, хотя, повторяю, что наши истолкования несут на себе печать возможной односторонности (известно, что специалист подобен флюсу и т. д.)» (27.IV.74).

В научных работах, в письмах В. М. Василенко, как я уже заметил, важное место занимала поэзия. Он особенно чуток к природе средней полосы России или Кавказа, куде ездил постоянно: «До сих пор я слышу шепот лесов Дилижана. Я бродил под их тенью, смотрел, как мягко таяли силуэты гор. Я знал, что далекие предки сидели под кронами этих деревьев, слышали и видели легионы Помпея, когда он шел от Абхазии к берегам загадочного тогда Каспийского моря. Как давно это было... Там было много бирюзы, света, тепла и тишины...» (30.XII.70).

В другом письме он также чередовал науку об искусстве с поэтикой в едином смысловом ключе: «Я невольно вспоминаю наши студенческие годы, помню Вас и других, наши тогда робкие и еще не точные шаги, и все это проходит в памяти, как и последующие годы жизни, которые и для Вас и для меня таили много тяжкого и много горького. Но, оборачиваясь назад, думаю, что в тех тяж-

ких годах как-то закалился наш дух: помните чудное Пушкина: «...Тяжкий млат, дробя стекло, кует булат». Смею думать, что мы с Вами все-таки оказались не стеклом, а булатом. Помню еще где-то прочитанные строки Д. Руми, звучащие в прозаическом переводе как-то так (простите, что цитирую, главным образом, только смысл): «Ты думаешь, что ты всегда глина. Ошибаешься! Когда тебя потребуют для дела Аллаха, ты постигнешь, что ты не глина, а сталь дамасская, только об этом ты узнаешь в годину испытаний!»... Я часто думал, что мы в этом смысле подобны атому, таящему огромную невиданную энергию, но освобождающего ее при особых только обстоятельствах» (без числа, 1970).

Стихи Виктора Михайловича Василенко нравились мне безискусственностью, напевностью и личностным колоритом. Он был очень горд тем, что Анна Ахматова подарила ему сборник «Подорожник» с такой лестной надписью: «Виктору Василенко с верой в его стихи. Анна Ахматова». Он прислал мне в письме две вещи, которые она особенно любила! «Птицу», стихотворение возникшее из воспоминаний о поре, когда «в полярную стужу» он вышел к реке, где увидел неподвижно лежавшую замерзшую птицу, что «приморозилась к звонкой земле», и «Полустанок», где «я, у двери деревянной застыв, гляжу на тот овраг, куда своею тенью странной чуть передвинулся барак». Мне больше нравились другие его стихи — о сказочной Киммерии, разноликой природе и, особенно, о древней Руси и народных мастерах национального искусства. И это я запечатлел в отзыве: «У В. М. Василенко негромкий голос, но его образы запоминаются, они трогательны и проникновенны. Они передают дух и смысл культуры русского народа, в них силен эмоциональный подтекст. В. М. Василенко глубоко ощущает национальные мелодии искусства, одухотворенные им картины природы русской чем-то напоминают раннего Нестерова с его тающими в воздухе березками. Его языческая Русь будит в памяти картины Н. Рериха.

Как и всякое проявление таланта, исторические стихи В. М. Василенко имеют большое общекультурное значение. Они хороши доверительной и искренней интонацией, в которой прославляется русская природа. Шум лесов, дубрав и легкое дуновение степей позволяют ему вслушаться в прошлое. Древнее язычество постигается им не через портальную раму театральной сцены, не из оркестровой ямы и не из глубины зала пышно поставленной оперы. Размет души песенника проникнут у него очищающим ветром современности. Он пишет не по заказу, а по потребности выразить метафорой свое понимание седой древности. Его слово вольно. Оно не подвластно тем законам жанра, которые установлены для него как для ученого. Впрочем, его исторические стихи можно рассматривать и как продолжение его ученых шту-

дий. Древняя Русь предстает в них в своей необъятной шири. По меткому определению Н. К. Рериха «Россия — это океан земель, размахнувшийся на целую шестую часть света и держащий в касаниях своих развернутых крыльев Запад и Восток». Такова и поэзия В. М. Василенко, прельщающая в своем историческом цикле ширью замысла и глубоким прозрением прошлого и невысказанной по скромности, но искренней любовью к отчизне».

Я не в силах, да здесь и не место, прокомментировать даже десятую долю писем Виктора Михайловича. Все они интересны и для истории науки и как произведения поэта. Он отдавался музам Истории и Поэзии сполна. Порой отрешенность от земных забот ставила его в неловкое положение: «Недавно я стоял на остановке и ждал троллейбуса,— писал он.— Около меня стоял какой-то симпатичного вида пожилой гражданин, но явно не принадлежащий к гуманитарным наукам. Я с ним разговорился. Он меня вдруг спросил: «А чем вы занимаетесь?» (Здесь я делаю небольшое отступление. Я последние месяцы пишу большую работу «О семантике русского народного искусства», уж написал вводную главу (5 печатных листов), еще будут глав 15—16, кто будет печатать — знают лишь силы Вышние. Вернее, никто, а найдут рукописи после моего «ухода» и тогда (отношения ведь меняются) напечатают. А пока пишу увлеченно и много занимаюсь славянской и дославянской мифологией: между прочим, занимался все «небесными оленями»). Итак, возвращаюсь к моему троллейбусному разговору. Я машинально ему ответил: «Я занимаюсь небесными оленями». Он внимательно и как-то странно на меня посмотрел и вдруг сказал: «Эх, вы, интеллигенция! Шан-тра-па!» и покачал головой. Но тут подошел троллейбус, я сел, он остался, ждал другой номер. И мы расстались. Я не обиделся. А ведь иной реакции не могло и быть».

В 1986 году вышла из печати книжка стихов В. М. Василенко «Облака». «Книжка моя «Облака» разошлась почти мгновенно, в течение недели в Москве, в Ленинграде, в Киеве и стала библиографической редкостью. Ее достать нигде нельзя. В чем причина ее столь большого успеха, я не знаю, при том много сборников стихов (об этом пишут в «Литературной газете», «Литературной России») лежат не проданные и т. д. Почему-то я нашел своего читателя... Сейчас в печати новая книга стихов. Ее название «Птица солнца»... В «Облаках», которые я Вам вышлю, стихи, избранные за 50 лет. Помещены даже (что было чудом) мои стихи, написанные в тюрьме на Севере («Северные строки»), они писались в 1945—1956 гг., вернее создавались, я их заучивал, несмотря на голод, холод, а потом, в 1956 году, записал: «бумаги и карандаши все годы, что я был в тундре, мне не разрешали иметь, как и всем. Но теперь это далекое прошлое, мир ушедший,

затерянный в глубинах времени. Так что простите, дорогой друг, бедного поэта, многое объясняется моим «поэтическим характером»: я не реалист, мир с его буднями как-то всегда не очень касался меня, а ныне это еще больше усилилось. Ничего не могу с собой поделать... Меня никогда не печатали, а писал я и пишу всю жизнь и у меня накопилось много стихотворений, из которых я выбираю, черпаю полной пригоршней» (27.X.86).

Переписка с В. М. Василенко и Г. К. Вагнером завершила собой столь долго волновавшую меня тему «Искусство Руси и Восток как историко-культурная и художественная проблема». Впереди были новые работы, рассчитанные на многие годы.

Я начал писать «Вековые образы и бродячие сюжеты в традиционном искусстве Средней Азии». В книге этой я далеко выхожу за хронологические географические рамки всего древнего и средневекового искусства региона Средней Азии, вторгаясь в пределы смежных культур.

Книгу эту я задумал еще в 1962 году. И сразу же поспешил поделиться своим планом-проспектом с Г. А. Пугаченковой. И она откликнулась: ...Прочитала внимательно Ваш проект (с дополнением). Интересно задумано. Если книга найдет издателя (издательство) и если удастся проиллюстрировать ее, как «Орнамент», с таблицами, но одновременно и увеличением фото отдельных образцов и даже деталей этих образцов, получится своеобразный, пока, может быть, в нашей печати единственный в своем роде тип искусствоведческого исследования. При этом уместно поднять проблему «мусульманства». Ислам охотно принимал «вековые образы», если они не шли явно вразрез с его установлениями, но не он определил собою общность их на огромных пространствах исламизированных стран.

Мне показалось также, что Вы раскрываете существо «вековых образов» в искусстве Средней Азии с точки зрения выражения этических норм определенных эпох, но упускаете их эстетическую основу (в плане не только формы, но и неотделимого от нее содержания). А вот это, думается мне, должно быть ведущим критерием данной книги» (29.VII. 62).

Спустя 22 года — о том же: «Я еще в пятницу закончила просмотр «Вековых образов»... Получилось превосходное, очень глубокое исследование. Серьезное замечание одно: сократите по меньшей мере на 3/4 число цитат. Ведь многие — всего лишь общие мысли, которые не требуют цитирования. Ну, а частные заметки — на полях» (7.II.84).

Не скрою, этот отзыв обрадовал, хотя я сознавал, что пока книгу напечатают, пройдет много лет, многое может устареть, концепции будут не те, да и быстро бегущее время всегда оставляет автора позади. Вдумчивая критика всегда радует, пустопо-

рожняя раздражает. Достоинство вдумчивой критики в том, что, обнаружив «пробоину» или «течь», она тут же помогает советом, как их устранить. Или решает: надо ставить судно в док, а то и снять его со стапелей, признав вину строителя-корабела.

Не могу сказать, чтобы Галина Анатольевна была щедра на похвалы. Доставалось мне изрядно: где из-за неряшливо составленной библиографии, где за небрежное отношение к фактам, а где и за растекание мысли по древу. Тем ценнее были редкие признания.

Свои «Вековые образы и бродячие сюжеты в традиционном искусстве Средней Азии» я переделывал не раз. Дополнял таблицы фотографиями и рисунками, маялся, пока рукопись отлеживалась в издательстве, потом в типографии. Дал ей новое наименование «Цепь времен». Наконец она вышла из печати в один из майских дней 1987 года. Расправились усталые плечи. Это был праздник. Его разделил со мной издательский редактор Д. А. Быховский. Вспоминали, что книге этой — от задумки до выхода в свет — исполнилось четверть века. Со дня ее поступления в издательство все муки автора делил со мной этот добрый человек — тоже мой современник. За его плечами годы Великой Отечественной войны, удивительная преданность своему делу, любовь к книге. И то, что он коллекционирует миниатюрные издания, тоже несет на себе печать его бескорыстной преданности искусству книги.

Мне кажется, что, если автор, научный редактор и издательский редактор понимают друг друга с полуслова, книга получится. Ответственность (хотя слово-то какое, будто взятое из уголовного кодекса) лежит целиком на авторе. Но, как важно заметить вовремя, предостеречь от возможной ошибки, неточности или незавершенности мысли. Здесь тебе нужны близкие по духу современники.

Удалась ли мне эта книга? Судить не мне. Мое удовлетворение лишь в том, что автору не пришлось что-то менять на новом этапе науки об искусстве. Ведущая мысль отстоялась. Минуя всякие стереотипы, она высказана сполна. Ее завершает раздел: «Знак, образ и символ в современном восприятии». История и современность составили одну неразрывную цепь, цепь времен.

6

«Свет уже идет не от отдельных людей и не от отдельных добрых начинаний. Мы вступили явственно в эпоху совсем новую, и новые людские отношения, понятия, мысли, образы пока еще в большинстве не поддаются определению».

А. Блок (Янв. 1916)

ПУТИ И ПЕРЕКРЕСТКИ

Вернемся, однако, к середине 1960-х годов, к тем фактам и идеям, которые дали мне маршруты к другим памятникам искусства.

В октябре 1966 г., вслед за поездкой по старорусским городам, я предпринял из Ташкента поездку по маршруту Махачкала — Тбилиси — Баку. Нетрудно заметить, что пункты эти образуют полукруг, обращенный к Каспийскому морю, разделяющему Среднюю Азию и Кавказ. Ножка циркуля, описывающего этот полукруг, упирается, примерно, в «Железные ворота» (Дербент), как бы запирающие проход из Восточной Европы в Азию. Вместе с тем, этот полукруг отвечает, в известной мере, границам темы, выдвинутой еще В. В. Бартольдом в его работе «Место прикаспийских областей в истории мусульманского мира» (Баку, 1925). Он выходил далеко за пределы, очерченные названием этого труда, его географические, этнические и языковые рамки. Династийные термины он употреблял как синонимы дат, получавших благодаря этим терминам локальную окраску. Работа Бартольда имела для истории средних веков на Востоке такое же значение, как и книга М. Ростовцева «Эллинство и иранство на юге России» (Петроград, 1918) для изучения античности на Руси. И та и другая бро-

сают общий взгляд на картину исторических связей и преемственность культур Восточной Европы и Ближнего Востока.

Дневник, который я вел во время этого путешествия, отразил проблематику, которой я был захвачен и которая, по моему убеждению, всегда должна быть четко определена еще до того, как ты пустишься в путь по неизведанным ступеням истории.

Слева, в туманной дымке истории, остаются Греко-Бактрия и Кушанское царство, справа — древний Хорезм, а самолет устремляется к границам Восточной Парфии (или, в другом пласте истории,— к империи Сасанидов). Где-то внизу остается мятежная Маргиана, куда пытался скрыться бежавший на восточные окраины своей империи последний из Сасанидов — Иездигерд III. За Ашхабадом — священный некрополь парфянских царей, погребенных в Нисе. Полет над Каспием, и мы опустимся среди священных огней Атропатены, в Баку. Потом пересадка на самолет другой трассы. Минуем пограничную крепость Сасанидов Дербент и опускаемся в Махачкале, столице Дагестана.

Дагестан — вот, где настоящая граница между древней Русью и Востоком. За Дагестаном, на юге — республики Закавказья. Они тесно связаны с Восточной Европой многими узами, но все же Закавказье — это Восток, определенно Восток. Узел этот запутан до предела.

Данные археологии шатки и противоречивы. Но они помогают выделить, прежде всего, древнейший, собственно кавказский пласт, уходящий в эпоху бронзы, культуру племен доисторического Кавказа и скифо-сарматскую. Над сарматским пластом лежит аланский, над ним — ряд тюркизирующих пластов позднеаланского времени. Отдельно надо рассмотреть отношение тюркизированных уже алан к другим тюркам, затем к христианским (Византия, Армения, Грузия, Русь) и мусульманским странам (арабский Восток, Иран, Средняя Азия). Разобрав, где какая нить, можно будет «развязать» и узел. Такую цель я ставил перед собой, отправляясь на Кавказ.

Одним из первых снова всплыл вопрос о салтово-маяцкой культуре. Она играет важную роль в отношениях алано-сарматского, восточнославянского и древнекавказского населения на территории Прикубанья, Кабардино-Балкарии, Северной Осетии и части Чечено-Ингушетии. Ее хронологические рамки —IV—XIII века. Ареал ее очень широк. Нечто схожее с салтово-маяцкой культурой VII—IX вв. обнаруживают в Крыму, Болгарии и Средней Азии. Хотя известно, что события, связанные с «великим переселением народов» привели алан на Пиренеи и к берегам Северной Африки, где также обнаружены некоторые художественные изделия, приписываемые аланам. Время появления «аланских» предметов то здесь, то там путает все карты. Ставить в зависи-

мость от салтово-маяцкой культуры на Дону другие, схожие с ней культуры, едва ли правильно. Именно здесь теория влияний обнаруживает свое бессилие. Изучение же произведений искусства, найденных на территории коренного обитания алан (Северный Кавказ и бассейн Дона), показывает широту типологических и контактных связей алан, отразившуюся и в искусстве. Вот в какой я попал сложный переплет, очутившись на Северном Кавказе.

В VIII—IX вв. салтовцев Дона и аланов Северного Кавказа подпирает с юга древнекавказская среда, с севера, по левую руку — славянские племена, по правую — Хазарский каганат (тюрки). Промежуточное положение алан сказалось и на сложном составе их культуры и искусства. Это дает повод исследователю акцентировать то на одном, то на другом круге памятников, сближающих культуру алан то с кавказскими, то с иранскими, а то и с хазаротюркскими элементами.

Возникло и много других интересных вопросов, в том числе и христианизация алан (первая половина X в.) в пору расширения «византийской периферии», получившей самостоятельное, национальное выражение в некоторых архитектурных памятниках X в. в Болгарии и Киевской Руси. Я не брал на себя смелость вмешиваться в споры об этногенезе современных народов Евразии, но древнекавказский компонент в искусстве средневековой Аланьи и пограничных с Русью областей салтово-маяцкой культуры стал для меня очевидным.

Моими современниками в Институте истории, языка и литературы Дагестана оказались, прежде всего, Амри Ризаевич Шихсаидов — специалист по мусульманской эпиграфике, ученик А. Ю. Якубовского, и П. М. Дебиров, занимавшийся древней и современной дагестанской резьбой. Оба — люди доброжелательные. Когда-то я знавал А. С. Башкирова — исследователя древностей Крыма и Дагестана, несколько наивного в своих выводах, но несомненного труженика. В рецензии на одну из его работ К. В. Тревер высмеяла в самом заголовке «Олень с тоской во взоре» метод искусствоведческого анализа каменных рельефов Дагестана, примененный А. С. Башкировым. Однако махачкалинцы считают, что Башкиров своим подчас наивным энтузиазмом сделал для Дагестана больше, нежели его ленинградские критики. Статья И. А. Орбели в сборнике памяти Руставели об албанских рельефах и литых котлах (Л., 1938) могла бы стать добрым началом в серьезном изучении дагестанских рельефов, но затем все доступы к этой теме были, по их словам, перекрыты и вопросы искусства Дагестана всплывают только в 60-е годы.

Парук Муртазаевич Дебиров окончил в Тбилиси Академию художеств, работал под наблюдением Р. О. Шмерлинг, много сде-

лавшей для изучения грузинского искусства. Он издал ряд книг о древнем прикладном искусстве Дагестана. С ним я поддерживал сердечную переписку и позже, как и с упоминавшимся уже А. Р. Шихсаидовым, который издал «Арабские строительные надписи Дагестана» (X—XVII вв.) и ряд работ по исламу и христианству, их экспансии в Дагестан. Затем я познакомился с Дебиром Атаевым, автором статьи «Петрографика горной Аварии» (Махачкала, 1965) и особенно ценной книги «Нагорный Дагестан в раннем средневековье» (Махачкала, 1963). Не стану углубляться в материалы, которые я почерпнул в Махачкале, и проблематику этногенеза осетин. Спор между Крупновым и Абаевым — кто же осетины — сармато-аланы или коренной субстрат?— был на только что закончившемся совещании по этногенезу едва ли не основным для моих собеседников.

Из всего обилия материалов, которые удалось просмотреть, хочу упомянуть не раз изданные каменные рельефы Дагестана. Не все, впрочем, изданы. Некоторые увезены в Эрмитаж. Среди рельефов, брошенных в беспорядке во дворе музея, я вдруг обнаружил длинный каменный брус. На лицевой его стороне — стремительный бег табуна лошадей. Лишь присмотревшись, я обнаружил, что позади табуна идет пастух с посохом и собакой. Лошади даны в три, четыре и пять рядов, так что преобладает пластически выраженная глубина, но вне ландшафта, т. е. на плоскости. Одни фигуры близки по пластике к сасанидским, другие явно стилизованы в духе орнамента. Датирую XII—XIII вв. Фотографии и реконструкции этого блока храню, не попал он, кажется, ни в одно издание.

Утопая в материале, я задавал себе массу вопросов, на которые не находил ответа — ни в книгах, ни на месте. Так, академик И. А. Орбели, директор Эрмитажа, крупнейший авторитет в изучении Кавказа, писал, что «в числе ушедших в горы албанцев, к каким бы древним албанским племенам они не принадлежали, были и предки нынешних кубачинцев» (Л., 1938). Но дело в том, что Кубачи, как центр ремесленной металлургии, появился на исторической арене под названием Зирихгеран не в XII в., а много раньше. И то, что некоторые надписи буквами арабского алфавита на кубачинских рельефах написаны «не на арабском, не на персидском, не на турецком и даже не на армянском и грузинском языке», можно объяснить так же, как объясняют некоторые нечитаемые надписи буквами арабского алфавита на изделиях лучших мастеров Мерва и Самарканда той же эпохи. Видимо, эти надписи играли роль буквенного орнамента по преимуществу. Потому ли, что мастер был неграмотен, потому ли, что надписи эти копировались бессознательно, факт остается фактом: надписи эти не связаны с определенным вероучением (И. А. Орбели счи-

тал их достоянием «какой-то зороастрийской секты»). Это, как в Шах-наме, «вера не зависит от халата». К тому же большинство арабских надписей на рельефах вполне читаемо. Он же поднимал вопрос о том, не являются ли «албанские рельефы» мостом между армянскими рельефами церкви Ахтамар (турецкая Армения) и каменными рельефами Суздальской Руси. Однако и этот «мост» оказался недостроенным. Он повис в воздухе, так и не получив решения.

15 октября 1966 г. Кавказская Албания, Ширван, Восточная Грузия были вновь где-то внизу, под ногами. Кавказский хребет плывет справа. Идем над Курой. Но близкий горизонт ограничивает обзор и возвращает нас к раздумью. Там, на севере Грузии, где Дарьяльское ущелье разрезает Кавказский хребет, находились Аланские ворота. К югу весь бассейн среднего течения Куры до границ Армении и Византии составлял Иберию (Картли). Бассейн Риона, обращенный к Черному морю, составлял Колхиду (былая часть Понтийской державы). Нижний бассейн Куры составлял Албанию Кавказскую, за которой лежала, прижатая к Каспию, Атропатена (современный Азербайджан). Если провести прямую линию от Аланских ворот прямо на юг до Тбилиси и далее зигзагом до восточного берега озера Севан и еще дальше на юг до городов средневековой Армении — Двина и Арташата на Араксе, мы получим линию раздела сфер господства Византийской империи с государством Сасанидов (по договорам 591 и 629 годов). Если к этому прибавить взятие в 627 г. Тбилиси хазарами, а затем и подчинение в VII—VIII вв. Тбилиси власти халифата, то можно себе представить, сколь большое значение в истории всех народов Закавказья имела эпоха освободительных движений X—XII веков. Она отмечена здесь, как и в Средней Азии, еще небывалым ростом культуры городов, совпавшим с консолидацией грузинской народности на единой территории с общим языком и искусством. Эпоха Баграта III (975—1014), Давида Строителя (1089—1125), Георгия III (1154—1184) и царицы Тамары (1184—1213) — это эпоха высшего взлета культуры и искусства средневековой Грузии. Это и эпоха наибольших связей и контактов со славянским и арабо-персидским миром. Как не заметить, что и в Средней Азии домонгольская эпоха отмечена подъемом освободительных движений против арабов, формированием современных народностей — таджиков, узбеков, туркмен. В культурных судьбах этих народов известную роль сыграли кочевые и полукочевые племена (карлуки, ягма, огузы, сельджуки), но главное создали сами торговые и ремесленные города, ставшие опорой новой феодальной государственности в лице староиранских, а затем и новотюркских правителей (тахиридов, саманидов, мамунидов, караханидов, сельджукских султанов и прочее)...

Рассеянный взгляд вниз и кажется, что века сжаты, спрессованны на тесном пространстве, являя картину еще небывалых контрастов современности и старины.

Но вот и Тбилиси, по-восточному живописный и шумный. По случаю юбилея Шота Руставели на проспекте его имени, на пятачках газонов установлены древние каменные изваяния (надгробия) в форме животных, стелы, камни с петроглифами. В ансамбле города, раскинувшегося амфитеатром, они сверкают как драгоценные камни в перстне. Как это хорошо!

Я был здесь впервые более пятидесяти пяти лет назад. Тогда в Тбилиси жил еще дух Пиросманишвили. К 1966 г. город стал другим, но его кинто и карачогели, казалось, неистребимы, только и смотрят отсутствующим взглядом на иноплеменников, если обстановка не обязывает их к вниманию и гостеприимству. Красивый народ, в нищете гордый, в достатке подчас высокомерный. Это в обобщении. А по существу люди даровитые, активные и в духовной жизни.

В истории искусств Грузии два направления. Патриарх грузинского искусствознания Г. Н. Чубинашвили — последователь Вельфлина, глубокий знаток архитектурных и изобразительных форм, Ш. С. Амиранашвили (в прошлом его ученик) — знаток иконографии, склонный к «семантике образов» в использовании сюжетов. Один в то время (1966) возглавлял Институт истории грузинского искусства, другой — Музей грузинского искусства. Идея борьбы «натурализма и схематизма», которая главенствует в работах Амиранашвили в освещении древнего искусства Грузии, не показалась мне плодотворной. В искусстве языческой Грузии эпохи бронзы и раннего железа я не вижу ни натурализма, ни схематизма. В нем есть мифологический реализм, который то впадает в стилизацию высокоразвитого жреческого искусства, создавшего свою иконографию религиозных образов, то нисходит к миру архаических форм и символов, присущих среде сельских общин с наивным осмыслением законов природы, борьбы жизни и смерти, добра и зла. В преобладании то графической, то пластической манеры (вплоть до средних веков) я вижу скорее преобладание определенных укладов жизни, нашедших свое отражение и в стилях искусства. Впрочем, нет схемы, которой не противоречили бы отдельные факты, нуждающиеся в конкретном освещении времени и места.

Фондами Музея искусств Грузии ведала Тина Шалвовна Карумидзе — архитектор, с которой я подружился еще в Ташкенте, куда она ездила как к «святым местам», ибо некогда вела реставрационные работы на мавзолее Ахмеда Ясеви в г. Туркестане. Человек необычайной душевной щедрости, уже не молодая, она буквально ошеломляла лавиной интересовавших меня материалов

(достаточно назвать известную коллекцию из 18 тысяч фотографий Ермакова). Я был восхищен и хорошо систематизированными рисунками Ренэ Оскаровны Шмерлинг по орнаменту рукописей и миниатюр. Худенькая, она горела ярким пламенем и отдавала себя целиком любимому предмету. Меня покорили несравненные рисунки Т. Шевяковой, А. В. Кравченко, Н. И. Каралашвили. Разъяснения, которые давала Ренэ Оскаровна Шмерлинг, были так эмоциональны и искренни, что я не мог не восхищаться такой преданностью делу. Сознаюсь, однако, что меня интересовала не только (и не столько) самобытность древнегрузинского искусства поры средневековья, сколько его связи с сасанидской традицией. Рассуждение Ш. Амиранишвили, будто искусство сасанидское не дворцовое, а народное, вызывало во мне сомнение. На самом деле, как в сасанидском, так и до него, в искусстве Парфии рядом с дворцовым существовало и народное искусство. Массово-народным было разве что искусство Горного Алтая, где наличествовала еще, как и у скифов, родоплеменная демократия. Сасанидское же искусство, как мне представляется и сейчас, было искусством прогрессивных элементов, упорядоченной (по выражению Маркса) феодальной империи, т. е. элементов общества еще полных веры в свою историческую миссию в борьбе добра против сил зла (в природе и обществе).

Не буду распространяться о деталях своей работы в Музее искусств Грузии. Она казалась нескончаемой благодаря обилию материалов и наплыву вызванных ими размышлений. Укажу только на слепки архитектурного декора, выполненные Р. Давлинидзе, и копии росписей в грузинских храмах и с миниатюр в натуральную их величину работы Т. Шевяковой. Их не сравнить с копиями работы художников, участвующих в археологических экспедициях на территории Средней Азии. Они сохраняют не прорисовку (излюбленный прием наших археологов), не разрушения, хотя учитывают и это, а стиль искусства эпохи, особенности руки мастера и патину веков, шрамы и рубцы... Совершенно был потрясен огромными трапециевидной формы каменными капителями храма Баграта в Кутаиси (XI в.). Сюжеты — не из притч, а скорее — из басен. Вот как церковь использовала для нравоучений и басенный фольклор. На гранях капители фигуры животных даны в сильном рельефе, они сходятся геральдически или помещается птица с распахнутыми крыльями. Приемы эти настолько типичны для искусства романского Запада, что просто немеешь. Так что же такое композитные капители храма Баграта в Кутаиси? Восток на Западе или Запад на Востоке? Я сказал бы, что это — тема древневосточных (в том числе и коптских) басен, получившая распространение в романском христианском искусстве и занесенная

оттуда обратно на христианский Восток в Грузию. Впрочем, это только домысел.

Во дворе Музея грузинского искусства дохристианский каменный рельеф странных очертаний: на нем изображен звездчатый диск, протянувший руку. Именно так: диск протянул руку, а в руке выгнутый лук (небо?). Если бы Н. Я. Марр увидел это изображение! Что то было бы! Увы, его давно нет уже в живых, а ведь он понимал не только небо как «гнездо празначений», но и как язык архаического искусства, выраженный на Кавказе «покавказски».

Или возьмите каменную черепицу из Ананури (XV в.). Черепица эта (высота 1,3 метра) несет во всю высоту крупное, в рост изображение человеческой фигуры, как бы обращенной (если черепица лежит на кровле храма) ликом к небу. Потрясающие приходили зодчему на ум идеи! Скульптурное изображение на кровле, обращенное к небу, было разве что для пролетающих птиц и... ангелов. Что же это? Показатель того, что зодчим двигало религиозное рвение, а не искусство? Нет, не так. Рвение к искусству проявлялось даже там, где оно, казалось бы, и не рассчитано на его созерцание людьми. Это говорит скорее о том, что зодчим владела всеохватывающая идея творчества. Не было сухого расчета: мол, делать незачем, снизу не видно. Впрочем, спор о том религия или искусство — что раньше, похож на спор о том, кто раньше — курица или яйцо? Или оба «раньше»? Подобный спор не иссякает и в наши дни, хотя предмет спора каждый раз иной.

В библиотеке Музея грузинского искусства листал невиданных размеров труд Чубинашвили-младшего о грузинском искусстве чеканки. Эта могучая книга призвана лежать, ибо по своим размерам не может стоять. Едва успевал смотреть новые издания Ш. Я. Амиранашвили, его «Грузинские эмали», изданные во Франции и Италии, а также его вышедшие в Москве «Грузинские миниатюры». Искренне преклоняюсь перед трудолюбием, знаниями, энтузиазмом авторов всех этих книг.

Закончив розыски в Музее искусств Грузии, переключился на Институт истории грузинского искусства. Сара Васильевна Бернавели, Ренэ Оскаровна Шмерлинг и Георгий Николаевич Чубинашвили очаровали меня предупредительностью и энтузиазмом. Готовили к изданию альбом грузинского фрескового орнамента работы Т. Шевяковой и двухтомный капитальный труд Р. О. Шмерлинг по декоративному убранству грузинских рукописей. Открыли мне доступ в научные архивы и библиотеку, обогащенную новинками. В Тбилиси легче достать заграничную литературу, чем книгу, изданную, скажем, в Ташкенте. Даже нашей «Истории искус-

ств Узбекистана», изданной в Москве, здесь нет и достать невозможно.

С увлечением засел за альбомы, увражи и книги по архитектуре Грузии — древней и средневековой в отношении к христианскому Востоку особенно. Кавказ — Сирия — Византия — Равенна были в центре внимания, но и сасанидский Иран не ускользал из поля зрения. Интересно, что после Джвари скульптура Грузии впадает в иератизм и застылость. Если я не ошибаюсь, то Чубинашвили считал отход от античного наследия в область примитива и экспрессии прогрессом, Амиранашвили — упадком. Оно и понятно. Алтарные преграды, начиная с X века, особенно в портретных изображениях, рисуют, видимо, линию подъема скульптуры. Это путь от примитива к эмоциональной выразительности и одухотворению образов. Примечательно, однако, что декоративность и плоскостность, усвоенные из опыта искусства Востока и эстетики средневекового ремесла, остаются. Следовательно, процесс не идет «обратно» к пластике античного мира. И если отличительной чертой гуманизма считать человековедение, то грузинская пластика развивалась в XI—XII вв. явно в сторону средневекового гуманизма (или «восточного ренессанса»).

Я уже зарекался злоупотреблять эпистолярным стилем мемуаров, отчетами о поездках, как бы они ни были интересны. Но тогда я не смогу назвать и тех моих современников, которые не только встречались на моем жизненном пути, но и питали меня идеями, волновавшими их самих: не говоря уже об авторе этих строк.

25 октября 1966 г. выступил с докладом на собрании Института истории грузинского искусства об изучении художественных культур Востока в Ташкенте. Предпослал докладу некоторые рассуждения на тему: «Чем глубже, тем общее и всем роднее» (Л. Толстой). Не знаю почему Г. Н. Чубинашвили назвал мои соображения «новыми установками». Но, судя по благожелательному тону, он имел в виду не наставительность (наставлений не было и в помине), а оригинальный подход к явлениям. К числу проблем, требующих ломки, я относил индивидуализацию и психологизм, как якобы вообще чуждые искусству Востока в прошлом и приписываемые отчасти позднему этапу античности, но, главным образом, искусству западно-европейского Возрождения и Нового времени. Сказал и о том, что морские сцены в рельефе Пенджикента и росписях Самарканда никакого разъяснения ни в плане сюжетном, ни стилистическом пока не получили, что здесь нужно участие специалистов по искусству Малой Азии, Средиземноморья и Кавказа, где известны и подобная тематика, и близкий стиль.

По просьбе Т. Ш. Карумидзе читал ей некоторые свои записи,

относящиеся к грузинскому орнаменту, особенно рукописному и по металлу. Она считает эти записи правильными в еще большей степени, нежели автор подозревает. По ее утверждению, еще никто из писавших о грузинском орнаменте (а написано много) так к нему не подходил. Этот подход она считает для Грузии совершенно новым, никем не опробованным, а, главное, оправданным самим материалом (он ей хорошо известен, а мне — очень плохо), верно «угаданы» важные процессы и т. д. Эта беседа с Т. Ш. Карумидзе, через руки которой прошли все важнейшие материалы по искусству Закавказья, очень меня обнадежила. Подумалось: кажется, работа идет по верному пути.

Могут спросить, но какое нам, историкам искусства Средней Азии, дело до искусства Византии, Кавказа, юга России и даже Болгарии и Венгрии (я им тоже интересовался), Северного Кавказа и Средней Волги — областей, с которыми у нас в прошлом не было даже общих границ?

Некогда глава русских археологов Уваров утверждал, что ключ к истории Руси находится в Средней Азии — этом вековом источнике переселения народов, вторгавшихся в Восточную Европу. С не меньшим основанием можно утверждать и обратное. Ключ к курганным древностям Задаргомской степи (под Самаркандом) в руках сарматов юга России и савроматов Заволжья. Ключ к искусству масагетов Средней Азии зарыт в могилах горно-алтайской знати. Нет и не может быть действительной истории каракалпаков вне истории печенегов и «черных клобуков» русских летописей. История узбеков также связана с историей половцев и кипчаков до и после их вхождения в состав Золотой орды.

Короче говоря, чтобы видеть гору, надо с нее спуститься и отойти, так виднее ее общие формы и очертания. Этим и закончился мой отчет о поездке 1966 года в Махачкалу и Тбилиси. Срок командировки истек, и я перенес поездку в Баку на последующее время в надежде попасть и в Ереван.

13 сентября 1967 г. я выезжал в Самарканд для участия во вскрытии купольного зала, изучение которого начал Инклаб Ахраров еще в 1965 г. Описывать вскрытие и реконструкцию здания и его убранства не стану. Книга наша «Резной штук Афрасиаба» увидела свет в Ташкенте.

Блуждая с И. Ахраровым по старым кварталам Самарканда, мы осмотрели остатки трех мазаров, расположенных на улице Иттифак, не привлекавших еще внимания ученых. В дневнике записал: «Один из этих мазаров связывают с именем Ходжа Абди Даруна (одноименным с известной Хонака); другой имеет вид дахмы, на которой прикреплены принесенные из других мест куски мрамора с эпиграфикой и два фрагмента архитектурной резной

терракоты (угловая колонка по рисунку близка доставленной в музей в 1965 г. с Афрасиаба, а другая — в виде торца маленькой саганы (надгробие XII в.); третий мазар на том же кладбище сохранил, по словам старожила, три кайрака с надписями (мы их не извлекли, ибо они находились в каморке, где хранились под замком принадлежности для похорон)... 14 сентября утром прошли через квартал бухарских евреев к мазару Абулляйса (у которого обучался Навои). Эта огражденная не столь давно дахма находится во дворе школы № 15. На могилу продолжают, видимо, приносить то рога муфлона, то гравированные кайраки с эпиграфикой (одна надпись вырезана на кирпиче), фрагменты каменных плит с отличной резьбой XV—XVI вв. Но меня особенно заинтересовали относительно крупные фрагменты резной неполивной терракоты, на которой только буквы надписей покрыты голубой поливой. Качество изделия отличное, время — видимо, первая половина XIV в. Архитектурных памятников с облицовкой этого типа не сохранилось».

5-го мая 1969 г. я летел из Ташкента в Самарканд по давно проложенной авиалайнерами трассе. Ничто не предвещало открытий с высоты полета. Разве что могильники, освещенные косыми лучами солнца. Впервые удалось заметить могильник, о котором пойдет дальше речь, в 1966 году с высоты 2000 метров. Из оконца рейсового самолета он выглядел светлой сургучной печатью на пожелтевшем полотне предгорий. Запомнились концентрические круги из бугорков с крупным ядром посредине. Могильник пересекала прямая жирная черта не то дороги, не то канала. В дальнейшем я не раз летал по той же трассе, но сколько ни вглядывался — круг из бугров «исчез». Возможно, что мы пролетали в стороне. В 1968 г. я дважды видел вполне отчетливо большой курган в окружении колец из бугорков. Кольца располагались концентрически с отступом от подножия кургана, как если бы их отделял от него ров. В третий раз я в том же году пролетал несколько в стороне и знакомых кругов не разглядел, зато, «освоив» местность, убедился, что черная жирная линия была ничем иным, как железной дорогой. Она пересекала крайние круги в северной части и, охватывая широкую долину, уходила угловатым серпом на юг. На карте Самаркандской области не трудно было узнать отрезок железной дороги между станцией Куропаткино (ныне Богарное) и Галля-Аралом. Уже с высоты был виден разъезд и прилежащий к нему поселок. Казалось, совсем рядом лежит фантастически крупный оттиск печати. Зрелище было настолько неимоверным, что я усомнился, не киноэкран ли передо мной, где еще недавно демонстрировался фильм о загадочных явлениях, оставивших след на земле. «Колец», как я успел заметить, было не то пять, не то шесть. Круги были абсолютно точными по построению,

как будто расчерчены циркулем. Бугорков, окружавших курган, было более ста, многие уже явно стерты.

Такова предыстория сделанного с воздуха открытия. Пригласил в поездку опытного археолога Э. В. Ртвеладзе. Миновав Джизак, на грузовой машине мы ринулись к заколдованному месту. Мои наблюдения с воздуха подтвердились. Главный курган оказался столь массивен, что раскопать его или разведать дано не каждому. Такие масштабы (диаметр могильника по внешнему контуру — до 480 метров) приличествуют разве что скифским курганным могильникам, но в таких масштабах и они в Средней Азии, кажется, неизвестны.

По моим приблизительным расчетам объем земляной насыпи главного кургана составлял около 65 тысяч кубических метров, малых курганов — 50 тысяч. Возвести такой могильник (?) мог бы отряд в тысячу человек за три месяца. Среди местного населения «курганник» этот известен как Шаит-тепа. По легенде, здесь пали жертвой нападения неверных, перебитые во время моления мусульмане, совершавшие намаз (не отсюда ли Шаит-тепа надо понимать как Шахид-тепа — место мученичества). В главном кургане покоится якобы падишах, а в малых буграх — его многострадальные воины, павшие под ударами вероломных язычников. Легенда эта стереотипна, она напоминает сказание о гибели Кусама ибн Аббаса и его воинов в Самарканде во время совершения намаза.

7 мая, в холодный ветреный день после прошедших накануне ливней, Эдвард Ртвеладзе с рабочими начал раскопки одного из малых курганов. За ним последовало вскрытие еще одного, другого, третьего... Пусто! К главному кургану (его высота около 12 метров, диаметр основания 85 м) не подобраться. Началась топографическая съемка. Работа скучная, не по мне. Однако именно она позволила Мидхату Сагадатдиновичу Булатову, уже много лет спустя, вернуться к этому нашему обмеру. Он установил, что курганов было, по его реконструкции, 365 и весь этот комплекс представлял собой своеобразный «степной календарь саков». Он написал даже об этом статью и опубликовал в журнале.

Что сказать об этом загадочном могильнике? Скорее всего, это не могильник, хотя можно допустить, что в главном кургане захоронен вождь, а малые курганы «кенотафы», т. е. могильные насыпи без захоронений, сооруженные в честь воинов, погибших вдали от родины, как это было в Минг-тепе на средней Сырдарье. Но там это — погребения с оградками и «кенотафы» тюрков IX—X вв., их укрепленные селения — рядом. Здесь же огромный, строго спланированный по единой схеме курганник ранних кочевников. Не исключена его связь с космогоническими представлениями

древних. Но здесь мы вторгаемся в такую темень, которая поглотила массу разновременных культур, охватывая едва ли не весь земной шар. Притом, нигде эти воззрения совершенно не схожи — ни в формах, ни в содержании. Поистине, как говаривал Н. Я. Марр, «небо — корень всех празначений». Ну, а «психология народов» имеет то общее, что она допускает именно такое «празначение» всего, что создано было религиозным сознанием и поэтической выдумкой (мифом). Прав был К. Маркс, когда писал о теологическом мышлении, как об «исходном» моменте, лежащем в основе всякого мышления. Прав и... С. Есенин, когда выразил ту же мысль по-своему, видя даже в орнаменте, не говоря уже о поэзии, отпечаток космических представлений многих поколений предков, каких бы народов мы не касались.

В беглом упоминании о поездке на удивительный курганник в Галля-Аральской степи, я назвал двух ученых. Они до сих пор мои коллеги по институту. Не беру смелость говорить о каждом из них в полном объеме. Впечатления об этих, как и других моих современниках дня сегодняшнего, будут заведомо субъективны. Я не уклоняюсь, однако, и от этой задачи, иначе — какие же это записи о современниках, притом живых и, как говорится, «с перспективой».

Эдвард Васильевич Ртвеладзе фанатически предан археологии. Он давно уже вырос в деятельного ученого-практика. М. Е. Массон когда-то в Кисловодске обратил внимание на любознательного подростка-грузина, «подающего надежды», и увез его в Ташкент, сделав своим учеником. В Северной Бактрии, где Эдвард Васильевич работал в последующие годы под началом Г. А. Пугаченковой, он истоптал каждую пядь земли. Каждое археологическое наблюдение, находка, соображение зажигают его огнем, не давая ему затихнуть под натиском болезней. Они преследуют его с фатальной безысходностью. И каждый раз, словно феникс, рожденный из пламени, он вновь, едва окрепнув, исчезает в поле — самом целебном для него средстве борьбы с недугами. Сейчас он защитил докторскую диссертацию, но не ставит точку. Его влекут и волнуют новые замыслы и идеи, которые поглощают массу драгоценного времени: конференции, сборники, статьи — бесконечные заботы, когда-то несомые нами, старшим поколением, сейчас несет на своих плечах вот такая прекрасная молодежь. Седина пробивается и на молодых головах. Но как это прекрасно! Невысокого роста, поджарый, с рано стянутой на щеках кожей, но такой едкий, ироничный, а вместе с тем и открытый в речах и поступках, труженик науки, преданный делу без остатка — он не может не вызывать к себе самого дружеского чувства.

Среди моих друзей и Мидхат Сагадатдинович Булатов — он

из сибирских татар. Был три десятка лет главным архитектором Ташкента. Потом ушел в науку. Не скажу, что всегда разделяю его взгляды, но и они пленяют, прежде всего, энтузиазмом. Булатова часто упрекают в любви к сенсациям. Да, он любит новое слово, неожиданно блеснувшую мысль, минутный эффект, от которого может вскоре и сам отказаться.

Стоило мне когда-либо отлучиться по научным делам в столицу, как из Ташкента в Москву, в порядке обратной связи, ко мне шли частые весточки от М. С. Булатова. Он был, как всегда, деловит и краток. Сообщал мне, как идет реставрация памятников архитектуры, очень сокрушался по поводу судьбы соборной мечети Биби-Ханым в Самарканде: «Институт математики (тов. Кабулов) внес предложение о полной реконструкции мечети... Решено провести совещание с участием академиков в сентябре или октябре... Положение с памятником очень не завидное» (21.VII.71). Позже он не сводил глаз с этого выдающегося памятника архитектуры конца XIV в.: «Реставрационные, вернее консервационные работы на Биби-Ханым приостановлены. С лесов сорвались трое рабочих, один погиб, другому ампутировали ноги, третьему отшибло внутренности. Конечно,— следствие, вызвали инженера Генделя и т. д. и т. п. Городские и областные организации обратились к руководству с просьбой помочь разобраться с Биби-Ханым, что делать дальше. Происходит переоценка ценностей» (23.VI.71).

Судьба архитектурных памятников Средней Азии волнует многих любителей старины уже десятки лет. Спору нет, реставрировано много исторических и художественных памятников. Однако разрушение идет опережающими темпами. Остается поспешить с реконструкцией того, что еще можно восстановить, хотя бы графически, на листе ватмана.

М. С. Булатов, с тех пор, как перестал быть главным архитектором Ташкента, всегда сочетал живой интерес к архитектурной науке с участием в современном градостроительстве: «Науку об искусных приемах» и «Науку об искусных геометрических приемах, являющихся основой архитектуры» в трудах Фараби, может быть, следует рассматривать тоже как «находку». Однако это перевод на латынь, на немецкий и потом лишь на русский. Арабский текст — в Каире. Надо заглянуть в оригинал. Занятия современностью отнимают много времени — экспертиза застройки центра, доклад на конференции в г. Навои с двумя выездами на место, экспертиза застройки города Хивы тоже с поездкой в Ургенч и Хиву отвлекают меня от основной темы исследования... По новой теме из Ташкента предстоят поездки в Киев, Баку, Ереван, Тбилиси и Прибалтику. План напряженный» (1967).

Нельзя не оценить настойчивости исследователей известной обсерватории Улугбека в Самарканде. Это было трехэтажное

здание XV в. «в семь мукарнасов», что может означать число сталактитовых карнизов. Одно это обстоятельство позволяет авторам по-разному трактовать внешний вид обсерватории. Сделано несколько реконструкций (Б. Засыпкина, Г. Пугаченковой, В. Нильсена). Новую, проработанную в деталях трактовку форм обсерватории дал М. Булатов, после чего возникла даже мысль о возможности восстановления ее в натуре — скорее о сооружении обсерватории Улугбека заново. С этим я не мог согласиться.

Спор шел на разных уровнях и, насколько мне известно, сооружать обсерваторию Улугбека заново пока не собираются.

И все-таки М. С. Булатов труженик великий. Беспрестанно роется в расчетах, чертежах, переводах средневековых трактатов. Ну, а что касается названия местностей (топонимики), тут его хлебом не корми — это его страсть, особенно, когда нужно доказать, что, скажем, мидийский язык имеет тюркские корни. А уже в древнерусском они не только имеют место (о чем пишут), но и преобладают. Его догадки порой фантастичны в увлеченности. Он написал книгу под цветущим названием «Жемчужина архитектуры Средней Азии». Речь в ней — о мавзолее Исмаила Самани (IX—X вв.) в Бухаре. Мавзолей этот — действительно «жемчужина», затерявшаяся среди руин старой Бухары, однако возводить его архитектуру к храмам звездопоклонников-сабейцев все же не стоило. Пришлось уклониться от соблазна быть редактором этой книги в виду непреклонности автора. Зато его книга «Геометрическая гармония в архитектуре Средней Азии» вышла с моей вступительной статьей, в которой высоко оценен этот труд. Одно не должно мешать другому — таково уж мое убеждение.

В 1988 году в Москве вышло второе издание этой книги с добавлением новых изысканий М. С. Булатова по части космогонии древних в архитектуре; но уже без моего вмешательства, что, может быть, и к лучшему, ибо в этом, как я уже писал, немало темного и недоказуемого. Хотел бы завершить высказывания об этом незаурядном моем современнике очень кратким его портретом: низковат, приземист, с сильным раскосом глаз на плосковатом лице с откинутыми назад прядями седых волос, как ртуть, легко загорающийся яростью, которая, впрочем, может разрядиться закатистым смехом. А в целом он нравится мне своей живостью и тем, что он тоже мой современник.

7

У Диогена спросили:

— Что ты будешь делать, если сломается бочка, в которой ты живешь?

Он ответил:

— Меня это не тревожит. Ведь место, которое я занимаю, сломаться не может.

Абуль-Фарадж (1226—1286)

ПАМЯТНЫЕ ВСТРЕЧИ

В рассказах Джека Лондона фигурирует ковбой, который жил в седле между своим ранчо и ранчо своей возлюбленной. Так и я жил в 60-е годы в купе поезда между Ташкентом и другими столицами. Надо было наверстать упущенное. Художественные произведения оседали частью в республиканских музеях, но главное их собрание находилось в Государственном Эрмитаже в Ленинграде. Ленинград очаровывает каждый раз по-новому.

От Парка Победы на Московском проспекте через станцию Чернышевского к станции «Александро-Невская лавра» лежит прямой стальной путь подземки. В Лавре идет служба при переполненном зале, рядом экспозиция городской скульптуры XVIII—XIX вв. и конкурсные проекты к 100-летию Ленина. Вот он — многоликий город поры покорения космоса. Свежий ветер Балтики не колеблет пламени зажженных в храме светильников. Крепок запах ладана. Благоговейный шопоток: «Снимите перчатки!» Воздев очи долу, оглядываю купол. В пазухах сводов на табуретах сидят пророки. По логике бытия так сидеть должны только швейцары в прихожей. Для древних эпох с их живым чувством тектоники это невозможно. Напрашивается параллель с росписями Варахши. Я их видел в пору раскопок под Бухарой в 1939 году. Приехал в Ленинград взглянуть

на них снова тридцать лет спустя. В Эрмитаже они выглядят как своего рода панно. Будто они и не относятся к сводчато-сырцовой архитектуре. Вообще в музее все смотрится по-иному. Пенджикенту повезло в том, что его храмы были с плоскими перекрытиями. А в жилых домах росписи покрывали и своды. В музеях они выглядят рулонами, снятыми со стен. Будто они содраны и унесены. Отсюда и параллель с библейскими пророками, сидящими швейцарами в пазухах свода. Нет, настенная живопись раннего средневековья, даже «рулонная», была архитектоничной. Средневековый узор оставался верен своему назначению. И только Новое время породило искусство узора для узора, пока не поглотило архитектуру. Это уже удел западно-европейского модерна — от яхтинг-стиля до австрийского модерна Ольбрихта.

Обуреваемый такими мыслями, 7 апреля 1969 года я посетил Институт им. Репина. Встретил декана искусствоведческого факультета И. А. Бертенева, декана архитектурного факультета В. И. Кочедамова (подружились еще в Самарканде), а из «молодых»— А. Л. Кагановича (увы, абсолютно седого). Сейчас их уже нет в живых, но сколько в них было доброты! Получил программы всех читаемых в Институте искусствознания лекций и удивился: за многие десятилетия в них ничего не изменилось. Унес в памяти только узкие расщелины коридоров старой Академии художеств, каменные плиты, истертые подошвами студентов многих поколений, и гул толпы нечесанных юношей и девушек в мини юбках.

На другой день была встреча в Ленинградском отделении Института археологии АН СССР с А. М. Беленицким. Просил его допустить меня к изучению живописи Пенджикента. «Кто может вам помешать? Изучайте!» Такую позицию я отверг, хотел содействия искусствоведческому изучению этих росписей. «А что такое искусствоведческое?» Пытаюсь объяснить: это поэтика форм, стилистика, мир художественных идей, в какой-то мере иконография и сюжеты. «Стилистика форм?!» Для Александра Марковича это звукосочетание лишено вкуса. Он что-то жует и не торопится отвечать. Потом, решившись, перечислил по пунктам свое несогласие с «ташкентцами». «История искусств Узбекистана в самой постановке вопроса была у вас, ташкентцев, неправильна. Такой истории нет, есть история искусств народов Средней Азии». Думаю: спорить не о чем, упрек принимаю. «Далее: любой оссуарий у вас относят к зороастризму — чепуха это!» Возражаю: «маздеизм!» «Нет, это тоже самое». Встречный тезис Беленицкого: «Была смесь культовых обычаев и обрядов. В некрополе Тараза, о котором вы писали, никакого зороастризма нет. Зороастризм чистый, жреческий был в Иране». Молчу и перехожу в контрнаступление. «Манихейство своей иконографии, подобной буддийской, создать

не успело по причине того же смешения обрядов?» С этим Беленицкий согласен. «Манихейскую» теорию вы не сняли или обходите как мертвую собаку? Беленицкий молчит. «Чтобы писать историю искусства народов Средней Азии, а не одного Узбекистана, нужен доступ к материалам по Пенджикенту, нужна терпимость к инакомыслящим!» Александр Маркович протягивает мне пару альбомов со снимками открытых недавно новых росписей Пенджикента, демонстрирует сюжет по басне Эзопа (гусыня, несущая золотые яйца, и жадность ее хозяина). Говорит: «Вся Панчатантра здесь». Потом экзаменует меня: «Что это за персонаж?» В ответ напоминаю Беленицкому о таком же вопросе, заданном им мне в Пенджикенте лет 20 назад по поводу Рустемиады. «Здесь проще: Шива!» Беленицкий грустно усмехается и продолжает: «Да сейчас вы видите пляшущего Шиву!» Отвечаю кивком головы. «Смешение божеств для VII в.— не новость, оно имело место и при кушанах; греческие, индийские, местные персонажи действуют вкупе. «А корни?» Беленицкий долго подбирает слова — что-то на счет того, что, может быть, какие-то местные корни и были (помимо кушанских). Разговор течет медленно, застревает на отмелях и отступлениях, из которых явствует, что руководитель работ в Пенджикенте не уверен в их будущем. Условились встретиться вновь после его возвращения из Ташкента, где он оппонирует на защите диссертации.

Покинув Институт археологии, я еще долго ходил по Дворцовой набережной и обдумывал наш спор. Сводить местный зороастризм к смеси всех религий на низшей основе? Нет, с этим я не согласен. При таком подходе к религиозной жизни и искусству христианство — тоже сплошной конгломерат культов с вкраплением всего и вся, вширь и вглубь. Оно имеет своей главной идеей единобожие и свою этическую систему. Зороастризм в его жреческом и народном (массовом) преломлении — это не одно и то же. Вместе с тем согдийский календарь — живое воплощение зороастризма, в пантеон его вошли элементы индо-буддизма таким же образом, как христианское учение впитало в себя Ветхий завет. А. М. Беленицкий пошел, видимо, дальше «церковной археологии». Он углубился в мир религиозных сюжетов, мифологию, эпос и те жанры литературы, устной и письменной, в которых боги, герои, служители культа, донаторы и их слуги предстают главными действующими лицами изобразительного искусства. Углубился опять же со стороны обрядовой, сюжетной, иконографической. Он не касался при этом ни религиозной концепции («этоса и патоса» идей по выражению В. Белинского), ни художественной стороны, т. е. проблем стиля. Он как бы остановился на пороге собственных задач истории искусства, выполнив всю подготовительную к тому работу. Можно понять его отвращение к субъективно-вку-

совым, эстетическим оценкам древнего искусства, как к вульгарно-социологическому подходу. И лишь под конец этих рассуждений спохватываюсь: по существу, моя просьба была отклонена. Но и запрета на тему «Согдийское искусство» высказано не было. Мне понравился открытый разговор, без уклончивых фраз, общая атмосфера доверительной беседы.

9 апреля 1969 года в Эрмитаже началась двухдневная сессия по итогам научной работы в 1968 году. Был интересный доклад А. А. Иерусалимской о раннесредневековых шелках Востока. Невольно задавал себе впорос о том, имеют ли рисунки на этих тканях смысловое значение, какова их семантика, или они только декоративны? Динамика развития сюжетов, как это убедительно заметила Иерусалимская,— признак смысловой нагрузки. Это не исключает и декоративных задач. Отношение к смыслу в Иране и Согде было, видимо, разное. В Согде изображение кабаньих голов в круге (ткани на росписях) — военный символ из круга Веретрагны. При арабах он исчез, но Согд сохранял старые мотивы, а Запад (Византия) — нет. Там применение мотива чисто орнаментальное (как на мозаиках Равенны). Христианские сюжеты были своего рода реакцией на иранские охотничьи сцены. Предполагают, что в X—XI вв. в Константинополе копировали восточные ткани для пропаганды. И как тиразы содержали надписи о величии аллаха и правителя, так и на византийских тканях упоминаются бог и монарх. Любопытно: шелковая ткань Эрмитажа конца VII в. на византийский сюжет. Всадник (зеркально повторяясь) пронзает одной стрелой кулана и напавшего на него льва. Позже этот мотив встречается в Шах-наме. Там он связан с подвигами Бахрам Гура, и прямо говорится, что этот мотив был изображен и на ткани. Другая ткань второй половины VIII в. дает прежний сюжет: герой на коне, уже крылатом, но все обстоит иначе. Согласно Шахнаме Бахрам должен держать в одной руке львенка, другой рассекать льва. Произошел распад композиции. Подход чисто декоративный взял верх. Живые наблюдения давали простор мысли и отвечали интересам, которыми я был тогда обуян. Понадобился бы дополнительный реферат по поводу затронутой темы.

Доклад Н. В. Дьяконовой был посвящен положительному герою в искусстве Сериндии, контактам и скрещениям в искусстве Центральной Азии. Речь шла об универсализме (термин академика Конрада) с той оговоркой, что это не сумма влияний, а нечто творчески целостное.

В искусстве буддийских монастырей основной сюжет росписей — человек (бог, гений, правитель) и главные эстетические категории — красота, добро, зло, героическое, трагическое и прочие начала — нашли в них свое воплощение. Прекрасное — это

современный человек, он положительный герой, совершенное существо, он — Будда. (Мне эта идея представляется модернизацией философии буддизма, подтягиванием ее к современности). Будда — сперва символ, когда же он стал учителем, то принял человеческие черты. Дьяконова отрицала прямое греко-римское воздействие на образ Будды и считала, что взяты были только элементы формы. Идеал же (иконографический) строился на местной основе. Это верно, образ Будды как идеал оказал свое влияние и на образы бодхисатв. Канон прошел эволюцию и вылился в ремесло. Индивидуальному началу уже не нашлось места. Изменчивое стало признаком несовершенства.

Н. В. Дьяконова была, на мой взгляд, права, говоря, что европейский взгляд на реализм здесь неуместен. Здесь царит условность черт, линий (ушниша, отвисшие мочки ушей). Светозарность имела, возможно, отношение к культу солнца, однако «солнцеликий», «светлейший»— эпитеты общечеловеческого значения.

Вот я и рассказал о двух докладах на одной из сессий Государственного Эрмитажа. Этого достаточно для того, чтобы ощутить, какое притягательное значение имел в то время (да и позже) мой «хадж» в Ленинград и Москву для души, жаждавшей свежих впечатлений. Сессии Эрмитажа были, повторяю, крайне интересны. Еще больше прельщала возможность видеть все росписи Пенджикента после реставрации.

В апреле 1969 г. с группой химиков попал в отдел реставрации Эрмитажа. Настенные росписи из Пенджикента, поступавшие сюда, лежали на столах, купаясь в ослепительно белом свете ламп, и над ними стояли, как хирурги, люди в белых халатах. Они слегка дотрагивались до распластанных изображений кистями, как скальпелями. Прикрытые тонким слоем присохшей марли росписи в местах обнажения красочного слоя казались кровоточащими ранами.

Потрясающее впечатление произвели два крупных фрагмента, изрядно пострадавшие. Взяв копье наперевес, всадник устремился в атаку и вонзил его в павшего врага. Фигура павшего необычайна по экспрессии: воин упал на спину и откинул голову так, что она оказалась как бы перевернутой. Фигура в красном кафтане и обнаженные ноги напряжены. Правее, другая полуобнаженная фигура с задрапированными чреслами, бьется, припав к земле. Над нею два воина несут на провисшем ковре «амазонку» (?), обнаженную по пояс. На бедрах у нее узорная ткань, на ногах — высокие сапожки как бы из тигровой шкуры, ноги свободно свисают. Рядом — еще три фигурки женщин, видимо, плакальщиц. Воины уносят девушку вслед за всадником, скажем, с поля боя.

Не стану описывать сцену с амазонкой в деталях. Сейчас она уже изображена в большом числе красочных альбомов, посвя-

щенных Пенджикенту, и не перестает изумлять исключительной гармонией в композиции... «Бездыханное — случайно, как в жизни, а живое — строго построено по правилам живописной школы и принятого этикета. Правило живописи — это правило самой жизни, понятой в обобщении со стороны этикета»,— так я суммировал впечатления в дневнике 14 апреля 1969 г.

На другой день осматривал фонды отдела Средней Азии, когда-то так сердечно распахнутые Глафирой Николаевной Балашовой. Пояснения на этот раз давал Б. И. Маршак, демонстрируя большие и малые фрагменты росписи: над панелью идут тематические росписи, а выше пять сводов — мотивы, радующие глаза и веселящие сердца (скажем, изображения музыкантов). В этом он видит проявление гедонистических настроений, присущих и персидской литературе с ее иерархией жанров. Понятие «гедонизм» едва ли здесь уместно. Тем не менее объяснения Бориса Ильича Маршака всегда интересны. Его главный объект изучения — восточное серебро. Здесь он в своей стихии.

Мы тут же заспорили: можно ли считать место производства серебряных изделий их паспортом? Это то же, что по месту рождения человека определять его национальность. Мне кажется, это — разные вещи. Искусство, если его привязать только к месту производства, окажется измельченным (что ни пункт, то своя «школа»). Я бы предпочитал говорить о «школах», которые объединяли разных мастеров независимо от места их рождения. Это спорно, но не такова ли специфика обобщений, доступных историку искусств? Маршак мне возражал, говоря, что в атрибуции вещи первое условие — выявление школы как места изготовления вещи и что обобщать явления нельзя по стилю, надо по месту работы мастера. Конечно, национальность его еще не определяется «нисбой» (местом его рождения). Сошлись, кажется, на том, что оба фактора должны быть приняты во внимание.

Конец 60-х — начало 70-х гг. насытили меня впечатлениями от других встреч.

Пришло время рассказать и о научной сессии, проходившей в апреле 1971 г. в Тбилиси. Предстояло принять участие в очередном пленуме Института археологии АН СССР. В его программе мой доклад не значился, но он состоялся сверх программы на среднеазиатской секции. Такие выездные сессии или пленумы малопродуктивны, но встречи и живой обмен мнениями «за кулисами» дают многое.

Небольшое отступление. Эпизод, который перенес меня в атмосферу Грузии. В такси, по пути из аэропорта в город, незнакомый грузин спрашивает о цели моей поездки. Отвечаю: «По делам!» Уточняет: «Кого Вы знаете лично?» «Знаю такого-то». Не уверен, что мой случайный попутчик знаком с названным лицом, но, тем

не менее, он тут же дает указание шоферу, и меня везут к этому попутчику домой. Возражения напрасны. Хозяин сам делает лепешки с брынзой — хачапури, пьем зеленый чай, и лишь потом он везет меня в лучшую гостиницу города —16-этажную «Иверн». Не ушел, пока не устроил меня на 12 этаже с прекрасным видом на лежащий у ног старый Тбилиси. Больше я этого грузина не встречал — вот такой случился эпизод.

Самой интересной была моя встреча с Вахтангом Вуколовичем Беридзе, ближайшим помощником Г. Н. Чубинашвили (после его смерти и до сего дня он — директор Института истории грузинского искусства). Однако Г. Н. Чубинашвили не занимался «политикой» (социальными проблемами), В. В. Беридзе, наоборот, соединял интерес к истории архитектуры Грузии с постановкой актуальных проблем грузинской архитектурной науки. С В. В. Беридзе я познакомился на одном из заседаний в Академии художеств СССР, где обсуждался план будущей «Истории искусств народов СССР» (издание это вышло позже в 9-ти томах). Краткое знакомство имело продолжение. Высокий, стройный, со смуглым решительным лицом, он соединял в себе мягкость, деликатность и предприимчивость. Мне понравилась быстрота его реакции. Призвав на помощь Китти Георгиевну Мачабели (позже она защитила докторскую диссертацию на тему о древней торевтике Грузии), он с жаром рассказывал мне о своем споре с армянами о приоритете Грузии или Армении в создании архитектуры типа Джвари (этот тип центрических церквей возник одновременно в обеих землях в VI—VII вв.). Я не мог судить о существе спора, но предложил другую, более важную, как мне казалось, проблему об античности в Грузии. Была ли она? Г. Н. Чубинашвили относил ее целиком к деятельности греков. Его больше интересовало грузинское искусство раннего христианства как выражение грузинского духа. Но ведь процессы иератизма, застылости, возражал я, возникли еще в Парфии на дохристианской основе. Античность же составляет не национальную черту, а некий культурно-исторический тип мышления и творчества. В. В. Беридзе и К. Г. Мачабели возражали мне, указывая, что античные моменты вошли в культуру древней Грузии в варваризированном виде или были христианизированы. Таким путем они подчинились грузинскому гению независимо от того, была ли грузинская «античность» как таковая...

В. М. Массон (Массон-младший) сделал блестящий доклад о социологическом параллелизме в материальной культуре Средней Азии и Кавказа. Стало модным перекраивать самые обыденные, давно выношенные идеи, придав им респектабельный вид, уснастив обильными ссылками на новые открытия, введя новые обороты речи, наукообразные, мало кому известные, ставшие ходкими

термины. Я бы не хотел умалить ни в коей степени одаренность этого ученого, талант, умение блеснуть экспромтом, остротой ума. Короче, тот же Массон, что и М. Е. Массон (старший), но со столичным апломбом. Говорит он, как и пишет, книжным языком, безапелляционно, зашифровывая каждую мысль в замысловатые фразы. Ему трудно отойти от «стадиальности» в учении Н. Я. Марра о формациях, но он успешно декорирует их терминами, взятыми из лексикона структуралистов.

Незадолго до сессии археологов ей предшествовал, тоже в Тбилиси, симпозиум по Древнему Востоку с участием корифеев востоковедения. Меня заинтересовала судьба концепции академика В. Струве. Мой сосед по гостинице — археолог Терацян сообщил, что она не отвергнута, а «смягчена». Ничего подобного! Я читал тезисы вступительного доклада академика Ольдероге, где ясно сказано, что формаций было три: доклассовая, классовая и бесклассовая — социалистическая (вроде по Марксу, но без него). А главное, что Древний Восток, по Ольдероге, не рабовладельческое общество, а... «азиатский способ производства». Но тогда на концепцию В. Струве кладется тяжелый, как могильная плита, крест. Видимо, острота споров историко-социального характера вообще спала, как ненужное возбуждение мысли.

На Тбилисской сессии археологов доклады были весьма интересны. Особенно взволновало (по материалу) меня сообщение Нугмана Негматова (Душанбе) о его раскопках в Уструшане и найденной там настенной живописи и резном дереве. Это потрясающие находки! Я не стану описывать их, скажу только, что в моем представлении искусство Уструшаны VI—VIII вв. подобно двуликому Янусу. Оно обращено одним лицом к Ирану, другим — к Китаю. Я не хочу этим сказать, что у этого искусства не было собственного лица. Оно не было равнодушно и к уйгурам Синцзяна, а через них и ко всему тюркоязычному миру, а также к Индии (буддистам юга, шиваистам и брахманистам Ферганы). Из слияния этих струй возник, видимо, и его собственный неповторимый лик. Вместе с тем, Уструшана — это крохотное царство. Оно напоминает мне современное княжество Монако. Истоки искусства Уструшаны общи многими составными частями, но для VI—VIII вв. это явление локальное. Позже его границы снова расплываются, охватывая Хорасан, а затем оно вливается в многоплеменное искусство Халифата. Параллелизм ли это? Нет, единство процесса, несущего разные оттенки стиля. Подозреваю, что искусство Уструшаны VII—VIII вв. и VIII—IX вв.— последний итог работы ирано-сасанидских и согдийских художников, перенесенное в глубь гор (так же, как и искусство Дагестана XI—XII вв.). Оно и при исламе — там и здесь — сохраняло строгую приверженность традициям феодально-рыцарского, эпического и уж частью

фольклорного стиля. Отсюда и их сходство на промежуточной стадии — в неполивной керамике Мерва той же эпической традиции.

Я пишу столь подробно об этой сессии археологов не потому, что она была ярче десятка других, на которых приходилось бывать. Другие сессии различались в материале, но постановка вопроса была одна: группа докладов по социальным проблемам, именуемым теоретическими (строились они каждый раз «заново», однотипно, на свежем материале), и другая — информации, порой ценные, без обобщений. Просто тбилисская сессия 1971 г. была не хуже и не лучше других. В моих записях она представлена полнее других, вот и все.

Хотел бы добавить, что пересуды, злословие, интриги были, остаются и, вероятно, останутся навсегда неизбежным злом. Они отравляли и будут отравлять атмосферу любого сообщества, занятого производительным трудом. Особенно в археологии, музейном деле, искусстве, литературе — во всяком интеллектуальном труде.

Пока я судорожно вносил свои наблюдения в блокнот, подали автобус, и мы отправились в поездку по Кахетии. Цель ее — знакомство с архитектурными памятниками средневековой Грузии. В этой поездке отмечу два впечатляющих момента. Храм XI в. в Алаверды — самый крупный в семье гигантов эпохи. Поздние росписи ободрали. Осталась архитектура в узком ее смысле: масса и вертикальное воздушное пространство, из-под венчающего купола которого ждешь устремленного на тебя лика. Как и в Древней Руси, общий исток надо искать в Византии. Видимо, христианская культовая архитектура так же едина в своих основах, как культовая архитектура ислама. Архитектура и искусство славянских стран, в свою очередь, не повторяют полностью ни Византию, ни Кавказ, хотя и замыкают ту же цепь.

Потом Духовная академия, в которой учился Шота Руставели (памятник X—XI вв. с более поздними перестройками). Здесь уже забываешь об архитектуре и отдаешься во власть иных переживаний. Обаяние окружающих храм каменных руин, охраняемых стреловидными (как сказал бы археолог) кипарисами — этими немыми стражами, кивающими при ветре высокими капюшонами своих почти черных плащей.

И еще остановка в Телави, во дворце Ираклия II. Последний грузинский царь!.. Нам показали комнату, где он родился и где развешаны портреты только грузинских царей. Ираклий II присоединил Грузию к России и тем обеспечил себе место в пантеоне славы.

После поездки в Телави утром 16 апреля Вахтанг Вуколович Беридзе и Китти Георгиевна Мачабели повезли меня в Мцхети, к

храму Джвари, давшему первое обобщение раннему средневековью в архитектуре Грузии и Армении. Джвари — грузинская классика, как мавзолей Саманидов в Бухаре — среднеазиатская классика. Монументальность обоих не в тяжести форм, а в предельной сжатости напряженной идеи, выраженной здесь как в камне, так и в жженом кирпиче. Доминирует масса, в которой, как в раскрывающемся бутоне, вспарушивается пространство. В Джвари рождается тетраконх, в мавзолее Саманидов — ярус парусов, несущих сферу. Здесь и там внутреннее убранство пространства отвечает внешним формам. Рукава креста здания вписаны в прямоугольник и подчинены идее центрической композиции. Полная гармония и равновесие, торжественная стройность и легкость каменных громад, целостность, рождающая величие и дающая размах творческой воле зодчего. Н. Кондаков осмеял бессодержательность подобных фраз у Алоиза Ригля, писавшего о творческой воле; конечно, одной воли мало, но как еще назвать эту одержимость четко выраженной идеей пространства и пластики масс? Объяснять все это чисто инженерными соображениями — значит не видеть главного, что делает архитектуру помимо строительного искусства еще и искусством пространственных форм... Как в византийской мозаике существуют торжественно-репрезентативные композиции, известные под названием «Traditia legis» («передача закона»), так и здесь строитель-зодчий обнаруживает «волю» в строгой приверженности этому закону, добиваясь свободы и эластичности в его постоянно новом претворении.

Если храм в Джвари идет еще от погребальных камер крестообразного плана и поднимается в степень «пластическо-фронтальной обработки масс, с замкнутым в себе, полным покоя пространством и т. д.» (как это формулирует в традициях Вельфлина Г. Н. Чубинашвили), то трехнефные крестовокупольные церкви типа Аллаверды входят, кажется, целиком в концепцию византийского зодчества. В архитектуре типа Джвари еще есть момент ориентализма, в Аллавердинском храме он снимается, кажется, целиком.

Экскурс в художественную культуру и искусство средневековой Грузии подтолкнул мой интерес к средневековому искусству Византии, а затем и Запада. Приметой тому была моя статья «Андрей Рублев и проблемы искусства средневековья», напечатанная в сборнике «Андрей Рублев и его эпоха» (М., 1971).

В августе 1972 г. я нежданно-негаданно получил предложение Союза художников СССР поехать в ГДР для участия в торжествах в честь 500-летия Лукаса Кранаха Старшего (1472—1553) и на открытие VII выставки изобразительного искусства ГДР. Не скрою, что мной двигал главным образом интерес к теме «Восток и Запад». Отрывки из дневника моей поездки в ГДР были напе-

чатаны в журнале «Звезда Востока» (№ 9, 1974). Что-то отразилось, вероятно, и на характере статьи «Восток и Запад как историко-культурная и художественная проблема», напечатанной в сборнике «Советское искусствознание 73» (М., «Советский художник», 1974).

В 1970—1972 годах две крупные волны прокатились в науке об искусстве от берегов Атлантики через всю Евразию до Тихого океана. Они вылились в две интересные конференции. Инициатором их был Институт искусствознания на Козицком. Одна была посвящена взаимосвязям «Восток и Запад в искусстве», другая — «Проблема канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки». Вдохновителями обеих были Семен Иванович Тюляев, Инна Федоровна Муриан и Наталья Александровна Иофан. Поднятая ими волна докатилась до Ташкента. Она захватила Г. А. Пугаченкову и меня. Наибольший интерес вызвала конференция «Восток и Запад».

Семена Ивановича Тюляева я знавал с начала 30-х годов, когда мы работали в Музее Восточных культур на ул. Обухова (Воронцово поле). Он издавна занимался искусством Индии и уже в наши дни правительство Индии наградило его медалью Неру. Вежливый, в меру годов стройный (сейчас ему лет 90), он в ту пору возглавлял сектор Востока, Н. А. Иофан занималась Китаем, но именовалась, как это было принято в годы отчуждения, специалистом по японскому искусству.

Инна Федоровна Муриан, подвижная, как ртуть, была душой сектора Востока. От нее исходила вся деловая переписка и контакты с привлеченными лицами. Ее сферой интересов была, в основном, Индонезия. Впоследствии она — автор замечательной книги по искусству Индонезии (М., 1981). К тому времени вышла моя книжка «Искусство Руси и Восток как историко-культурная и художественная проблема», и она мне по этому поводу писала: «Члены нашего сектора с большим удовольствием и интересом ознакомились с Вашей книгой «Искусство Руси и Восток как историко-культурная и художественная проблема», и решили через меня просить Вас посильно участвовать в этой нашей конференции. А «посильно», как думали все, это сделать, помимо сообщения по Вашему усмотрению на любом конкретном материале, вступительный доклад с постановкой вопроса. Ведь постановка вопроса есть в Вашей книге, только надо сделать упор не только на русских связях с Востоком» (6.X.71). В секторе Востока велись предварительные споры о хронологических рамках конференции «Восток-Запад»: «Большинство склоняется к суженной постановке вопроса о взаимодействии западных и восточных культур в Новое и Новейшее время. По существу, это первые западные влияния XVI—XVII вв. (раннего колониального времени), затем очень ин-

тересный узел конца XIX — начала XX вв. и современный этап. Я, однако, выговорила возможность двух-трех докладов на более древнем материале, а также необходимость общетеоретических докладов» (там же).

Переписка затянулась из-за моих опасений не справиться с полученным заданием. По этому поводу И. Муриан писала: «Очень рада, что Вы все-таки хотите участвовать в нашей конференции. Но не скрою, мы все очень огорчены Вашим нежеланием браться за вступительный доклад. Более подходящей кандидатуры нам, конечно, не найти. Дело в том, что Ваша книжка «Искусство Руси и Восток» содержит в себе много именно постановочных вопросов. Поэтому, несмотря на некоторое несовпадение (с темой «Запад-Восток») материала, методическая разработка вступительного доклада у Вас уже есть. Кроме того, после конференции мы будем собирать сборник статей на эту тему, и хотелось бы, конечно, пригласить и Вас. Так что мы надеялись видеть Вас во главе и конференции, и собрания» (29.I.72).

Прежде, чем решиться на доклад в столь авторитетной столичной аудитории, я отослал его Инне Федоровне, и она не замедлила откликнуться: «Если бы конференция была широкой, как она задумана первоначально, Ваш доклад был бы идеален. Он и при суженной тематике (с XVI в.) не теряет своей остроты и необходимости, но тем не менее акценты в общем надо переставить. Основное — это сделать Вашу последнюю часть (о современности) такой же широкой (в смысле постановки вопросов), какой выглядит сейчас средняя часть Вашей работы, и несколько смягчить ее декларативность. Несмотря на ограниченность взятого нами периода (Новое и Новейшее время), Ваши задачи (в общем «постановочного» доклада) могут и должны быть шире. Ни в коем случае не выбрасывайте Ваши общие характеристики узловых периодов в истории взаимосвязи культур Востока и Запада. Особенно интересно Ваше наблюдение, что в средневековье контакты носили весьма частый и очень конкретный характер. За этим напрашиваются презабавные выводы о сходстве средневековых культур и о специфическом интересе современного Запада к Востоку — параллельно с увлечением своим собственным средневековьем. Эта мысль активно звучит во многих наших докладах.

Мне очень понравились Ваши рассуждения в последней части о тенденциозности в восприятии и оценке разных явлений восточной культуры прошлого и настоящего. ...Но мне показалась Ваша собственная оценка слишком выпрямленной. В частности, из дзэнской культуры и субъективно утонченной культуры китайских ученых (кэнь, тэнь, или «независимых», как их называет наш Соколов) можно ведь вытянуть и не только черты, симпатичные для экзистенциалистов. Скорее следует говорить о тенденциозно-

сти разной оценки одних и тех же явлений, чем о тенденциозности выбора тех или иных явлений. Последнее может привести к синтезу той психологической сложности и тонкости нашей культуры, о которой Вы так одобрительно пишете? Хотя не указать на тенденциозность выбора нельзя. И еще я целиком согласна с критикой «некоторых» наших работ о Западе и Востоке.

Большая просьба к Вам. Пожалуйста, продолжите Вашу работу (чуть-чуть), и к экстракту из всего доклада прибавьте немного больше разработки последнего периода.

Время для Вашего доклада практически неограничено — до часа и более. Для общего хода конференции очень важен Ваш доклад, даже если Вы сделаете просто извлечения из Вашей работы. В Вашем подходе к проблеме намечены очень важные моменты, которые пролили бы правильный свет на некоторые отклонения и ошибки, намечающиеся в отдельных сообщениях. Вы бы помогли нам укрепить позиции, которые мы хотели бы защищать с Вами вместе» (12.VI.72).

Доклад я отправил одновременно С. И. Тюляеву и И. Ф. Мурian. В ответном письме С. И. Тюляев от имени обоих пожурил меня за краткость, советовал кое-что развить: «В Вашей работе множество весьма ценных, ответственных и емких положений, характеристик и утверждений. Каждое — мотив для отдельной работы. Охват эпох, стран и фактов колоссальный. Но мне лично кажется, что именно этим работа особенно ценна, в той массе литературы, которая напечатана по затронутым вопросам, не легко разобраться, а Вы, проделав колоссальную работу, суммируете, подводите итоги, расставляете все по своим местах. Мне кажется, именно такая работа особенно нужна, тем более, что она доведена до современности. Конечно, по своему всеохватывающему характеру работа Ваша никак не может вдаваться в подробности и текст останется очень емким, тут нужно найти равновесие.

По отдельным вопросам и деталям могу лишь сообщить пока следующее. То, что Вы приводите мнение Нисидо Китаро, ценно и уместно, раз такое мнение существует. Но с моей точки зрения сам Китаро не вполне закономерно говорит от лица всего Востока. Индии, например, идея небытия чужда. Может быть, Китаро считает, что Майя — великая иллюзия, есть небытие. Но это не совсем так, это более сложный вопрос, который четко решен индийскими философами, древними и современными. Правда, практически в известные периоды в Индии религия способствовала пренебрежению материальным, но это не относится к высокой философии страны.

Искусство периода Гуптов, конечно, отличается от позднейшего индусского ренессанса VIII в., возрождения роли индуизма в искус-

стве, но и оно по существу глубоко индийское. Будда V в. из Сарнатха индийский, вся концепция тут индийская, хотя в прическе укоренившаяся всюду стилизация под гандхарскую! Скульптура Матхуры II в. н. э.— глубоко индийская, образ Будды тоже местный, легкое иконографическое влияние гандхарского искусства (в прическе). Типичное коренное искусство Гуптов имеет внутренние индийские корни и выходит за хронологические пределы Кушанской империи, коренное искусство Матхуры II в. н. э. и соотносится с Кушанами, кроме как в политическом отношении, в таких скульптурах, как женщина под струей водопада, и якшини, стоящие на якша, нет следов античности. Лишь в стоячих статуях Будды есть следы влияния Гандхары.

«Теософия» в переводе звучит очень широко и потому термин трудно применять к конкретным явлениям, а в своем специфическом значении этот термин появился только в XIX в. в отношении к учению основанного тогда теософического общества, существующего и теперь.

Теософы не «метались» между религиями, а изучали единую суть всех религий, их эзотеризм, и потому провозгласили братство религий, хотя больше интересовались индуизмом и йогой, поскольку в индуизме (и буддизме) наиболее развита философия, а йогу они тоже считали эзотеризмом, более глубоким, чем религии. Искусством они почти не занимались, хотя есть отдельные высказывания. В современной архитектуре, монументальной живописи и в скульптуре, кажется, нигде нет их влияния, их цели были совсем иными.

Мне не ясно, что может означать —«мир бытия слит с небытием»? А также «мирное» приобщение буддизма «к благам нравственной жизни»? Может быть, подразумевается тот факт, что буддизм был не только для аскетов-монахов, но и для мирян, которые не должны были ни от чего отказываться в обычной жизни?

Если же говорить о всех положениях и характеристиках, которые подчас меня истинно восхищают меткостью, обобщенностью и ёмкостью, то это было бы слишком длинно и Вам ничего не дало бы. И, как я уже упомянул в начале, именно такого рода работа для всех была бы очень ценна» (12.VI.72).

Понятно, что от похвалы у меня «дыхание сперло».

Конференция состоялась. Было многолюдно и шумно. Своим докладом остался не доволен. Я не ожидал резкой дискуссии, а она была. Меня упрекали в том, что я взялся за необъятную ширь, вместо того, чтобы академически строго говорить по одной из узких тем источниковедения. Б. В. Веймарн сказал, что в чем-то со мной не согласен, но в чем — осталось тайной.

Взволнованный критикой, написал С. И. Тюляеву и спросил о его впечатлении. Он ответил: «Могу Вас уверить, что абсолютно

никаких беспокойств и тем более неприятностей и осложнений в связи с конференцией у меня не было, да и быть не могло! Конференция кончилась во всех отношениях благополучно и поставлена точка.

Точно также и Инна Федоровна Муриан чувствует себя прекрасно после конференции. Если у нее и были какие-нибудь беседы частного порядка с дальневосточниками по содержанию Вашего доклада, то это никоим образом и ни в каком отношении не имеет никакого оттенка такого положения, которое должно было бы вызвать у Вас беспокойство; короче говоря, ничего такого с нами не было. Мы можем быть только благодарны Вам за проявление такой чуткости в отношении нас, но мы довольны конференцией, наша дирекция вынесла за нее благодарность. А в чисто научном отношении всегда в таких сложных вопросах могут быть разногласия — иначе науку и двигать вперед нельзя! Ваш доклад надо штудировать в письменном виде, но в целом он произвел на меня великолепное впечатление, благодаря самой необходимой и актуальной теме, постановке вопроса, широте охвата, смелости и определенности положений и выводов, богатству материала! Конечно, это не исключает частных вопросов и деталей, которые можно трактовать иначе (если это встречается в докладе), но я со слуха не могу делать заключений, да и не компетентен во всех областях, затронутых Вами. Но в целом я рад докладу, и, если работа будет напечатана после окончательной доработки Вами, то это будет очень нужно для всех.

Конечно, Муриан, как дальневосточник, вероятно, может конкретно высказать свои соображения о деталях, касающихся Дальнего Востока. Наверное, есть несогласия. Но я не представляю себе ни одного подобного по теме и широте доклада или книги в мире, где ничто ни для кого не вызывало бы сомнений» (8.IV.73). Лишь после этого я решился свой доклад напечатать.

8

«Публика смотрит на полотна, как маленькие дети на раскрашенные картинки. Она интересуется прежде всего сюжетом, старается его понять, ее забавляет или же смущает сходство изображенных лиц со знакомыми... Если объяснять публике, как таинствен и сложен процесс творчества художника, она будет удивлена, словно обезьяна, увидевшая, как качается маятник часов».

Ги де Мопассан (1850—1893)

КИСТИ И ПАЛИТРЫ

Художественная критика никогда не была моим коньком. Особенно с тех пор, как история искусств заняла меня целиком. Но это не значит, что я был равнодушен к творчеству моих современников, занятых искусством. Многих художников моего поколения я знавал, любил и к проблемам современного искусства относился с пристрастием. Казалось, что после переезда в Ташкент (1954) история искусств Среднего Востока оторвет меня от современного искусства подобно тому, как льдину, оторвавшуюся от берега, уносит в необъятную ширь Ледовитого океана. Однако этого не произошло, и уже в конце 50-х годов я быстро вошел в среду современных проблем изобразительного искусства республики и имел даже смелость выступать «без забрала» на обсуждении выставок работ современных художников Узбекистана.

Недавно, роясь в своем архиве, я натолкнулся на доклад, сделанный в Ташкенте в конце 50-х годов. Странно, но в нем многое созвучно дню сегодняшнему, даже в выражениях, которыми мы стали пользоваться только сейчас, в пору провозглашенной демократии и гласности. Возможно, что я не избежал тогда и заблуждений в духе времени, но тем важнее вернуться к докладу тридцатилетней давности, не меняя его текста. Приведу его почти полностью:

«Вся художественная общественность нашей страны захвачена небывало активными спорами. Эти споры часто ведутся по пустякам, нередко под видом творческих дискуссий сводят личные и групповые счеты, строят карьеру, используют конъюнктуру, делают бизнес. Но было бы близорукостью не видеть, что эти споры, кем бы и как бы они не использовались, вышли за рамки интересов отдельных групп и личностей. Глупо сводить эти споры к тому, нужна или не нужна опека государства над наукой и искусством. Глупо объяснять возникшие заторы в искусстве тем, что по времени эти заторы совпали с организацией Комитета по делам искусств и т. п. Глупо объяснять заторы в искусстве тем, что взяла верх группа Александра Герасимова, а не Сергея Герасимова. Глупо объяснять недостатки нашего искусства тем, что линиям импрессионизма Матисса и Сезана у нас не дали ходу. Глупо сводить вопрос к тому, что будто у нас нет «свободы личности» в искусстве.

Почему глупо? Допустим, что все эти годы у нас не было бы ставки на социалистический реализм и искусство стояло бы вне идеалов и нужд общества, развивалось бы без пятилеток, социалистического соревнования, целинных земель, патриотических идей, партийности мировоззрения и т. д. Искусство было бы «свободным» выявлением воли и души художника, лично и кровно незаинтересованного в происходящем. Что бы выражало это искусство? Какие духовные ценности содержало? Чем бы оно обогащало нашу духовную жизнь, будучи в стороне от жизни? Что дало бы советскому искусству собственное нутро? Думаю, что тесная связь с жизнью — это важнейшее достижение советского реалистического искусства и эта связь с жизнью достигнута только и исключительно благодаря неуклонной линии партии в этом вопросе. Государство принудило художников окунуться в жизнь, и если для этого пришлось не посчитаться с личной волей многих художников, посадить их на паек и заставить служить народу и при том часто хорошо служить, служить преданно и всей душой, а этого все-таки в основном удалось достигнуть — то это не просчет, а успех социалистического общества. Художественная интеллигенция нового типа создана. Она активно и сознательно служит народу, это несомненно. Однако столь же очевидно, что в последние годы возник местами затор, обнаружились острые противоречия, мешающие связи искусства с жизнью. Что вызвало этот затор? То, что у нас нет своих Пикассо? Что уже нет в живых Мейерхольда, искусство стало серым и скучным? Нет, острые противоречия в нашем искусстве уже не стилевые противоречия и не в импрессионизме или сезанизме сейчас вопрос. На Матиссе и Сезане социализма в искусстве не построишь, как, впрочем, не построишь его на Репине и Сурикове, не говоря уже о многих довольно

заскорузлых в живописной технике передвижниках. Социализм требует нового видения в образах, а не одной новой живописной техники. Горе нашего искусства не в том, что забыты искатели формы, первооткрыватели воздуха и материи в искусстве, а в том, что, поставив своею целью служение народу, наше искусство редко поднимается до уровня больших чувств, стремлений, страстей. Оно часто не знает их потому, что и в самой жизни нашего общества красивое, благородное, возвышенное нередко затоптано, заплевано, опустошено людьми, которые не дорожат общественными интересами, которые откупаются от социализма уплатой членских взносов в профсоюз и которым глубоко наплевать на высокие материи, лишь бы была хорошая ставка и не было неприятностей. Угодничество и лакировка в жизни и в искусстве идут рука об руку. Они рождают стопроцентность, которая часто на поверку и гроша ломанного не стоит.

Прискорбно то, что эта фальшивая насквозь стопроцентность в искусстве превратила многих даровитых художников в приказчиков, которые служат не обществу, а тем, кто монополизировал право говорить от имени общества. Такими «приказчиками» являются прежде всего те самые равнодушные к искусству люди, для которых искусство — это прежде всего статистика материальных ценностей. Поставлено пьес столько-то, из них советских авторов столько-то, произведений живописи создано столько-то, из них работают на нужды сельского хозяйства столько-то, на пропаганду достижений лучших людей индустрии столько-то, на критику в сатирическом жанре столько-то. Ясно, что в живописи оказалась ущемлена не только форма, но и содержание картины. Картина стала иллюстрацией, пособием для занятий в вечерней школе для взрослых: вот что стало со значительной частью нашей живописи. Хорошо, когда слушатели Института марксизма-ленинизма пользуются хорошими произведениями искусства как пособиями, но нельзя хорошие пособия превращать в эталон для произведений искусства.

Все это ясно, казалось бы, настолько, что пора старое забыть, осудить культ личности и его последствия, вызвавшие заторы в искусстве и перейти к задачам на будущее. Но тут-то и обнаруживается в нашей печати, что в понимании дальнейших задач существует полный разнобой мнений. Я лично считаю, что перед нами две опасные тенденции. Одну тенденцию я назову «дроздовщина», другую индивидуализмом.

Что такое дроздовщина? В статье «Литературной газеты» о романе Дудинцева «Не хлебом единым» говорится, что дроздовщина — это пережиток капитализма, гоголевский тип чиновника, доживший до социализма и т. д. Вот что говорит о себе сам Дроздов, читая «Краткий курс истории партии»: «Я принадлежу к чис-

лу производителей материальных ценностей. Главная духовная ценность в наше время — умение хорошо работать, создавать как можно больше нужных вещей. Мы работаем на базис... У того, кто работает на материальный базис, крайности не может быть. Потому что материя первична. Чем лучше я его укрепляю, базис, тем прочнее наше государство. Это тебе, родная, не Тургенев... Я укрепляю базис. Я произвожу вещи, по поводу которых люди будут вступать в отношения. Были бы вещи, а уже кому вступать по поводу их... в отношения — за этим дело не стало!» Дроздовщина — это полное пренебрежение к отношениям людей, их чувствам, их душевной жизни. Дроздовы работают на базис, и они растаптывают в жизни таланты — цветы творчества, сметая все духовное со своего пути. Дроздов — это чревоточина незримая и губительная, направленная на то, чтобы глушить творческую инициативу масс, подавлять творческие индивидуальности, принижать духовную жизнь людей. Сколько у нас картин, работающих не на человека, не для его души, а на «базис». Чудесные плакаты эпохи гражданской войны я бы назвал шедеврами искусства за то, что они хватали за душу, они зажигали, вели людей на бой за социализм. А что такое многие плакаты нашего лучшего плактиста, имя которого я не хочу называть, как не сухие иллюстрации к работе «на базис»?!

Дроздовщина сидит в наших картинах и наших книгах, она порождает догматизм, цитатничество, казенное благодушие, лакировку явлений жизни, стандарт в методах работы, застой в науке и искусстве. Весь дух решений XX съезда КПСС направлен против дроздовщины и можно только приветствовать, что в романе Дудинцева этот тип людей и эта тенденция в нашей общественной жизни вскрыта и осуждена с большим художественным совершенством.

Другая опасная тенденция, о которой я говорил — индивидуализм. Это штука более тонкая и внешне безобидная. Начинается эта болезнь тоской по безмятежной природе, потом перебрасывается на область душевных дум и состояний, вызывая потребность в самоанализе и самоуглублении в свои эмоции. Пока это протекает в плане широкого человеческого взгляда на жизнь и преисполнено чувством гордости за богатство душевного мира людей — это состояние художника или критика очень плодотворно и благородно по существу. Но став на стезю созерцания собственных ощущений, очень легко забыть о целях жизни и реальном ее содержании. Возникают идеи о том, что в искусстве надо не рассуждать, а чувствовать, и при том чувствовать, не рассуждая, и что, следовательно, рассуждения художественной критики являются, по существу, актом вредным для процесса художественного творчества. Возникают мысли о том, что подлинный художник

выражает не только себя, но и часть жизни и что эта часть жизни важнее того, что стоит вне чувств и ощущений художника. Отсюда складывается незаметно, исподволь и представление о том, что выражает реальную жизнь не тот, кто оглядывается вокруг, а кто смотрит внутрь себя и изображает то, что у художника лежит в глубине его сознания и подсознания. Так постепенно уступочка за уступочкой, шаг за шагом художник или критик незаметно для себя приходит к мысли, что в искусстве важен он сам и ничего больше. Тот реализм, который отвечает выражению внутреннего состояния художника, именуется им, конечно, реализмом сути, другой прочий внешний реализмом вида. В поисках обоснований такого взгляда на сущность реализма некоторые художники любят ссылаться на известных мыслителей прошлого века. Не на Гегеля, не на Канта, как слишком трезвых реалистов, а на Шарля Бодлера. Называют Ренуара, хотя Ренуар и говорит с душевной болью о том, что поиски впечатлений, сперва обогатив его искусство, лишили его затем радости глубоких мыслей и вызвали отрицание импрессионизма как пути в будущее. Спору нет, поиски в области формы могут и должны распространяться на область чувств, эмоций, внутренний духовный мир человека. Здесь многому может научить и опыт импрессионистов, и поиски вещности из Сезана, если рассматривать их как средства изобразительности, а не как «реализм сути».

Художественная критика берет на душу двойной грех, если пренебрегает формой безотносительно к ее образному строю и смыслу. Больше того, рассматривая формальные приемы цветопостроений и структуры плоскостей и линий, как проявление высших потенций творчества и как самопроявление внутренней правды. С другой стороны критик внушает художнику, что самовыражение и есть высший закон, стоящий вне критики и над критикой. Во имя свободы видения критик находит свое единственное призвание в том, чтобы увидеть то, что увидел художник, и выразить словами то, что выразил художник, ничего не прибавляя и не убавляя в его замыслах. Разве что советует приподнять левую ногу или чуть-чуть приподнять правое плечо и приглушить блик на зрачке портретируемого лица. Такое самоограничение задач художественной критики покоится на стремлении уподобить саму критику процессу формотворчества. В недрах и тайниках души критик как бы подхватывает состояние художника и уносится вместе с ним в эмпирею творчества. И тогда правильный лозунг всемерного развития творческих индивидуальностей начинает звучать как требование провозглашения фантазии художника высшей реальностью в искусстве. Невольно вспоминаешь Белинского, который говорил: «Чтобы быть поэтом (или, добавим, художником, художественным критиком), нужно не мелочное

желание высказаться, не грезы праздношатающейся фантазии, не выписные чувства, не нарядная печаль, нужно могучее сочувствие вопросам современной действительности. Поэзия, корни которой находятся в прихотях, скорбях и радостях самолюбивой личности, носящейся как курица с яйцом со своими прекрасными чувствами, до которых никому нет дела, такая поэзия вместо внимания заслуживает презрения. Всякая поэзия, корни которой не в современной действительности, всякая поэзия, которая не бросает свет на действительность, объясняя ее, есть дело от безделья, невинное, но пустое препровождение времени, игра в куклы и бирюльки, занятие пустых людей».

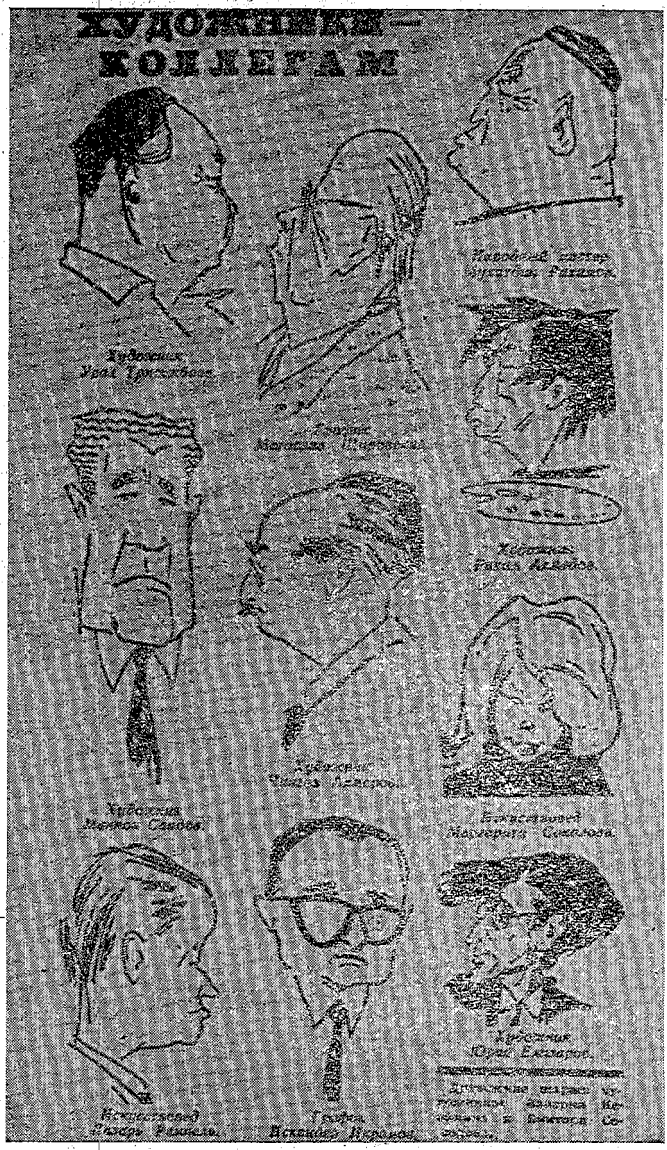
Конечно, всем нам присущи слабости. Мы часто ошибаемся и никто из нас не имеет привилегий не ошибаться, никто не в праве сказать, что только я всегда все в правильном свете видел, но всем тем, кто честно ратует за реализм в искусстве, должно быть, абсолютно ясно какую смертельную опасность для судеб искусства представляет индивидуализм, порожденный неудовлетворенностью замкнутой в себе личности. «Дроздовщина» и вызвала у нас усиление замкнутости части художников, уход их в индивидуализм. Это была своего рода реакция на зажим творческих возможностей народа. Этот зажим сейчас снят и нужно, чтобы дальнейший рост творческих индивидуальностей шел в широком потоке социалистической культуры, а не в узких ее ответвлениях и рукавах, где течение замедляется и его засоряют камыши, превращающие некогда живой проток в непроходимое болото.

Хочется в заключение сказать, что паруса нашего искусства должны быть наполнены свежим ветром, что в искусстве нам нельзя дольше держать чувства на привязи, что наше искусство должно видеть всю правду и говорить о ней не ради фискальных целей, а потому, что *подлинному искусству необходима радость* познания. Нужна живость и меткость наблюдений, нужно художественное выражение потока жизни. Мы не отказываемся от потока впечатлений и переживаний, мы жаждем их: чем их больше, чем они ярче, новее, небывалее — тем лучше, но мы должны идти от них к образу. И еще хочется добавить, что всем нам как художникам, так и критикам, необходимо развивать в себе умение видеть большое в малом и помогать зрителю ощущать это его большое и важное в произведениях искусства». Все это было сказано мной на обсуждении выставки осенью 1957 г. О том не сожалею.

Русло живописи медленно, с заторами, но сдвигалось.

Съездов, конференций, пленумов Союза художников в 50-е — 80-е годы было много, все не упомнишь.

Газета «Правда Востока» (14.V.1965) напечатала с десяток дружеских шаржей на участников очередного съезда. Вот они,



Художники коллегам. Дружеские шаржи художников В. Ковинина и В. Соседова в «Правде Востока», 14. V. 1965.

мои современники,— в кривом зеркале карикатуры. Случай занес их на страницу газеты, и я не премину перечислить их поименно. Художник Урал Тансыкбаев: в профиль, глазки в прищур, одутловатые щеки едва не заслоняют плоскость лица, грозен и неприступен. Мстислав Щировский (1896—1968): в профиль, высокий лоб, вскинутые кверху очки, старчески свисающие щеки, вмятый подбородок, горд. Народный мастер Мухитдин Рахимов (1903—1985): в узбекской тюбетейке, добрейшее существо, доброжелательная улыбка не сходила у него с лица, на рисунке он дан в профиль с сильно деформированной челюстью (сходство во многом утрачено). Художник Рахим Ахмедов (р. 1924): с растрепанной, как всегда, прической, узкими полосками глаз и отвислой в профиль губой; голова установлена на острие среза шеи, как если бы была увековечена в скульптурном бюсте (он занимал многие годы кресло председателя правления Союза художников Узбекистана). Художник Манан Саидов (р. 1923): квадратное лицо, безмолвие, горестный взгляд, хотя и жизнерадостен в творчестве. Художник Чингиз Ахмаров (р. 1912): мелкие черты лица, усики, пенсне и сильно откинутый назад лоб, в лице полная сосредоточенность. Искусствовед Маргарита Соколова: шапка непокорных волос, из-под которых пугливый и упрямый взгляд. Искусствовед Лазарь Ремпель (р. 1907): с выпуклым лбом и оттопыренной нижней губой, взгляд недоверчивый, брезгливый. График Искандер Икрамов (1904—1972): скромный, бесцветный, очки в тяжелой оправе, скрывающие выражение глаз. Художник Юрий Елизаров (1920—1973): тонкий, пронзительный неряшливый, с копной черных волос, разметанных ветром.

Лица были представлены больше в их физических качествах, но это уже на усмотрение В. Ковинина и В. Соседова, авторов дружеских шаржей «Художники — коллегам». Каждого я знавал, со многими был дружен, но нельзя объять необъятного.

Не прошло и нескольких лет со времени моего приезда в Ташкент, как активное участие в художественной критике едва не прервалось. Я получил по почте анонимку угрожающего содержания: «Товарищ дорогой, будьте осторожны; стало известно, что Вы связаны с иностранной разведкой и через полгода, через год, если даже и через два, Вам придется жестоко поплатиться. Ваши друзья».

Как реагировать на подобную заботу «друзей»? Вложил анонимку в свежий конверт и адресовал его в органы госбезопасности, как «информацию к размышлению». От художественной жизни современности я не отошел, но добрые чувства к художнику, как носителю светлых идей, были отравлены.

Художники всегда относились настороженно к художественной критике. Ее опасались, без нее жить не могли и, обернувшись к

ней спиной, все же поглядывали через плечо. Но историю искусств те художники, которых я знавал, неизменно любили... в увражах и репродукциях особенно.

Узкий круг навязываемых критикой тем (производственных, морализующих, идеально «воспитывающих» по шаблону) порождал чаще серость и убогость художественного осмысления. Только инстинкт художника, его самосознание могли помочь ему и подсказать выход из того же положения, когда его понуждали «петь не своим голосом». Сложилось некое усредненное представление о социалистическом реализме как стереотипе форм. Никто из ведущих художников Ташкента (как в других городах страны) не избег упрека в том, что страдает формализмом и что его реализм не реален. В поисках престижных средств художник, утеряв самобытность, обращался к приемам, формам и средствам, накопленным в прошлом. И тогда в адрес художника сыпались упреки в идеализации не только истории, но и буржуазного или добуржуазного (феодального) искусства. Художник прекрасно сознает, что современность и ее проблемы должны быть главным содержанием искусства. Он и сам бы рад обновленному видению, но оно дается не каждому и не по закону.

Приобщаясь к народным истокам и восточной традиции, ее декоративности, яркому колориту, живопись и графика восстанавливают оборванную цепь, не копируя и не стилизуя восточную миниатюру, ее формы и сюжеты. Уже одно это — завоевание современности. «Праздничность», «карнавальность» народного искусства провозгласили той вечной темой, которая исходит из глубин истории. В этой связи не раз возникал пересмотр всего художественного наследия, начиная в отечественной традиции с первой половины XIX в., эпохи просветительства и передвижничества, затем «Мира искусств» и до «бури и натиска 20-х — начала 30-х гг.». Пересматривали и окостеневшие в устах критики понятия «народность», «примитивизм», «символизм». Отметали с порога модернизм (начиная с декаденства и стилизаторства в духе национальных стилей и вплоть до абстракционизма, заложенного уже в кубизме и футуризме). Но были и трезвые голоса: как бы с водой не выплеснуть ребенка. Заговорили о пользе конструктивизма в век технической революции и о расширении сферы эстетики в художественном проектировании и дизайне.

Я отношу сказанное не специально к местным художникам. С ними у меня все эти годы не угасало личное общение. Это всеобщий процесс. Мне кажется, что он не завершен. Он охватил все современное искусство в масштабах необозримых. Как и всякий процесс, он — итог, равнодействующая многих индивидуальных усилий. Чем сильнее напор струи, тем шире летят брызги и больше дробятся частицы, покрывающие огромное пространство.

Мир образов еще никогда не дробился на индивидуальные способы их выражения в искусстве, как сейчас. И это не потому, что школа, манера, стиль утратили значение. Личность художника стала определяющим фактором ценности его произведения. Ценным не может быть произведение, в котором не выражена личность автора, его, как говорят, позиция. И наоборот, автор не может создать произведение, лишенное общественной ценности, если он действительно состоялся как одаренная личность. Эта взаимосвязь личности художника с его произведением стала, мне кажется, едва ли не главным критерием художественности творчества. А форма, стиль, манера найдут его так же безошибочно, как он найдет их, сам того не замечая, ничего при том не выдумывая, не сочиняя сверх того, что ему «написано на роду». Но стремление «найти себя»— обязательное условие реализации таланта.

Облик некоторых художников-современников во мне живет. О них надо писать не между строк, а детально, вникая в каждый удар их изощренной кисти. Но однажды Урал Тансыкбаев, единственный в Ташкенте действительный член Академии художеств СССР, сказал мне в сердцах: «Почему о нас, художниках, не пишут как о живых людях, как будто мы идолы какие-то или святые. Почему ругают или хвалят наши картины, но разве мы не личности, вся жизнь которых принадлежит искусству?» Он был прав! Только потому я и решаюсь рассказать о художниках старшего поколения, которых знал лично и облик которых глубоко запал в моей памяти.

Начну с Урала Тансыкбаева (1904—1974). Он — уроженец Ташкента, казах с опаленным степью лицом. Его низко стриженая голова как бы вырублена из красного камня. Узкий прищур глаз то сверлит пришельца, то раскроется вширь, и Урал зальется радостным смехом. Приземистый, плотный, он будто только что сполз с седла, но ходил не враскачку, как иные его соплеменники, а ступал по земле твердо. В прошлом рабочий винных заводов, он воспринял лучшие черты передовой культуры Европы и Азии. Человек развитого интеллекта, он обладал быстрой реакцией, но держался с достоинством и сохранял, едва ли это сознавая, черты властности и независимости. Он —«манап», как называли в старину сословие «белой кости» в Казахстане. Вместе с тем он и носитель самых передовых идеалов современности. Такому сочетанию патриотизма с национальной выраженностью не надо удивляться. Оно есть, и не надо его не замечать даже из опасения быть неправильно понятым и чем-то оскорбленным.

Урал Тансыкбаев как художник прошел искус русского ориентализма, представленного Павлом Кузнецовым (1878—1968) и К. С. Петровым-Водкиным (1878—1939). Это они заново открыли Среднюю Азию в ряде картин и альбомов («Туркестан» и «Гор-



У. Тансыкбаев. Портрет узбека. 1933 г.

ная Бухара» П. Кузнецова, «Самаркандия» К. Петрова-Водкина) не такой, какой ее знавали В. В. Верещагин (1842—1904), Н. Н. Каразин (1842—1908) и другие заезжие в Среднюю Азию известные русские художники академической выучки в свете личных впечатлений. Ранние работы Урала Тансыкбаева, сложившиеся под влиянием новых течений в русском искусстве начала XX века, несут на себе отсвет исканий П. Кузнецова и чем-то даже превосходят их — лаконизмом светлой, чистой палитры. Живопись того времени — это, в его понимании, музыка, поэзия, мелодия родного края в цвете. Но уже в начале 40-х годов он меняет палитру, отказывается от декоративности цветопостроений в восприятии мира. Поездки на фронт в пору Отечественной войны создали суровую живопись глубокого настроения. В послевоенное время приходит пора удовлетворенной гармонии. Красота ландшафта и родной край в его поэтическом звучании сливаются



А. Ф. Подковыров (1889—1957). Портрет Урала Тансык-баева. 1933 г.

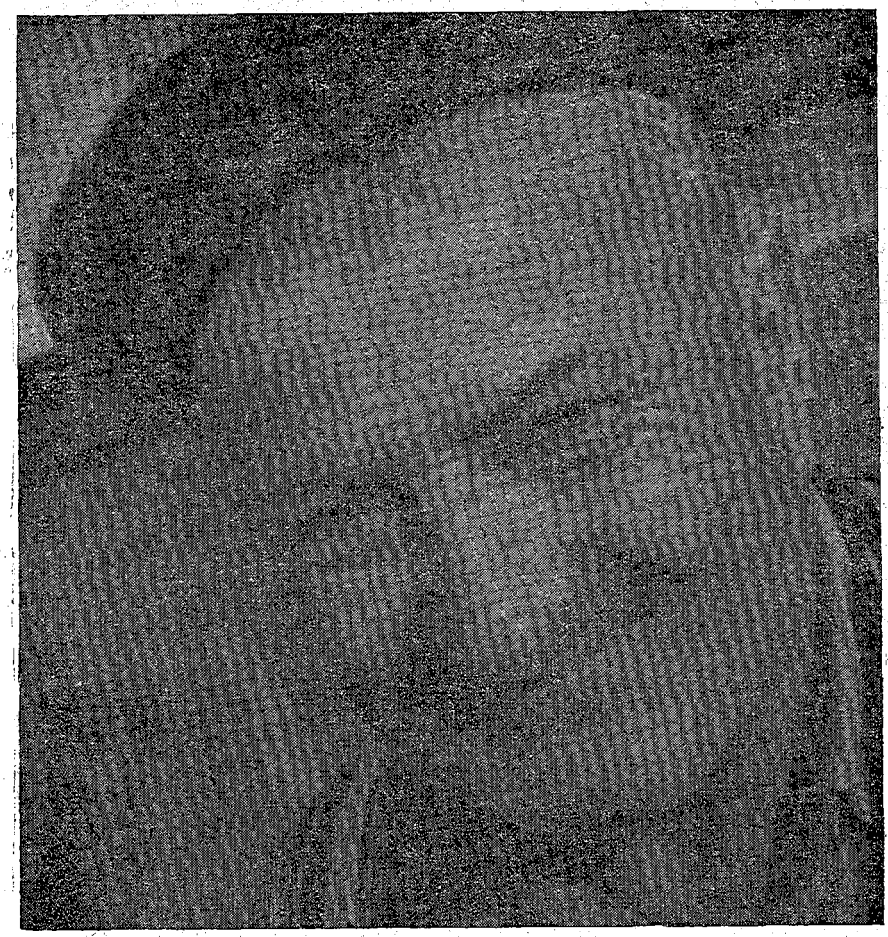
в гимн природе и преобразующей силе труда. Пространственная глубина и валёр, далекая видовая перспектива становятся его пристрастием. Панорамность — принципом композиции. Таков, собственно, путь художника. Вся сила его таланта на первом и втором этапе выражена сполна энергией и точностью кисти. Одухотворенность живописи всегда была главным и решающим про-

явлением его таланта. А смену палитры он считал для себя принципиальной.

В 50-х годах он жил в Коларовском переулке, в одном дворе с художником Н. Г. Караханом (1900—1970). Его мастерская в глубине заселенного двора едва вмещала художников, приглашенных на «вернисаж» нового полотна. Потом все набивались в тесную гостиную и, сидя по двое на одном стуле, уписывали яства, приготовленные с таким старанием милой Елизаветой Яковлевной. От Коларовского переулка отходил тупик, в нем обитала художественный критик М. В. Мюнц. В ее честь тупик этот называли в шутку «Тупик искусствознания». Позже правительство выстроило два уютных, расположенных вплотную особняка для Урала Тансыкбаева и Искандера Икрамова. Урал превратил свой коттедж с небольшим садом в райский уголок, куда до конца его жизни стекались художники со всех концов страны. В этом садике, в гостиной за семейным столом или в просторной мастерской протекали наши беседы об искусстве и только об искусстве. Урал был свиреп и беспощаден, когда дело касалось малейшей фальши — будь то в искусстве или в поступках людей. В то же время, он был ласков, добр и шутлив, когда дело касалось только чьих-то промахов или слабостей. Он то и дело задевал Карахана, которого любил, посмеивался над своим последователем К. П. Чепраковым (1907—1972), иронизировал по поводу бесталанных художников, которые брались за темы для них непосильные. Но особенно бичевал мздоимство, угодничество, продажность во всех проявлениях. Что касается проблем стиля, он не осуждал художника за стиль, но требовал одного: «Я жажду содержательности». Того же ждал и от других. Ныне, когда Урала не стало, в особняке его открыт «Музей-квартира народного художника СССР Урала Тансыкбаева». Бережно сохраняла этот музей Елизавета Яковлевна Тансыкбаева — самоотверженная спутница его жизни, преданная его памяти и друг его былых друзей (умерла в 1988 г.).

Перебрасывали мост из России в Туркестанский край многие художники до Октября и после. Это были уроженцы Туркестана, обучавшиеся в России, или приезжие, оставшиеся здесь навсегда. Таким «мостом» был, на мой взгляд, уроженец Ферганы А. Н. Волков (1886—1957). «Мостом» другой конструкции были позже В. М. Уфимцев, Усто Мумин (Николаев) и другие старожилы Узбекистана. У каждого свой облик, своя судьба.

Художники меняют курс в соответствии со сводками погоды, которые дают синоптики (роль синоптиков берут на себя в этом случае критики). И все же, в зависимости от того, как и чему их учили в молодости, они рано или поздно, пройдя категорический императив 50-х годов, с его идеализированными героями, выдаваемыми за подлинный реализм, возвращались, уже на другой



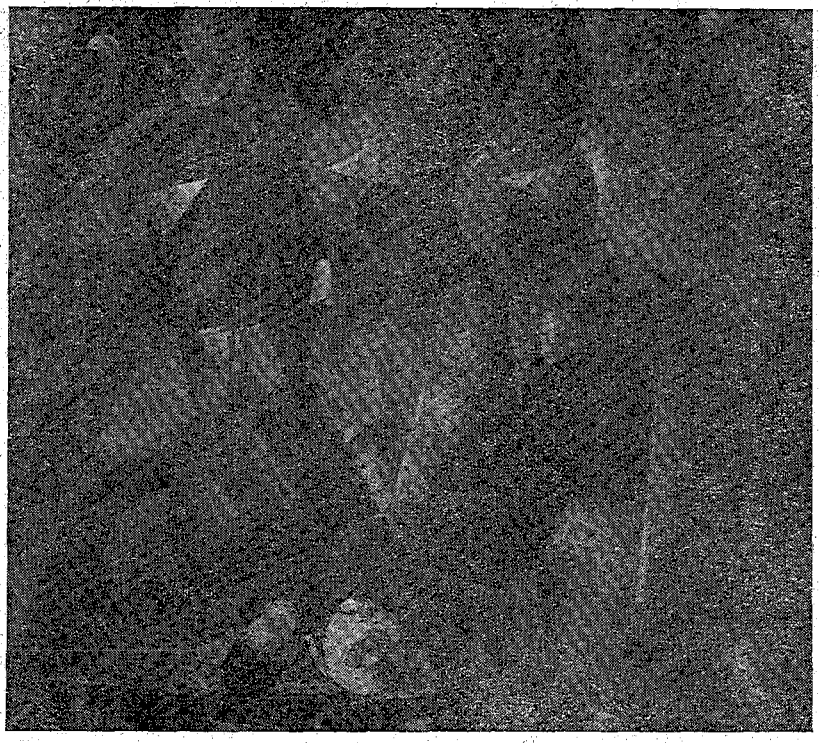
Художник Николай Георгиевич Карахан. 1967 г.

ступени, к языку изобразительности как таковому. Одно время этот язык подводили под статью вездесущего формализма. Но не надо смешивать «сапоги с яичницей». Формализм лишен идеи, противостоит ей. Реализм же поднимает образы действительности на ступень зрелой формы. Формализация формализации рознь. Семена авангардизма, занесенные с Запада и пустившие ростки в художественных центрах революционной России, проникали в самые отдаленные уголки нашего Отечества, достигая Ташкента, Самарканда и Ферганы.

Александр Николаевич Волков в годы молодости впитал в себя воздух Петербурга и Киева. У него было много учителей — от В. Маковского до Н. Рериха, от И. Билибина до В. Кричевского. В 1916 г. вернулся в Туркестан (Ташкент) и с тех пор не порывал с ним.

Я застал А. Н. Волкова уже в последний отрезок его жизни. Он был болен, окружен друзьями-единомышленниками, но почти не появлялся на Пушкинской в тесном помещении Союза художников. Но именно здесь, в темном коридоре, служившем и для экспозиции новых картин, я впервые увидел волковский автопортрет, портрет моряка и жанровые его картины. Сейчас писать об Александре Николаевиче как-то мимоходом, в нескольких словах даже неловко. Это была личность крупного масштаба как в историческом (для истории искусств), так и собственно художественном отношении. Не берусь судить о том, что в нем привлекает сильнее — густая живопись, стихи, которые он писал и охотно читал вслух, внешность оригинала, не подвластного вкусам мещан, или педагогический дар, о котором с благоговением говорят его ученики. И, конечно, талант, остро чувствующий «для чего» создано то или другое произведение. В 20-е годы Александр Николаевич самозабвенно любил Врубеля и открыто подражал ему. Его взволновал кубизм, прогремевший во Франции, и он пишет в духе Брака свою «Гранатовую чайхану» (1924). Можно бесконечно спорить о том, французская ли то композиция? Именно не французская, а новое приложение новых веяний, не скоро изживших себя не только во Франции, но и в России, в далеком Туркестане. «Гранатовая чайхана» не имела продолжения в других работах А. Волкова, как и его современников. Тем значительнее этот цветок, выросший на чуждой ему почве. «Реалистические» произведения А. Н. Волкова обладают тем качеством, что они не ставят целью фиксировать какой-то момент. Они, как глубоко запавшие в душу образы, живут собственной жизнью, и их надо рассматривать долго, не раз возвращаясь к экспрессивно заложенной в них идее. Она не лежит на поверхности, ее нельзя мимоходом, без усилий схватить. Это черта монументалиста. И, конечно, быть бы Александру Николаевичу монументлистом, если бы не узость материальной базы, с которой художник-станковист не мог не считаться. Могу только сожалеть, что лишь в нескольких словах выразил уважительное отношение к его памяти.

Об Александре Волкове вспоминают художники всех поколений. Это была личность незаурядная. В его многострадальном пути каждый истинный художник видит свою, пусть несбывшуюся, мечту о поэтическом видении мира. Ю. Халаминский писал о том, что позволяет заглянуть в душу художника-поэта: «Волкова очень любили. Он часто читал свои стихи в чайханах. Он декла-



А. Н. Волков. «Гранатовая чайхана».

мирует, танцуя, и, очарованные напевностью чужих слов, своими знакомыми музыкальными ритмами, люди начинали подпевать ему, покачиваясь в такт. Доверие и уважение к поэту — иначе это просто необъяснимо — было настолько велико, что ему позволяли читать стихи с минарета». Когда совсем недавно, в конце 1986 года, в Государственном музее искусств Узбекистана была открыта ретроспективная выставка картин народного художника республики Александра Николаевича Волкова, его былой современник — журналист Игорь Устименко посвятил памяти А. Н. Волкова прочувствованную статью в «Правде Востока» (17.XII.1986). Он писал о восхищении молодежи подвижничеством Волкова, с его неуемными художественными исканиями, высокой требовательностью к себе и яростным отрицанием всякой спекулятивности в искусстве.

Имя Виктора Ивановича Уфимцева (1899—1964) хорошо известно в Средней Азии и далеко за ее пределами. Свой творческий путь он начал в Сибири, а завершил в Ташкенте. Тропинки его



А. Н. Волков. «Узбекский той».

детства пролегли из Тобольска (1904—1906) на север, в далекую Тару (1907), где отец будущего художника отбывал царскую ссылку, оттуда в Омск — центр освобожденной вскоре Советами Сибири.

Здесь прошумели первые выставки сибирских художников-футуристов начала 20-х годов, принесшие Виктору Уфимцеву, их участнику и вожаку, сперва лестную, а затем и смущавшую его позже скандальную известность. «Разносторонне одаренный человек — изобретательный плакатист, фото- и киноработник, оформитель, превосходный чтец, неутомимый организатор выставок, вечеров, диспутов, экскурсий, обществ художников, мастерских, сту-

дий,— он во всякое дело, за какое бы ни брался, вкладывал выдумку и напористость, смелость и новизну». Так признательно отзывалась печать об Уфимцеве, когда он еще только завершал первую половину своей творческой жизни (В. Пестинский, П. Соловьев. От футуризма к реализму. Ташкент, 1940). Таким же юношески пылким, неугомонным, отзывчивым на все броское, острое, неиспробованное, но созвучное дню, оставался он, уже признанный живописец, до конца своих дней. «Уфимцев не может без барабанного боя»,— добродушно говорил о нем уравновешенный и степенный художник-ташкентец М. А. Аринин. Удивляло, как эта холодная по ташкентским понятиям Сибирь могла породить такой душевный пламень.

После демобилизации Уфимцев объездил и исходил всю Сибирь от Урала до Владивостока и от Березова до Алтая. Плавал от верховьев Иртыша до устья Оби, взбирался на ледники Алтая, исходил Казахстан от Борового до Зайсана и Алма-Аты, ездил на Кавказ. Затем Уфимцев устремился в Туркестан (1923—1925). Жадно впитывает он краски знойной Бухары, блистательного Самарканда. Увозит созданные там работы к себе в Омск, показывает их в марте 1927 года на первой Всесибирской выставке общества художников «Новая Сибирь» в Новосибирске и во всех крупных городах Сибири. Потом он снова через Казахстан движется по только что проложенному Турксибу в молодую столицу Советского Узбекистана, чтобы остаться здесь навсегда. И в Ташкенте, в 1933 году, происходит как бы второе рождение художника. Вчерашний футурист, кубист ступает на путь провозглашенного Ассоциацией художников революционной России «героического реализма».

Из Ташкента, спустя годы, на рубеже 50—60-х годов, пролегли его протяженные маршруты на юг Азии — в Афганистан, и на север Африки, через Брюссель и Париж в знойный Тунис. И снова на юг, в давно манившую его Индию. После Хивы, Бухары, Самарканда, к которым художник возвращался не раз, его манили несбывшейся мечтой Иран и Ирак.

С Виктором Ивановичем мне довелось встречаться и тридцать лет тому назад, и пятнадцать, и незадолго до завершения им своего жизненного пути, когда в мастерской художника и за пельменями «по-сибирски» он читал отрывки своих воспоминаний.

Друзьями не стали. Не успели. Все приглядывались. Была в нем сдержанность, скрадывавшая саркастический склад ума. Был Уфимцев чувствителен на доброе слово и нетерпим к больно ранившей его критике, даже если она была в чем-то верна, но звучала на его слух оскорбительно. Знал себе цену. Держался прямо, с достоинством. Его преувеличенно-театральные жесты, артистичные позы создавали дистанцию. Но не было в нем высо-

комерия. Сама квартира художника — мастерская, кабинет — была прижизненным мемориалом. Здесь царила экспозиция. И эта театральность настораживала, хотя художник был приятен и привлекал обаянием.

Порой казалось, что Виктор Иванович рисуется. Он и впрямь подражал внешности Алексея Николаевича Толстого, на которого был несколько похож. Я бы сказал, что Виктор Иванович любил в себе Уфимцева как художника и не скрывал своего к нему пристрастия. Так, он снимал фильм об Уфимцеве, где увлеченно себе позировал. Но талант художника проявляется во всем, за что бы он не взялся. И фильм получился интересный. В нем средствами кино выявлен облик импозантного художника и выражен его просторный душевный мир.

Лишь позже многие черты его характера для меня как-то прояснились и, пожалуй, нашли свое объяснение, когда жена художника — Галина Васильевна, смахнув с переплетов пыль, молча распахнула огромные папки с давними рисунками Уфимцева, начиная с 20-х годов. Кое-что из этих папок ушло в музеи, было раздарено автором, но и то, что в них осталось, было интересно уже потому, что вообще не показывалось и не издавалось.

Меня заинтересовал творческий путь Виктора Ивановича от футуризма к «героическому реализму». Так называлась (в подзаголовке) и моя статья о В. И. Уфимцев в журнале «Звезда Востока». Позже были изданы (посмертно) и воспоминания Виктора Ивановича («О времени и о себе»). Предложили мне написать предисловие к этой книге. Его сократили с 47 страниц до 17 за счет самой интересной, как мне казалось, части, где речь шла об апостолах русского футуризма, омских футуристах, о дружбе В. И. Уфимцева с Д. Д. Бурлюком, Н. Мамонтовым, Леонидом Мартыновым и о многих других его современниках начала 20-х годов. Я отказался «выкинуть» 20-е годы. Воспоминания были напечатаны с предисловием другого автора.

Творчество В. И. Уфимцева дало толчок некоторым общим рассуждениям о современной живописи.

Можно ли сказать, что переход Уфимцева на позицию «героического реализма» обогатил его произведения также и художественностью языка? Успехи искусства в одной области порою покупаются ценой потери в другой. Но эти потери восстанавливаются, когда новые идейные позиции художника, более передовые, открывают ему простор в выборе стилей. Тогда искомые формы сами укладываются в уготованное им русло и прорастают с новой силой и наилучшими результатами. Этот процесс требует времени. Пусть потребное тому время выходит за рамки жизни одного поколения, но, продолжаясь, оно даст свои результаты.

В работах Уфимцева последних лет его жизни («Бессмертие»,

«Эй, эй, стреляем!», «Первые ряды») этот процесс не был завершен. И тем не менее, он шел и развивался правильно, к обогащению художественных идей средствами живописи и графики, разнообразие которых беспредельно.

Виктор Иванович полностью отдавал себе отчет в том, что его творчество протекает как бы двумя руслами, еще не слившимися воедино. И когда, по его же словам, ему был задан вопрос: «Какая лично Вам ближе из Ваших линий: картина тематическая, большая картина маслом или гуашевые Ваши вещи?» он ответил: «Обе близки: если бы меня лишили возможности писать картину, это, примерно, то же, что лишили бы меня правого глаза. Если бы меня лишили возможности писать гуаши, это то же, что лишили бы левого».

Коллизия эта давняя, вековая. И, если отнести картины Уфимцева к миру действительности (в них художник правдив до мелочей), а гуаши к миру воображаемому (в них преобладает условность обобщения и фантазия), то можно было бы, казалось, прийти к осуждающему выводу, что кто хочет того и другого — терпит фиаско. Но нет, прав Валентин Катаев, когда видит ошибку в обратном: «Фиаско,— пишет Катаев,— терпит тот, кто живет в каком-нибудь одном из этих двух миров: он себя обкрадывает, так как лишается ровно половины красоты и мудрости жизни».

Виктор Иванович Уфимцев проявил мудрость .Он многое взял от жизни — действительной и воображаемой. И все, что получил и приумножил в искусстве, он отдал людям сполна, с огромной щедростью и любовью.

С О. К. Татевосьяном мы были соседи по ташкентскому Дому художников многие годы. Это дало нам возможность лучше узнать друг друга. Однако наше общение никогда не перерастало в чисто бытовые отношения.

Уроженец Армении, Оганес Карапетович Татевосьян (1889—1974) с детства пристрастился к Туркестану. Низкорослый, округлый, подвижный, он жадно впитывал ветер перемен. О. Татевосьян был одним из старейших проводников русской художественной традиции на местной полуазиатской почве. Ученик К. Коровина, А. Архипова, Н. Касаткина, он не избежал ориентализма как одного из заметных явлений в русском искусстве первой четверти XX века. ВХУТЕМАС (1921—1927) подтолкнул его на поиск собственного лица, не связанного с традицией прошлого. Средняя Азия очаровала его пряным ароматом ее пестрых базаров, красочностью изделий народного искусства, фантастическим сочетанием предгорий, ущелий и пустынь, поисками особой стилистики, способной передать высокую поэзию народной жизни на азиатском Востоке.

Народные стройки и весь пафос первых пятилеток направил



Т. А. Оганесов. Портрет художника О. К. Татевосьяна.

его творчество по другому пути. Монументалист по природе своего дарования, он хотел бы опоэтизировать жесткий ритм труда, приблизив его к реалиям действительной жизни. С годами и этот пыл иссяк. Его потянуло к сценическому воплощению картин народной жизни на дремотном Востоке, а то и к любовному выписыванию даров природы, цветов, букетов.

С О. К. Татевосьяном я встречался не раз — то в Самарканде, то на его даче под Москвой, то как с соседом в ташкентском Доме художников. Он не был мыслителем, которого мучают творческие проблемы. Он был сыном природы и отдавал себя ей как труженик сполна. Мне кажется, что в его творческом наследии наиболее заметны его ранние работы периода свежего общения с Востоком. Они порой наивны и не лишены фантастического отлета от действительности. Но разве это не ценно, когда овеяно чистой поэзией, корни которой в трудовой жизни простых людей.

В творчестве О. К. Татевосьяна находил отзвук древневосточно-иранский и месопотамский примитив, наследие индийской или иранской, а также и древнеармянской миниатюры, стилистические

приемы «Голубой розы». Все это верно. Но такое рассечение творчества художника на составляющие его части оттесняет его оригинальность. Между тем, Оганеса Карапетовича никогда не привлекали картины дворцовой жизни Востока, только народность — песни, танцы, ремесло и труд — не переставали волновать его палитру.

Когда он умер, похоронив жену, на его похороны под Москвой собралось немало родственников. От Союза художников Узбекистана прилетел Таджат Оганесов. Других не было. Посланец Ташкента рассказывал мне о горечи, которую должен был испытать художник, оторвавшийся от родного берега и так и не достигший другого. И все же О. К. Татевосьян оставил людям в своем творчестве фантастический Восток первых революционных лет. Поднял его над обыденной прозой в ранг поэзии и тем внес немало в многонациональное искусство страны.

Усто Мумин (А. Николаев) (1897—1957) приехал в Узбекистан в 1920 году. Он был воспитанником Государственных свободных художественных мастерских в Ленинграде. Наставником его был К. Малевич, это сказалось сразу на его вольном отношении к академическим традициям. В Узбекистан он приехал совсем молодым человеком, 23-х лет от роду. Для него Восток сразу стал содержанием всего его творчества. Мое знакомство с Александром Васильевичем было меньше всего личным, имело посредника, главным образом, А. Ф. Козловского. И вот почему.

Композитор А. Ф. Козловский (1905—1975) был одним из моих самых близких друзей. В прошлом он работал в Мариинском театре в Ленинграде, был дирижером прославленного музыкального театра им. К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко в Москве. Воспитанный на традициях русской классической музыкальной школы, он удивительным образом сочетал в себе Восток и Запад. То он писал «Лола», «Горную сюиту», «Узбекскую танцевальную сюиту», «Каракалпакскую сюиту», «Празднество», «Праздник урожая» в национальном колорите, без подражания узбекским мелодиям, то аранжировал и перекладывал для голоса и оркестра песни «Тановар», «Узганча», «Гульюз-узра», «Фугон» и другие. Гармонизируя узбекские народные песни, он писал музыку к фильмам «Ходжа Насреддин», «Дочь Ферганы», создал монументальное творение — оперу «Улугбек», в которой преобладала классическая музыкальная школа и на ее основе — сплав европейской и восточной традиции. Великолепно выполнил Усто Мумин (Николаев) эскизы костюмов к опере А. Ф. Козловского «Улугбек» (1942 г.). Ему же принадлежала сценография оперы.

Я пишу так подробно о творчестве Алексея Федоровича не только потому, что нас связывала многолетняя дружба (ее разде-

ляла и Галина Лонгиновна Герус — его спутница жизни и автор либретто ряда его произведений). На стене его рабочей комнаты, рядом с роялем, висела одна из лучших работ Усто Мумина «Дружба, любовь и вечность» — одно из самых характерных произведений художника, созданных в 1928 г. в Бухаре. Алексей Федорович очень дорожил работами Николаева, и мы часто возвращались к разговору об «ориентализме» в искусстве вообще и об этой работе, в частности. Должно ли искусство выражать эстетический идеал в свете личности автора или типических черт нации, ее социальной зрелости и интеллекта. Короче: личность или тип? И должна ли портретируемая личность выражать только «лучшие», «прогрессивные», «оптимистические», «героические» и другие черты современника? Мы оба сознавали, что так ставить вопрос могут только газетчики. Но иного подхода не было дано.

Правительство подарило ему благоустроенный коттедж, за которым располагался зеленый сад. Посредине была выкопана яма, не облицованная, но заполненная водой, и Алексей Федорович бултыхался в ней, как морж, восхищаясь «близостью к природе». Отдыхали мы и в горном селении Хумсан, где нескончаемо спорили о поэзии, драматургии, искусстве. И никогда о музыке. Видимо, он щадил мое самолюбие дилетанта и старался не обнаруживать свои преимущества в этом предмете. Анну Ахматову и Бориса Пастернака он и жена боготворили и очень огорчались, что те были не в чести и о них писали только дурное, как и о Паустовском.

От Анны Ахматовой они были оба без ума. Совсем недавно в журнале «Москва» (№ 3, 1984, и № 10, 1986) появились статьи-новеллы Светланы Сомовой об Анне Ахматовой в период ее трехлетнего пребывания в Ташкенте. По словам автора, в них «правда смыкается с вымыслом» и «на достоверность» ее новелл нельзя ссылаться. Ну и не будем! Тем более, что стихи поэта могут заключать не только личное пережитое, но и воображенное. Анна Ахматова сохраняла лучшие воспоминания о семье Козловских, в доме которых часто бывала.

Алексея Федоровича в последние годы его жизни видел все реже. Стонал: «Хочу в Хумсан, в горы, страшно хочу!» Г. А. Пугаченкова писала мне в Москву: «Навестила Козловских: Алексею Федоровичу исполнилось 70 лет. Собралось немного, впрочем в их миниатюрной квартире много бы и не разместилось. Был пирог с 70-ю свечами, добрые пожелания за бокалом вина. А бедный именинник кротко улыбался и почти ничего не говорил: инсульт, видимо, что-то в нем затормозил уже навсегда» (21.X.75). Вернувшись в Ташкент, я узнал, что Алексея Федоровича уже нет в живых.

На его домике установили памятную доску. Пришли его друзья

из консерватории. Вышли на улицу, и на восточных инструментах заиграли перед домиком, где некогда обитал Алексей Федорович. Галина Лонгиновна сидела в кресле, и взор ее беспомощно скользил по лицам друзей Козловского. Было крайне просто, но задушевно и возвышенно!

Музыканты ушли поспешно, не попрощавшись, как с кладбища. Мы еще долго сидели за круглым столиком, и Галина Лонгиновна показывала с увлечением свои фигурки из пластилина — она лепит их упоенно. А серый журавль «Гуппи», пережив хозяина, все еще пляшет перед восхищенными зрителями свой извечный танец.

До сих пор я держался принципа говорить только о своих современниках, ушедших из жизни (ранний Тансыкбаев, Волков, Уфимцев, Татевосьян, Усто Мумин, Козловский). Все они, так или иначе, выражали свое отношение к Востоку. Именно этот подход к Востоку — через призму европейских течений, но в надежде найти ему местное выражение — побуждает меня забежать вперед и сказать хоть несколько слов о Чингизе Габдурахмановиче Ахмарове — живом воплощении еще одного подхода к теме Востока, имеющем своих убежденных сторонников, последователей и учеников.

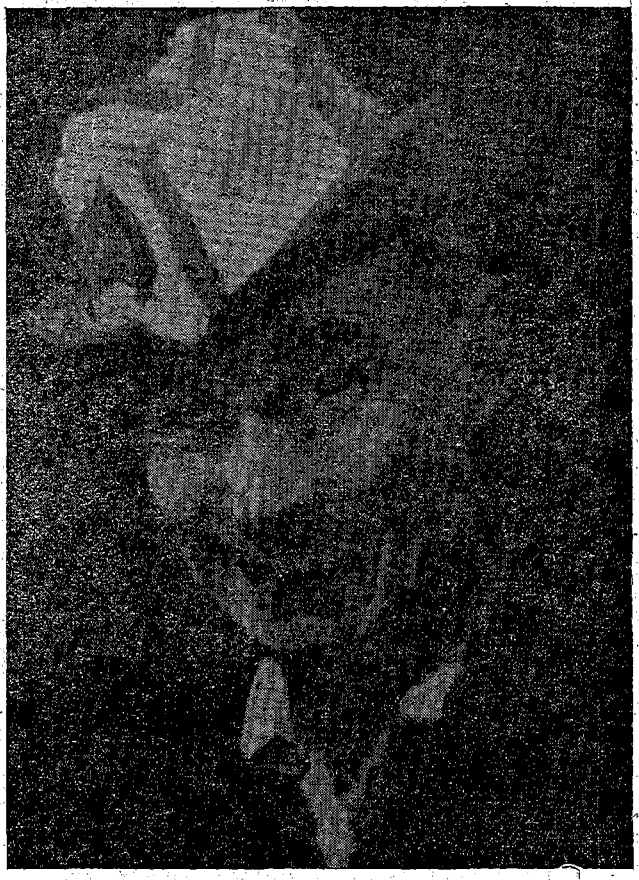
Чингиз Габдурахманович Ахмаров (р. 1912) продолжает миниатюру Среднего Востока в масштабах монументальных росписей, мозаик и театральных задников. Уроженец Троицка, он как бы ушел из облюбованной сперва Казани в дремотную Среднюю Азию времен Фархада и Ширин, Лейли и Меджнуна. Он увлеченно разрабатывает историческую тематику, наделяя ее эпическими образами, сценами ритуала венчания.

Он окружил себя молодежью, которая жадно внимает его урокам в реконструкции восточной миниатюры на лаковой основе. Обнаруживает при этом высокую культуру рисунка, тонкое чувство поэзии и музыкальную подоснову певучих линий, гармоничный строй композиции. С годами он не утратил свежесть, чистоту и опрятность во всем. Слышит плохо, но никогда не повышает голос и, не дослышав что-то, вежливо улыбается, как бы приглашая повторить сказанное, только бы не поставить собеседника в неловкое положение. Он знает свою слабость — привязанность к полюбившимся ему литературным и сценическим образам. К ним привык, и быть иным не может. Как-то, когда он развернул с десяток листов-эскизов будущей росписи стен нового здания музея в Самарканде, я заметил ему, что домусульманский эпос суров и трагичен, хотя и красочно щедр. Чингиз Габдурахманович ответил в тоне согласия, возразив же по существу: «Вы правы, но моя живопись женственная, а лирико-романтическая трактовка эпоса так же правомочна, как и аскетически суровая». Порой кажется,



Наши гости. На первом плане художники Ч. Ахмаров (СССР) и Рефрежье (США).

что Чингиз Ахмаров продолжает и развивает графику Усто Мумина. Но не в сторону ориентализма, где Запад обращен на Восток, а «изнутри», будто Восток обращен к одной из ветвей искусства рубежа XIX—XX века в России, к памяти общества «Мир искус-



Абдулхак Абдуллаев. Автопортрет в киргизской шапке. 1982 г.

ства» с его культом возвышенной красоты линий и нежной прелестью голубого и розового колорита. Его эмблемой могла бы стать уже знакомая синяя птица Метерлинка из МХАТ'а, если бы над ним не витал серебристокрылый симург, которому и посвящено, по существу, все его творчество.

Любовь к прекрасному — вот лейтмотив любого ревнителя искусств — будь то сторонник реализма, близкого действительности, прозе жизни со всеми ее житейскими противоречиями, или романтизма, свободного от драмы жизни, возвышенного в своих проявлениях. Известный художественный критик Н. Абалкин написал увлекательную книгу «В поисках прекрасного» (М., 1964).

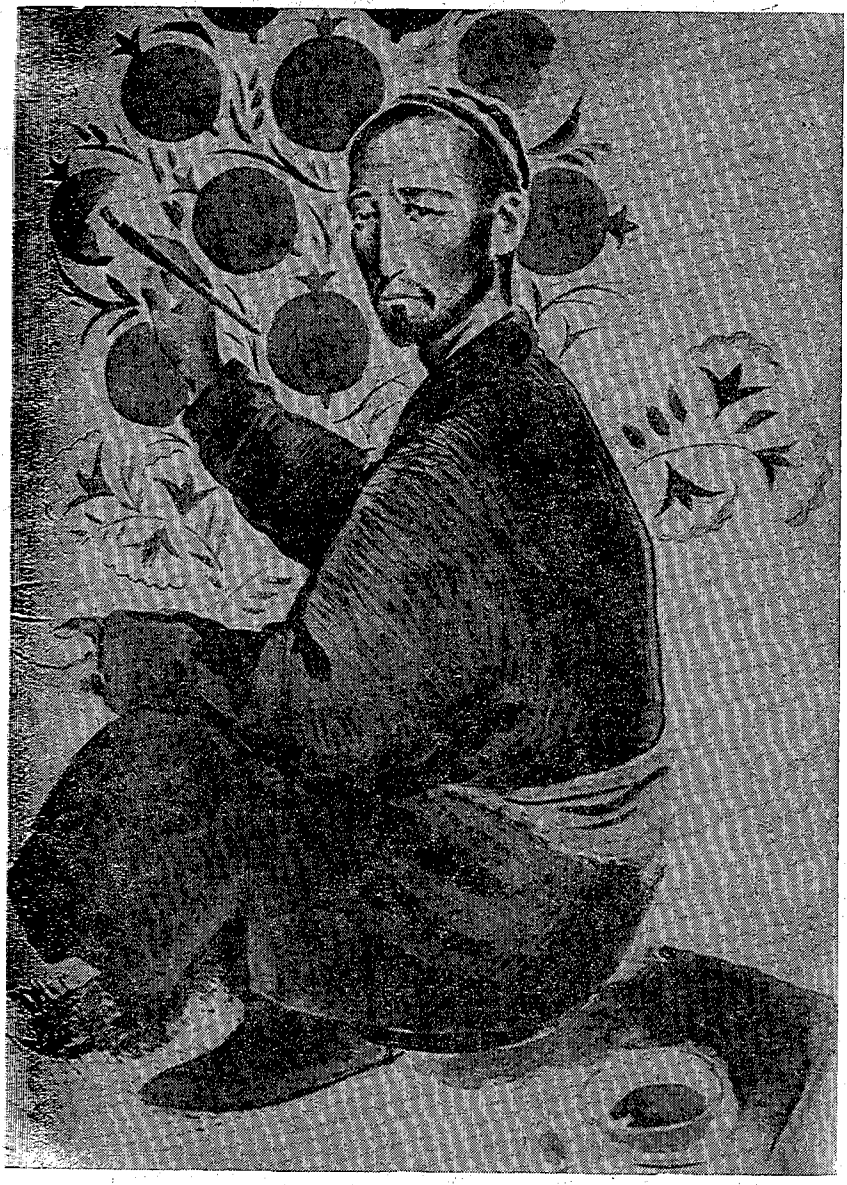
Искусство без моральной основы, без национальной почвы, без связи с народом, подчиненное капризу и произволу художника, забывшего о высоких целях гражданского служения обществу, глухое к прекрасному — какая губительная измена улыбке Джоконды, какое отступничество — таков критерий художественности в устах современного критика. И какое, добавлю я, прекраснодушие, в свете которого реализм широко распахивает объятия.

Сопоставляю мысленно Абдулхака Абдуллаева, верного репинской традиции в живописи, освеженной темпераментной палитрой одного из учителей А. Абдуллаева — художника А. Осьмеркина. У Усто Мумина эстетизация Востока и отлет в красоту поэтического переживания, у Абдулхака Абдуллаева — красота натуры. Разве они оба не отвечают критерию художественности, провозглашенному Абалкиным? Однако это не одно и то же: красота в природе и красота искусства.

Я вспоминаю высказывание А. И. Герцена: «Вопрос стоит таким образом: достаточно ли иметь прекрасную мысль, чтобы создать истинно-поэтическую вещь? Я нахожу, что это не так; будь оно иначе, можно было бы плевать на все теории» (письмо Н. П. Огареву, 17.X.1848). А. Абдуллаев, художник и лектор на темы прекрасного, и Усто Мумин, очарованный странник из сказок «Тысячи и одной ночи»,— два разных мира, два сознания, две художественные школы и две системы. Каждая из них не лишена высоких целей гражданского служения обществу, но понимание традиций у них разное.

А Волков, его ориентализм шел по пути, проложенному от Врубеля через «Бубновый валет» к разновидностям русского сезанизма и кубизма (в «Гранатовой чайхане»), и утвердился в экспрессивных формах реализма; Усто Мумин — от лирико-романтических настроений в русском «Мире искусств» к постижению эстетизированных суфизмом образов-ассоциаций мусульманского Востока по преимуществу. Усто Мумина мы часто ругали за то, что его творчество «не идейно». Масштабы художественных идей, как верно заметил один критик, различны. Но то, что художественно, то — идейно. Стирание различий между поэзией Востока и Запада, если произойдет, то не за счет Востока или Запада, а углублением русла реализма, способного объять не только традиции, но и национальные формы, рожденные современностью.

Формулы-символы рождают синтез духовной жизни Запада и Востока. Но, если в стихотворении Велимира Хлебникова «О, Азия, тобой себя я мучу!» мысленно соединены Европа с Азией, то Усто Мумин бессознательно вторит Хлебникову. Его афоризм: «Ах, мусульмане те же русские» как бы провозглашает идею, близкую обоим: «Братство, любовь, дружба». Всю поэзию Велимира Хлебникова пронизывает, как и творчество Усто Мумина, ведущая обоих мысль:



Усто Мумин (А. Н. Николаев). Портрет узбекского мастера настенной росписи.

«Ты, отрок непорочный,
Возьми простор восточный...»

Стремился ли Усто Мумин изобрести «национальный стиль» в изобразительном искусстве, стиль, основанный на восточной традиции вообще? Думаю, что нет. «Ибо,— как остроумно заметил Г. Белль,— «национальный колорит схож с наивностью: если ты сознаешь, что она у тебя есть, считай, что ее у тебя уже нет». Узкоспециальной целью создания национальных особенностей в искусстве, в том числе и на основе фольклора, Усто Мумин вообще не задавался, как и не было стремления противопоставить Восток Западу. Он просто жил своеобразием национального характера, каким он его представлял себе в самовыражении, движении, развитии.

Совершенно неожиданной для меня была встреча еще с одним «ориенталистом», представителем изобразительного искусства Ташкента 1919—1920 гг., происшедшая в 1974 году в доме творчества «Сенеж» под Москвой. Передо мной стоял изможденный, высохший старик, едва передвигавший ноги. Взор у него был тусклый, но едва я упомянул о его былой поездке в Ташкент, как он оживился и попытался поддержать разговор. А поводов к тому было у нас достаточно. Ведь это был Нюренберг... История нашего запоздалого знакомства такова. В 1922 г. в Москве, в недолговечном издательстве «Рисоля», вышла книжка «Самарканд и Ташкент. Живопись и рисунки худ. А. Нюренберга. Текст В. Мидлера». Из предисловия издательства и текста я узнал, что она направлена против ориентализма, археологизма и этнографического подхода к искусству Востока. Имелась в виду этнография Верещагина, но особенно Каразина. «Правда,— писал автор,— у нас существуют ориенталисты более живописного порядка — Сарьян и Кузнецов. Но их ориентализм носит на себе печать такого «эстетизма», что от Востока ничего в нем не остается». В какой-то мере признавались ориенталистами в живописи французские художники от «романтизма» (Поль Синьяк) до «постимпрессионизма» (Матисс). Подлинные же ориенталисты ушли-де от Матисса к Сезанну и Дерену. К числу их был отнесен Амшей Нюренберг. Ему принадлежит ряд полотен и рисунков памятников архитектуры и быта узбеков. В них усматривались «черты нового реалистического ощущения Востока». И хотя иллюстрации говорили о склонности Амшея Нюренберга к геометризации и рассечению форм (особенно в изображении памятников архитектуры), мне было ясно, что речь идет о тех же попытках привить Туркестану кубизм, что и в работах Уфимцева. Исток был тот же, но результаты разные.

И вот я встретил Амшея Нюренберга в «Сенеже» спустя пол-

столетия. Ему было уже 85 лет. Заговорили о его работе в Ташкенте в 1920 году. Разговор вялый, неинтересный. Но каково было мое удивление, когда недавно я наткнулся на книжицу того же Амшея Нюренберга «Воспоминания. Встречи. Мысли об искусстве» (М., 1969). В ней подробно говорится об Одессе 1919 года, где А. Нюренберг был первым советским комиссаром искусств, о дружбе его с Маяковским, Багрицким, Бабелем и о том, как А. В. Луначарский отправил его в 1927 г. в Париж, где он бывал и раньше. И только две иллюстрации этого крепкого реалиста (а вовсе не кубиста, чем он кокетничал в зарисовках памятников архитектуры) касаются времени его недолгого пребывания в Туркестане —«Узбекские музыканты» и из серии «Ташкентские зарисовки» (1919—1920).

В1927 г. Нюренберг писал из Парижа под впечатлением выставки картин К. Писсаро: «У нас держатся мнения, что импрессионистское искусство есть мертвое наследие чуждой нам буржуазной культуры. Наши критики разработали даже целую теорию о пассивном характере импрессионизма, о его индивидуализме, субъективности и особенно о его этюдности. Из этого предлагалось сделать вывод: импрессионизм, имеющий столько отрицательных сторон, не может быть приобщен к кругу интересов нашей изокультуры... В чем же тогда индивидуализм импрессионистов? В их личных приемах пользоваться краской и кистью? В личном акценте формы и цвета? Но есть ли это недостаток художника? В чем этюдность импрессионистов? В том ли, что они наделили старую, коричневую статичную картину блеском солнца, воздухом и движением? Разве «Руанские соборы» Моне, «Бульвары» Писсаро, «Танцовщицы» Дега и жанровые сцены Ренуара менее монументальны, чем пейзажи Клода Лоррена или пасторали Буше?.. Импрессионизм не знал ни географических, ни национальных границ. Под его влияние подпадали художники всех стран. Не следует забывать, что своим высоким уровнем наши лучшие художники-живописцы Суриков и Коровин также обязаны импрессионизму» (Нюренберг А. М. Воспоминания, встречи, мысли об искусстве» М., 1969).

Я допускаю, что это давнее письмо А. Нюренберга, если и подверглось спустя шестьдесят лет некоторой редакции, где учтены и последние «установки» наших лет, говорит все же о глубоком, уже в то время, понимании им художественной ценности импрессионизма как наследия ближайших (не только классических) эпох.

Так воспоминания, навеянные работами Амшея Нюренберга 1922, 1969 гг., и личная встреча с одряхлевшим художником образовали замкнутый круг, где далекое прошлое и современность встретились вновь. Книжка А. Нюренберга действительно

на редкость талантлива. Взгляд Нюренберга на искусство поражает свежестью. Острое видение художника дает себя знать в каждой странице книги. Иллюстрации же «создают как бы второй зрительный ряд, дополняя воспоминания». Но, увы, мы встретились слишком поздно, чтобы оживить в его памяти прошлое. Он медленно угасал. И, как я недавно узнал, вскоре умер.

Я рассказал о старшем поколении художников Узбекистана, о встречах, оставивших в душе глубокий след. Хотелось бы не прерывать нити повествования и сказать подробнее о некоторых своих современниках, здравствующих и поныне.

Странное чувство влечет к живописцу Закиру Иногамову, моему давнему другу. Академий он не кончал, за границу не ездил, прожил всю жизнь под Ташкентом, в кишлаке на р. Карасу в окружении большой семьи. Это у него на Карасу, сидя на глиняном полу, устланном циновками, на ватном одеяле, отрешенный от городского шума, я в конце 50-х годов неделями писал, а точнее завершал докторскую диссертацию. Вечерами пили чай с ароматными лепешками, их тут же пекла в тандыре неутомимая Зульфия. Отец Закира олицетворял собой поколения предков, их вкусы, интересы, предрассудки и прозрения. Он был стар и мудр на свой лад. Запомнилось, как я поведал ему из сообщения свежей газеты о том, что совершен полет на Луну. «Нет,— возмутился старик,— туда совсем далеко... одиннадцать стансий, между каждой тысячи километров!» «Да,— согласился я,— далеко, космос беспределен...» Тут старик пришел в страшное волнение и, привстав, бросил: «Нельзя туда, дорога совсем плохой, очень плохой!» Вот он, подумалось мне, тот наивный реализм, когда даже полет на Луну представляется непроезжей проселочной дорогой. Эта «правда», основанная на узком практицизме, передалась Закиру.

В Иногамове есть правда жизни, вне которой были бы невозможны никакие человеческие чувства. Наивен? Да! Как-то он мне говорит: «Эх, пан или пропан!» «Как Вы говорите, «пропан»?» «Да, пропан, газ». Потом мы оба смеемся непереводимой игре слов, хотя смысл поговорки «Пан или пропал» он так и не понял. О нем можно было бы сказать, что он соединил природный талант живописца с «провинциальным реализмом» (термин одного из местных литературных критиков). Как иначе обозначить реализм живописи, в котором преобладает рассказ на житейскую тему. Нет, не этнография, но все же приземленность бытоописания. Например, «Керосинщик». Надо же писать в наши дни такую сцену: дюжий мужик развозит по кишлакам керосин в железной бочке и, надрываясь, кричит в жестяную трубу, призывая жителей села заправлять лампы и керосинки. Горожанину такое и в голову не придет. А Закир живет уже в новом доме в центре Ташкента, и не печет лепешки в тандыре Зульфия. Дети его выросли:



Р. А. Ахмедов. «Материнское раздумье». 1956 г.

дочь — инженер-механик, один сын — архитектор, другой — агроном, еще один учится на художника. Участник Великой Отечественной войны, Закир, потерял слух. Пишет только то, что видит и понимает. Он всегда в гуще народной жизни, быта прошлого и настоящего.

В искусстве нельзя быть однолюбом. В букете цветов вся прелесть — в многоцветье. Мне по нраву лукавая простота и деятельный разум художника из народа, хотя я и сознаю, что его «провинциальный реализм», может быть, не поспевает за духовным ростом других своих современников. Все познается в движении от малого к большому. Это тоже ступень, которую нельзя перешагнуть, не осилив ее полностью. С годами Закир отяжелел, но все так же перебирает тему за темой, не меняя вкуса и пристрастий.

Болят натруженные ноги, и он смазывает их нефтью — другое не помогает. У Иногамова есть свой зритель. А это так важно — иметь своего зрителя, который тебя понимает.

Обратимся к художнику другого направления. С его именем связана полоса в современном искусстве Узбекистана. Человек незаурядный, Рахим Ахмедов родился в 1921 г. Внешне неприметен: щуплый, нескладный, трудно ворочает языком, едва подбирает фразы, особенно, когда надо читать с трибуны речь, написанную для него. В личном общении — живо мыслящий, интересный. Воспитанник детского дома, лишенный материнской ласки и заботы, он привлек мое внимание как художник уже в конце 50-х годов. Окончил Институт им. И. Е. Репина в Ленинграде (1947—1953) и сразу же утвердился в искусстве республики чеканной твердостью рисунка, точной выраженностью живописи. Его «Первая зарплата» (1955) была данью актуальности сюжета. Потом пришла внутренняя потребность самоопределения. Увлеченно писал портрет старой женщины-труженицы, за плечами которой долгая и мучительная жизнь. Сопереживание художника так велико, что я и сейчас нахожу эту работу его самым значительным произведением. Были и другие хорошие работы, но эта запомнилась мне как самая искренняя и трогательная. Мы ездили с Рахимом Ахмедовым к этой женщине в горный кишлак Бричмулла. Сходства с натурой было мало, но художник уловил душевное состояние старой женщины и создал «Материнское раздумье» как сплав житейского горя и красоты благородной старости. Глубокое в своем реализме произведение.

Потом мы не раз ездили в горный кишлак Хумсан, эту сказочную страну, где Н. В. Кашина написала свою ставшую известной картину «Италия в Хумсане». Но не подобие Италии прельщало нас в этом волшебном уголке природы. Здесь все, от придорожной скалы, заросшей мхом с каплями сочащейся воды, до спускающихся с гор витых дорожек и стройных тополей, как бы натыканных меж плоских крыш, двориков с террасами, на которых неторопливо течет трудовая жизнь восточной семьи,— все это полно такого очарования, что и не передать.

Ташкентское землетрясение 1966 года застало нас в Хумсане, куда мы ездили с группой гостивших в Узбекистане художников из Болгарии. Ранним утром, когда еще закипал самовар и свежие горячие лепешки вынимали из тандыра, и мы умывались ледяной водой из бурлящего Угама, примчались за нами машины: «Возвращайтесь, в городе землетрясение!» Но, лишь подъезжая к Ташкенту, мы увидели порушенные кирпичные трубы на домиках предместья. Во дворе дома художников все высыпали наружу, стоят бледные. К вечеру — новые толчки. Невероятно, но трехэтажный корпус *било, как в лихорадке,* окружающие дома кача-

лись, как на крупной волне, наклоняясь то в одну, то в другую сторону. Наш главный корпус и три коттеджа стонали и скрипели, однако выстояли. В городе на открытых местах долго стояли палатки с растянутыми между ними полотнищами: «Трясемся, но не сдаемся!» О жертвах не сообщалось. В эти холодные ночи в дома не входили, кутались в одеяла и бродили, как тени, ночи напролет.

Общая беда сблизила, сплотила людей. Но беда миновала и все стали расползаться по своим квартирам. Расползались и в искусстве. А ведь оно, казалось, преуспевать должно было при возросшем благосостоянии художников. Строились новые дома художников, мастерские, росли денежные субсидии, заключали договора. А вместе с тем возникали и тревожащие явления. Они еще не имели точного обозначения.

Назову только два эпизода, врезавшиеся в память. На выставкоме принимали огромное беспроигрышное полотно художника Ю. И. Елизарова. Беспроигрышное, ибо на нем была изображена группа ведущих деятелей культуры и искусства республики. Это был только набросок. Предлагалось до завершения картины договорную сумму в 15 000 рублей удвоить. Накануне ее автор устроил пышное угощение для членов выставкома; долг платежом красен, и выставком единогласно проголосовал за «поправку». Мое несогласие было внесено в протокол, как «особое мнение».

Автор этого полотна Юсуф Ифраимович Елизаров (1920—1973) учился в Московском художественном институте им. В. И. Сурикова (1941—1949), был опытным живописцем, но, как говорится, честь надо беречь смолоду, и не идти на сделки с совестью. Министерство культуры отвергло решение выставкома. Так возник нестандартный казус. Он повторился в другом варианте на экспертном совете по монументальной скульптуре. Принимали большой скульптурный фриз работы Марка Иванова, с которым у меня были самые добрые отношения. Нужна была, однако, серьезная доработка. Члены экспертного совета переглянулись и проголосовали за принятие работы без поправок. Сговор явный. Взяточничество, коррупция, хищения и многие другие «негативные явления» не миновали и сферы искусства. Примеров тому было много. Закир Иногамов жаловался мне, что художник должен сам найти заказ колхоза и оформить его через Худфонд, а районное начальство (имя рек) открыто требует тысячу рублей «на стол». Не верил такому поклепу, сплетне. Увы! Со временем вскрылось и многое другое.

Все эти явления совпали с моим возросшим интересом к истории искусств. Оторвавшись от материка, я, как льдина, поплыл в безбрежный океан истории. Не ищу в этом факте ни оправданий, ни упрека, так складывалась жизнь.

Тут бы мне вернуться к творчеству Рахима Ахмедова. Он не оторвался от «материка» и не вторгся в эшелон власти... Ему много пришлось претерпеть, испытать, вкусить горького и сладкого. К чести его, он вернулся к творческой деятельности. Народный художник УзССР, он получил звание члена-корреспондента Академии художеств СССР, возглавляет самостоятельную студию в системе театрально-художественного института, палитра его стала легче, воздушнее. Отказавшись от написанных для него речей, он снова увлекает аудиторию метким словом, трезвым суждением. Только прежней дружбы не вернешь, остались одни воспоминания.

Я уже упоминал Хумсан. Поездки в этот горный кишлак памятны многими интересными встречами. Хумсан — родина Тиляба Махмудова, ныне доктора философии, лауреата республиканских премий, автора ряда книг по эстетике изобразительного искусства. В юности он был особо привлекателен. Круглолицый, смуглый, с кудрявой шевелюрой, как будто сошел с восточных миниатюр. Мягкая стеснительная улыбка располагала к нему. Позже «сыну Востока» с удивлением внимали на лекциях, которые он читал во время кратких поездок в Венгрию и ГДР.

В Хумсане, в доме его покойной матери, под развесистой яблоней, шли у нас долгие беседы с Абдулхаком Абдуллаевым. Наряженный в ярко голубые штаны, он развивал излюбленную свою тему «о прекрасном в жизни и искусстве», растеряно улыбался кто-нибудь из столичных гостей, не привыкших к такой необычной обстановке. Тиляба Махмудова я познавал сначала аспирантом и молодым учебным, полным энтузиазма, потом человеком, умудренным жизненным опытом.

Встретил как-то своего бывшего ученика из узбекской школы в Джамбуле. Он стал деканом одного из факультетов Ташкентского государственного университета. Он меня узнал, окликнул, и мы обнялись. «Дети кишлака» достигли больших высот силой страстного влечения к познанию. А это главное в их судьбе.

Из художников последних десятилетий упомяну Б. Джалалова, М. Тохтаева, И. Мирзаева, Дж. Умарбекова. Они не тонут в среде художников старшего поколения, ставших «классиками» станковой живописи Узбекистана. Так, Умарбеков не перестает поражать нас феерией красок, бунтом вещей, отходом от литературности сюжета к обыденному. А наряду с этим его «Алжирские женщины»— новое сильное слово в живописи. И это после его нашумевшей картины «Человек разумный», где представлены были все крупные мыслители Востока — Запада как сложная симфония духа, разума и воображения.

Тохтаеву принадлежит «Сад Эдема» (философия размышляющей души со сложным психологическим подтекстом). «Портрет

музыковеда» (на тему подсознания), «Кентавр», где реализм предстает в сюрреалистическом ключе.

В картине Джалалова «Свет во тьме» дана как бы новая интерпретация картины Ге «Что есть истина» (библейский сюжет на мусульманский лад). У него много других первоклассных произведений.

Вот уже около тридцати лет как я живу в доме художника Наверху — мастерские, внизу — квартиры. Каждый мой сосед полон забот, тягостных и светлых. У каждого — свой мир духовный и свой быт житейский. Хотелось бы писать о каждом из них — все они мои современники, а многие и друзья. Пусть же простят мне, что, размышляя о многих, я скажу лишь о тех, кого знаю лучше, с кем довелось подружиться в последние годы.

Буду говорить о Рузы Чарыеве (еще одном выходце из кишлака). Родился в Пашкурте на р. Сурхандарье в 1931 году. Воспитанник детского дома. Закончил образование в Институте им. И. Е. Репина в Ленинграде и сейчас хорошо известен в нашей стране и за ее пределами.

Личность художника — родник, который вливает кристально чистую воду в русло могучей реки. Он не требует того, чтобы река текла по его руслу, но и не позволяет смешивать его с другими притоками. Одна из выставок Р. Чарыева называлась «Земля и люди». Он и сам — человек на земле. Как носитель общего он — гуманист, ищет душевную красоту в людях. Как личность, он не растворим в потоке течений. Он никому не подражает. Не то, чтобы окаменел в своем стиле, но в каждом произведении находит новую форму. Оттого он такой ни на кого не похожий и даже непредсказуемый.

Каждый художник ищет свою модель, подгоняет ее под свой вкус. Рузы Чарыев ищет ключ к тайнику своей модели. И потому он никогда не отказывается от нового видения. Это не капризы виртуозного художника, не своеволие, не эпатаж: «Вот я какой! И так могу, и этак!» Вернее будет сказать: «Я не могу иначе, каждому — свое». Он любит слова «правда» и «ищу правду», но вовсе не в смысле слепка с натуры. Ему нужна правда, которая таится в душе человека, какую бы привычную маску он не надел. Разгадать эту «правду» не всегда можно через психологический портрет. Он тоже может быть обманчив, как обманчива порой идея героизации личности или красота пустотелой натуры. Но нельзя выдавать за «правду» и свой произвол в искажении натуры. Сходство обязательно, но не то, что надумано мастером и порождено его самоуверенным и холодным мастерством, а сходство в интеллекте, в порывах души, во взгляде, внутреннем жесте, внутренней работе души потаенной и не всегда видимой другими. Современный художник (в этом я вижу один из признаков совре-



Художник Рузы Чарыев (справа) и автор книги.

менного изобразительного искусства) в том и состоит, что он ставит перед собой сверхзадачу. Не просто натура и не просто свое впечатление или «видение», навязанное свысока зрителю, а переживание, вызванное тем и другим в душе чуткой и впечатлительной к людским горестям, радостям и заботам. И не только в портрете. Разве мало «переживаний» будит в душе зрителя пейзаж, а то и натюрморт не одним описанием ландшафта или предмета, не одной лишь композицией или цветовым решением, или виртуозностью моделирующего рисунка, игрой светотени и т. д., а гармонией масс и форм, которую нельзя разъять.

К творчеству Рузы Чарыева нельзя подходить с устаревшей меркой благонамеренной или разносной критики. В его работах удивительно соседствуют мастерство и небрежность, зрелая композиция и случайность этюда, глубина мысли и недосказанность идеи. От Чарыева не надо требовать шедевров. Он и не создает их на заказ, они приходят к нему сами. Тем более доставляют они радости самому художнику. И тогда он, как ребенок, заливается счастливым смехом. Мне приходилось видеть Рузы в

слезах, в бурном смятении чувств и в охватившей его радости, которой, казалось, нет предела. Он светится ею, весь мир кажется ему радугой. Он и говорит с трибуны как-то по-особому, без стереотипов речи, но всегда темпераментно и увлеченно. Обиды он переживает как страшное потрясение, но и забывает их также быстро, как будто волна новых впечатлений смывает все отжившее и при свежем ветре хорошо натянутый парус вновь выносит его на просторы житейского моря.

Не стану перечислять его работы и давать им оценку — это дело критики. Но какое испытываешь удовольствие, когда погрузишься в мягкое кресло в тесной мастерской Рузы Чарыева и перед твоим взором возникает свежая волна, брызжущая пеной. Ладью Чарыева заносит из знойной Средней Азии в холодную Скандинавию. Или вдруг он совершает сквозной маршрут по Северному морскому пути, проникая за Полярный круг. И снова Сурхандарья, Термез, южные окраины родной земли.

В Ташкенте в его мастерской всегда много молодежи: поэты, музыканты — шумная братия, молодость, бьющая через край, и хотя ему за 50 и борода заросла сединой, любит застолье. Тем не менее, в огромном портрете посетившего Чарыева поэта Расула Гамзатова, таком, казалось бы, воплощении радости жизни, неожиданно, сквозит раздумье, мука и страданье. Будто туча надвинулась на подернутое мраком лицо. Можно не принять такого Гамзатова как поэта, воспевающего якобы только радость жизни, но нельзя отказать художнику в праве на глубокое постижение чувства одиночества, владеющего душой поэта на склоне лет. Десятки, сотни этюдов, картин, набросков, не похожих друг на друга, ошеломляют сменой переживаний. И хотя ты знаешь, что следующая волна опрокинет тебя или сомнет, ждешь ее повтора с радостью, ибо просмотр этот очищает тебя от тяжелых дум и хочется плыть в открываемую художником даль.

Снова перечитываю пророческие слова любимого Г. Гейне: «Нет сомнения, что новое время породит и новое искусство, которое будет с ним в полной гармонии, не станет заимствовать от поблекшего прошлого свою символику, и принесет с собой даже новую технику, совершенно отличную от нынешней. А покамест,— пускай себе высказывается, и в красках, и в звуках, упоенная собой субъективность, необузданная индивидуальность, во всей своей силе, она все-таки плодотворнее, чем только кажущаяся жизнь прежнего искусства» (1831).

9

«Мы закрыли дверь, чтобы туда не вошло заблуждение, но как же теперь войти истине?

Р. Тагор (1861—1941)

КНИЖНИКИ И ФАРИСЕИ

Пришла пора обратиться к тем моим современникам, которые прокладывали пути общей эстетики и теории искусств, и друзьям, с которыми работал многие годы над историей искусств народов Средней Азии, шествуя по ее стопам из века в век. Тут уже не обойтись и без обратной перспективы — некоторой ретроспекции в изложении событий.

Как-то так получилось, что, подхваченный волной воспоминаний о поездках по Руси Великой, в Закавказье, по просторам Средней Азии, я оставил в тени ежегодные поездки в Москву и восстановление связей с искусствоведами столицы — былыми учителями и сверстниками. А ведь то была эпоха «реабилитанса», как шутили острословы. Нет, то не было возрождением былого. Лед отчуждения таял медленно. Это стало очевидным, когда я после долгих лет отсутствия вернулся в Москву. Казалось бы, мало что изменилось. Москва похорошела, воздух был чист и прозрачен, как после грозы. На календаре значилось: 1955-й год.

Иван Людвигович Маца и Берта Андреевна (его жена) встречали меня на вокзале. У них мне дышалось легко и свободно. Хотелось взлететь птицей в поднебесье. Распирало желание видеть старых друзей. Сказал об этом Ивану Людвиговичу и назвал

Поликарпа Ивановича Лебедева. На студенческой скамье мы называли его почему-то «Шурой». Сейчас он был директором Третьяковской галереи. Счастливая улыбка сползла с лица Маца. Его мохнатые брови сдвинулись, весь он насупился. Молча усадил меня в свой потрепанный «Москвич» и безропотно повез в Третьяковку. Всю дорогу мы не проронили ни слова, пока не остановились у заднего подъезда прославленной галереи. Маца укатил. С «Шурой» у меня были годы былой дружбы, совместных поездок к его родителям в Баку, юношеские проказы и огорчения; мы всегда делились самым сокровенным.

Тяжеленные двери его кабинета обратили меня вспять: «Шура» разговаривал по телефону и бросил мне сердито: «Я занят!» Подождал минуть 20 и, постучав, вошел снова. Поликарп Иванович молчал, я тоже. Стал шагать вдоль стола, как маятник, пока я не выдержал: «Не узнал?» «Почему же, узнал!» Тон был холодный, официальный. Мне осталось осведомиться о новых изданиях Третьяковской галереи. Ответ был, как в справочной: «Обратитесь в отдел изданий!» Не помню, как я вышел из кабинета, спустился по лестнице, тугая пружина выходной двери выставила меня на улицу. Сквозь пелену, застилавшую глаза, едва разглядел в конце переулка знакомый «Москвич». Маца делал вид, что протирает стекла. Грубо толкнув меня в машину, он, также не говоря ни слова, дал «полный газ» и повез меня к себе домой. Меня знобило. Такова была моя первая встреча с былым.

Спустя несколько лет (году в 1966), будучи снова в Москве, я заглянул в выставочный зал Союза художников в Манеже. Открылась очередная декада искусства Узбекистана. Заметив меня в толпе, Рафик Нишанович Нишанов, в то время секретарь Центрального Комитета КП Узбекистана, привел меня в президиум и усадил рядом. По другую сторону сидел, рядом с ним, Поликарп Лебедев. Случайность, ничего не значившая. Но меня прошиб холодный пот. Стало не по себе, и черная туча как бы застлала горизонт. Но я был поражен, когда тот же Поликарп Лебедев, приветствуя устроителей выставки от имени правления Союза художников, ввернул перестроившись на ходу, несколько лестных слов в мой адрес, как одного из деятелей науки и искусства Узбекистана. Хотелось крикнуть: «Не моя в том заслуга!» Да и чего стоила похвала из уст бездушного чиновника. Гадкое воспоминание. А ведь «Шура» не был плохим человеком, высокое положение часто портит людей. Вот и Поликарпа нет уже в живых. Годы лечат раны. Не осталось во мне ни обиды, ни разочарования. Говорят: «Такова жизнь!» Нет, другое: свет и тени скользят по лицу каждой из эпох и надо всегда идти на свет.

Расскажу об Иване Людвиговиче Маца подробнее. Его письма охватывают почти двадцать лет напряженной работы в области

теории искусства и художественной критики. Это был на редкость трудолюбивый ученый, честный до щепетильности. Он не способен был защитить себя, но остро чувствовал всякую несправедливость.

«Из Академии архитектуры я ушел еще весной (1955 г.),— сообщал он мне.— Перешел на полную ставку в университет, где у меня теперь довольно большая нагрузка, приходится трудновато, но зато студенты относятся ко мне и теперь хорошо, и я работаю с увлечением. Историю эстетических учений читаю уже 19-й раз. Почему ушел из Академии архитектуры, Вам понятно. К концу прошлого года (1954) у меня были уже набраны в издательстве брошюра о природе и специфике архитектуры и книга «Очерки по теории советской архитектуры». Кроме того, закончил первую часть работы на тему «Закономерности зарождения и развития архитектурных форм».

Нужно было подписать к печати верстки книг и пустить в ход новую работу. Бюрократы и трусы, конъюнктурщики и просто подлецы тянули дело, пока типография не рассыпала набор. Крича на собраниях о пользе свободных дискуссий, о том, что смелее надо двигать науку вперед и т. д., никто из них не решился подписать книги в печать. Впрочем, все понятно. Кроме того, журнал «Архитектура СССР» заказал мне статью о природе и специфике архитектуры, которую я написал и сдал, а потом положил в основу своего доклада на «дискуссии» весной. Статью так и не напечатали до сих пор — зато непачатали... статью Иванова с «шапкой». Дискуссию проводили явно тенденциозно: тех, которых подозревали, что будут выступать в мою «пользу», просто не выпускали. Бесстыдно, на моих глазах (я тоже сидел в президиуме) перекраивали огромный список записавшихся для выступления в прениях. Лавочка действовала во всю. И это тоже понятно. Речь шла не о том, какая теоретическая позиция верна или неверна, более или менее верна или более или менее неверна, а о том, кем быть, кого назначать, кого не назначать и прочее — то, что мне претит, то, что я ненавижу. Дискуссию морально выиграл я — 90% присутствовавших были на моей стороне, но сильные мира сего из института и трусы из Академии архитектуры повернули дело так, будто я «противопоставляю» архитектуру строительству. Сдававшие диамат на пятерки, они «качество» понимали как лавочники: это «хорошо», то «плохо», это «высший сорт», то —«второй сорт», как на папиросных коробках.

К этому времени мое заявление об уходе уже полтора месяца лежало в дирекции. Сначала не отпускали, потом институт оказался без директора — некому было решать. Наконец пришел новый президент (Власов), я подал третье заявление и после долгих разговоров с новым директором (Былинкин) и одного разговора

с Власовым я согласился остаться на половине ставки для окончания третьего тома «Всеобщей истории архитектуры», тома, который был уже мною закончен в 1946 г. Теперь я хожу в Академию два раза в неделю, занимаюсь только третьим томом, и «теоретических» дел не касаюсь».

Маца писал в письмах о работе и только о работе, не встречая ни поддержки, ни понимания. О себе писал редко, чередуя светлые строки радости с описанием огорчений, которые пали на его голову. Так, вторую часть своего пространного письма он начал с незавершенных работ и лишь под конец позволил себе поделиться личными радостями: «Во всем этом обидно только одно: две набранные книжки и набранная статья пропали. Пропала и новая работа о «закономерностях», пропала для меня, ибо лежит в 4-х экземплярах в методфонде института и все, кому не лень, пользуются ею. Но и это, в конечном итоге, не так уж страшно. Голова у меня еще работает — найдутся мысли новые и нужные, дай бог моим «оппонентам» хотя бы скромную половинку тех знаний, которые я накопил за 40 лет (как раз в этом году 40 лет моей научной работе). Были бы здоровье и время. А то, что я накопил, всегда с удовольствием отдаю тем, кто этого заслуживает, если пойдет на пользу нашего общего дела. Хорошие люди, преданные науке и жаждущие окунуться в нее, ко мне относятся очень хорошо. В плане личной жизни этого достаточно. Да, еще: я Вам очень давно не писал и поэтому, может быть, и не знаете — в прошлом году, как раз год назад, наше правительство наградило меня орденом Трудового Красного Знамени. Это тоже колоссальная моральная поддержка (Притом забавная деталь: Академия представила меня к «Знаку Почета», а там наверху (где — не знаю) повысили до Красного Знамени)» (8.XI.1955).

В 1957 году И. Л. Маца стал подумывать над крупным трудом, которым он мог бы завершить свой вклад в теоретическое искусствознание: «Недавно я начал писать последний труд «Кризис эстетики и методологические проблемы искусствознания (Kunstwissenschaft) первой половины XX века». Написал пока всего 120 страниц, дошел до Воринтера. Как будет дальше, не знаю. Иногда такая слабость у меня! И теперь пишу, а лицо и уши горят,— черт его знает, что это такое. Ну, ладно! Будет, как будет, т. е. как должно быть у такого старика, как я » (4.V.57). И все же он продолжал работать в любом состоянии.

С заседания ученого совета 1-го Московского университета, на котором состоялась защита моей докторской диссертации, мы возвращались разгоряченные, отдуваясь, как после водной процедуры. Зашли в гастроном за тортом. Потом сидели у него за круглым семейным столом, и на душе было хорошо. А когда год спустя пришло мне еще одного ученое звание, радости моего учителя

не было конца: «Дорогой Друг и Заслуженный Лазу! Что бы я здесь ни написал на стандартной почтовой бумаге, будет то, что хотелось бы сказать. А хотелось бы что-то такое, очень значительное и очень горячее. Как сказать — не знаю, поэтому очень просто: очень и очень рад за Вас, потому что действительно трудами и страданиями заслужили Заслуженного из всех нас, кто когда-то были вместе в МГУ, и в Комакадемии... Обнимаю Вас всем своим старчески ворчливым нутром...» (14.XI.66).

Мне как-то и сейчас неловко за его преувеличения. Я больше был горд отношением учителя к ученику, а это бывает не часто (чаще обратное): «Вы сами должны чувствовать мой дружеский взгляд издалека, которым смотрю на Вас отсюда (из Москвы), довольный и (позвольте добавить) гордый за Вас и нашу науку» (28.III.68). Снова ощущаю неловкость, как если бы выслушал признание в любви. Не стану, однако, скрывать, что письмам учителя я был счастлив. Только не надо понимать так, что ученик обязательно идет по стопам учителя. Особенно, когда учитель внушил ученику стремление искать новые пути.

Маца писал о себе все реже: «Работать продолжаю. В университете все меньше становится из нашего поколения. Нас уже захлестывает «молодежная команда». Ну, так и должно быть. В Будапеште в двух издательствах готовятся две мои книги: одна уже готова к сдаче в типографию (как пишут), вторая (сборник из старых работ) — переводится. Но сие от меня не зависит. Мое «Избранное» здесь застряло. Благодаря содействию К. Л. и пр.— бог с ними!»

Иван Людвигович, как человек душевный, тяжело переживал потерю людей, с которыми многие годы работал бок о бок: «Смерть двух близких товарищей — Дейнеки и Федорова-Давыдова — очень тяжело подействовала на меня. Физически и духовно. И только потому не расстроился вдребезги, что жутко рассердился (и громко выругался), когда на панихиде стали свою речь читать по бумаге. Ну, ладно! Ведь в здании Академии художеств следует продемонстрировать свое умение читать вслух! Люди же, как никак, грамотные!» (10.XI.69).

Отношения Маца и теоретиков из Академии художеств СССР были враждебные. И. Л. Маца был для них соломенным чучелом, по которому они били, как боксеры, упражняя свои мускулы. Они олицетворяли две крайние позиции. Одна из них унаследовала «авангардизм», другая — ортодоксию догматиков. Обе старались утвердить некий генеральный курс, не забывая при том украсить своего противника синяками. Как правило, Маца был на положении поверженного, но упорно не сдавал своих позиций и снова, сжимая кулачки, лез в драку с «превосходящими силами противника».

О себе сообщал очень кратко: «Лежу с 16.IV.65. Три недели «бревном». Было подозрение на инфаркт» (14.V.65). Отлежится и снова строчит: «Могу предложить Вам еще один эскиз того, что никогда не напишу. В первом томе предположительно трехтомной истории советской эстетической мысли (издание начато было в Институте философии АН) первую, вводную, главу обзорного типа написал я. И вот этот первый том после того, как четыре года «редактировался», наконец, находится в издательстве, прошел издательскую редакцию и в марте (какого года?— спросите Вы) будет сдан в производство. Моя глава, как и весь том, посвящена двадцатым годам. Объем главы у меня был пять листов. После правки редактора осталось из них, кажется, три с хвостиком. Сделано это ввиду того, что в последующих главах, посвященных отдельным вопросам и отраслям, оказался тот же материал (о Пролеткульте, о политике партии, о вульгарной социологии и еще что-то). Но, бог с ними. Лишь бы вышел том, наконец, хотя бы к 50-летию Революции! (Между прочим, к 40-летию подобная, но более короткая работка была уже у меня и в том же 1957 году напечатана в Праге, в чешском журнале «Вытварне умени» в трех продолжениях).

Если по французской эстетике получился лишь эскиз, то эта работка будет эскизна в квадрате. А жаль. Сколько неосвоенного материала! И сколько искаженного!

Как видите, «увлекаюсь» историей. Хотя, по-моему, у меня всегда была тенденция — во всяком случае принципиальное желание — заниматься теорией не в порядке отвлеченного философствования, а на базе истории или современной практики» (19.II.66).

Под новый 1971 год И. Л. Маца был вручен орден Венгерской республики. Награждение показывали по телевидению. Выглядел он почему-то хмурым: «Я в телевизоре не видел свое «чуть хмурое» лицо, но я был не хмур, а, наборот, очень тронут, и слишком разволновался от очень милых и добрых слов вручавшего орден посла. А между прочим, это уже второй — первый я получил в прошлом году в связи с 50-летием Венгерской Советской Республики, в которой я имел некоторую роль как критик-писатель и помрежиссера Национального Театра в Будапеште. Второе поколение венгерских товарищей, наконец, вспомнило нас. Из тогдашнего поколения, к сожалению, остались в жизни лишь единицы. Из нашей группы так наз. «активистов»-авангардистов живы остались два писателя, два художника (один — Бела Уитц и один скульптор). Для получения второго (и, как сказали, наивысшего) ордена никакого «юбилейного» повода не было. Родился я в 1893 году, член Компартии с января 1920 г. После 50-летнего перерыва, наконец, вышла моя книга: «Эстетика и революция», содержащая перевод книжки «Проблемы художественной культуры XX

века» и очерка «Советская эстетическая мысль в 20-е годы» (1967). Теперь, в другом издательстве, готовится к печати сборник старых работ, начиная с 1917 года (о театре) и переводов советского периода. Готовится альбом работ Родченко с моей вводной статьей. Подобный сборник за «50 лет»— в плане нашего издательства «Искусство» на 1972 год» (6.1.71).

Маца часто болел, но никакие хвори не могли сломить этого тщедушного человека: «С 14 ноября я стал рабом своей постели. Лишь недавно врачи позволили мне вставать и чуть-чуть двигаться по комнате. Будем надеяться, что этот центро-нервный «сигнал» кончится благополучно, но это еще увидим» (7.1.72). Предчувствие катастрофы его не обмануло. Маца вдруг потерял речь, замолчал навсегда. Меня глубоко тронуло, что в этот страшный час он вспомнил о своем Лазу. Свою исповедь о том, как это случилось, он начал так: «Наши дружественные взаимоотношения крепко держатся уже почти 50 лет. Так будет до конца». И заканчивал письмо потрясающе просто: «Хочу Вас хотя бы еще один раз видеть!» (12.IX.73).

Что же произошло? «Я в конце июля поехал на дачу. Один. Взял с собой машинку, чтобы перепечатать свою последнюю книгу о кризисе эстетики и о методологических проблемах немецкого искусствоведения начала нашего века. Сел к столу и печатал. И все время чувствовал, как будто Берта Андреевна сидит за моей спиной на своей кровати. С ума сошел, что ли? Или это естественно, потому что на даче в этой комнате мы всегда находились вдвоем».

Поясню, что Берты Андреевны уже не было в живых и он переживал потерю жены. Его все волновала мысль, одобрит ли Берта Андреевна каждый его шаг или поступок: «Я все время, с утра до ночи, придумывал для себя какие-то задачи, которые могут отвлечь меня от волнующих фантазий... Что будет, когда она узнает о том, что я сделал и дома и на даче, будет ли довольна или будет возражать» (12.IX.73).

Маца стоял на грани помешательства: «Голова еще работает, а говорить уже совершенно не могу... В магазинах предлагают, чтобы я написал то, что мне нужно. В университете до июня я еще выступал на заседаниях, но теперь этого тоже не могу. Представьте себе мое душевное состояние». И в эти тяжелые минуты душевного упадка он нашел в себе силу воли перепечатать и отослать мне «содержание» своего, так и не законченного, труда.

Значит ли это, что, считая Ивана Людвиговича Маца своим учителем и отдавая должное его человеческим качествам — трудолюбию и бескорыстию,— я разделял до конца его теоретические взгляды?

Дело не в том, что вульгарный социологизм утратил для меня

свое обаяние и я ушел от него, вопреки взглядам своих учителей. Беда этого ученика была даже не в том, что оно привязало искусство каждой из эпох к той или иной общественной формации, что называется, намертво. Оно обезличило историю искусств, отняло у искусства его главную особенность — способность сохранять воздействие на века и тем отрываться от породившего его базиса, продолжать жить, развиваться, приносить духовное, эстетическое наслаждение и после того, как породившее его общество перестало существовать, а «классовый субъект», потребляющий это искусство, стал уже другим. Почему же искусство не исчезло с породившим его классом? Видимо потому, что оно шире узкопрокламационных целей классового эгоизма, который присущ носителям политических и социальных идей. И новые поколения уже в иную эпоху открывают в искусстве предшествующих эпох новые ценности, остававшиеся как бы в тени. Так, Возрождение открыло в античности новые стороны и создало на их основе новое искусство.

Не думаю, чтобы Иван Людвигович этого не знал. Он не мог выбраться из упряжки, в которой находилось поколение ученых. И он оставался убежденным, что в этом и состоит его партийный долг.

Между тем, то же убеждение проявляло себя и в иных формах. Думаю, что в резких нападках на М. В. Алпатова И. Л. Маца был все же неправ.

В письмах, адресованных М. В. Алпатову, я пытался истолковать сущность метода искусствознания, которого он придерживался, а человеком он был необычайным: «Я понимаю,— писал я,— что в основе Вашего научного творчества лежат не только знания. В наш век ими не удивить. Меня поражает глубина Вашего интеллекта, душевная отзывчивость, способность впитывать зримое так проникновенно и читать художественные произведения как бы «с листа», без иссушенного перевода их с языка образов на язык обиходной речи и ее черствых понятий» (письмо без даты). Тем не менее, многие осуждали его именно за эмоциональность восприятия, видя в ней проявление идеализма и формализма.

Михаил Владимирович очень переживал свою, возникшую с годами, оторванность от педагогической работы: «В Москве — МГУ, моя вторая alma mater — это место, где я избегаю бывать, да и меня избегают (если не сказать хуже!)» (22.VI.61). Между тем, кто как не он умело сочетал сравнительно-исторический метод исследования с эмоциональностью восприятия: «Сейчас в изучении истории искусства победил плоский эмпиризм (реакция против скороспелых обобщений в прошлые годы). Меня буквально душит эта волна крохоборчества. Но с этим нужно по мере сил вести борьбу» (18.XI.65). К вопросу о методе исследования он



Михаил Владимирович Алпатов с женой.

возвращался не раз: «За последнее время у нас выходит очень мало историографических обзоров — это результат догматического, не исторического подхода к науке. Достойным внимания признается только то, что в данный момент считают правильным. При этом забывается, что истина добывается в результате долгих исканий и постепенного ее обнаружения» (14.III.66). В том же письме он делает два важных замечания относительно взаимосвязи религии и искусства, а также родоначальников формализма в оценке мирового искусства: «1. Конечно, рассматривать искусство, разбивая его по религиозному признаку, неправильно, разделение должно диктоваться искусством самим. Однако в некоторые моменты существовали обусловленные разностью религий границы, этого не следует игнорировать: это сказалось на взаимоотношениях между Россией и Западом и Востоком. Но каждый раз это должно быть конкретно рассмотрено. Позиция Орбели основана только на узком материале. 2. Не совсем правильно объединять под одной рубрикой Вельфлина, особенно позднего, и Ригля. Венская школа отличалась большим историзмом, в современном искусствознании роль метода Ригля (при всей его ограниченности) очень велика. 3. Вы обошли молчанием, что писал Кондаков о Ригле, но ради объективности нужно сказать, что этот крупный ученый (которого Вы справедливо оцениваете), просто не понял

Ригля — это должно быть назиданием для современников наших: прежде чем критиковать, нужно понять противника» (14.III.66).

М. В. Алпатов был большим книголюбом, погоня за книгами отнимала у него массу времени и сил: «К сожалению, у нас в Москве в сущности очень плохо обстоит с техникой и всякого рода подспорьем научной работы. Я порой просто погибаю, так как все приходится делать самому, как кустарю-одиночке. Доставать фотографии, даже найти переписчицу на машинке — это проблема. Новые книги выписываются без толку (главным образом иллюстрированные коммерческие издания). Специальных изданий и журналов нет. В сущности в Москве нет искусствоведческой библиотеки! Это очень сказывается на нашей работе. А заниматься самостоятельно тем, что не делается в учреждениях, ходить по библиотекам, выписывать по заявкам книги из-за рубежа (что теоретически возможно!) — это, значит, уже не хватит времени и сил на собственно творческую работу. Порой приходишь в отчаяние, но все-таки нужно работать» (28.VI.67).

Последняя наша встреча состоялась на его квартире по ул. Беговой. В беседе принимала участие его супруга, бережно охранявшая покой ученого в последние годы жизни. Михаил Владимирович рассказывал мне, что работает над книгой о древнегреческом искусстве, которая должна быть лучшей из его книг. Он жил мечтой о ней. Не знаю, завершил ли он ее. А ведь хотелось ему сказать в науке об искусстве свежее слово, но годы были уже на исходе.

К Алексею Александровичу Федорову-Давыдову я был привязан со студенческой скамьи. Он никогда не был чьим-то рупором, мыслил не по стандарту. Потому и беседы с ним были интересны вне зависимости от того, насколько они были «правильны». Скорее обратное. Дух противоречия побуждал его опрокинуть суждение уже потому, что оно должно быть принято на веру, а не доказано, не подтверждено жизненной практикой.

С тех пор, как мы виделись, прошло лет двадцать, много воды утекло. Он когда-то задорно восклицал: «Вот стану заниматься древнерусским искусством, отращу бороду, начну носить овчинный тулуп и вступлю в партию...» И он всерьез осуществил задуманное. Он в фаворе. И не потому, что в нем есть что-то напускное. Нет, его помыслы чисты. Он был не волен в своих действиях и страдал от противоречий между впечатлениями и поступками, поступался убеждениями и от того терзался еще больше.

Впрочем, в начале 60-х годов все у него ладилось: «Я только что вернулся из поездки в Париж, где читал лекции на нашей советской выставке. Очень приятная поездка, но устал сильно» (26.IX.61). Приглашал к себе на дачу в Расторгуево и нарисовал схему пути (2-ая Набережная, д. 7). Разговор на даче состоялся,

я не могу забыть его и сейчас. Алексей Александрович, бледнея, говорил о себе так, оглядываясь на пройденный путь, что мне становилось страшно. Выворачивая себя наизнанку, не жалея своего самолюбия, и будто находил в этом наслаждение: «Вы знаете, как художники меня именуют?— говорил он, вскидывая очки на лоб и как бы отрешенно вглядываясь в ночную тьму,— «Фальшивый гривенник!» Исповедь Алексея Александровича меня потрясла. Или я забыл, что с годами человек осознает себя не раз и каждый раз заново, как бы впервые. В ответ на письмо, в котором я поделился с Г. А. Пугаченковой своим потрясением, она высказалась рассудительно и трезво: «То, что Вы писали мне о Ф.-Д.,— не старческий ли это заскок: назревающее изнутри недовольство то ли собой, то ли всем окружающим в старческом мозгу приобретает маниакальную форму. Разубедить тут уже невозможно, вероятно, потому его сын предпочел «всхрапнуть», так как выслушивать подобное ему не в первый раз (а для Вас — в новинку)» (23.III.65).

Я уже писал, что его «инакомыслия» к тому времени поубавилось, и он стал ярым проповедником реализма АХРРовского направления: «Единственно интересная в последнее время выставка,— писал он мне позже,— это «30 лет Московского Союза художников». Очень интересно видеть собранными вместе работы, которые когда-то видел, помнишь, а сейчас совсем по-другому смотрятся. Очень много любопытных сравнений и сопоставлений получается. Увы, единственный постоянный судья искусства — Время. Вспоминаются наши с Вами разговоры на даче. Я должен сказать о том, что Ваше у нас пребывание оставило самые хорошие воспоминания» (9.XI.62). Потом он писал мне еще не раз: «На Новый год был в Италии, в научной командировке полтора месяца и только что вернулся. Жил в Риме, ездил и в другие города. Впечатлений и переживаний — куча, несмотря на то, что наредкость дурная и холодная погода очень мне мешала. Венеция под снегом с пургой, замерзшие в Риме и темнота в музеях и церквах Флоренции. И все же видел многое, чем дополнил свою поездку четыре года назад. Но если там прекрасно старое классическое искусство, то в современном, кроме Гуттузо, Манцу и еще некоторых, отрадного немного. Есть попытки вылезть из болота абстракционизма, но пока это только еще попытки» (31.1.63).

С годами Алексей Александрович все больше уходил в себя и с огромным увлечением занимался корифеями русского искусства начала XX века: «Вот только что закончил правку после редакторских замечаний своего «Левитана». Пока первый том, а там, надеюсь, приняться за второй. А тут на носу юбилей Серова — пожалуйте статью. А очень хочется все это побоку и сосредоточиться на одном — на большой моей работе по пейзажу кон-

ца XIX — начала XX в. Хочется как-то медленнее писать и думать — без определенного прочного назначения, наверное, стар становлюсь. А думать хочется мне сейчас о пейзаже Врубеля. Тема почти парадоксальная. Но Врубель — вообще такой орешек, который очень надо как следует разгрызть и опять-таки ради самой проблемы» (9.XI.64).

Еще в одном письме он говорил о своей старой приверженности, наряду с Левитаном, к древнерусской живописи: «Я совершенно не отдыхаю летом. Заканчивал своего Левитана и устраивал очень для меня трудную выставку древнерусского искусства с вводным разделом о скифах-сарматах. Так что, как видите, и мне археологией пришлось заниматься» (16.X.65). В последней ко мне весточке жаловался на состояние крайнего истощения и усталости: «Не соберетесь ли Вы в Москву. Рад был бы с Вами повидаться и, как всегда, интересно побеседовать» (6.V.66).

Исполнилась годовщина со дня его смерти. На кладбище собрались его соратники и ученики. Мы долго стояли у могилы учителя и друга, обнажив головы. Не было речей. Было странно видеть, что все мы поседели. Я как-то раньше этого не замечал. Казалось, что он всегда был молодым и только мы, его ученики, постарели.

Пусть будет непоследовательно, но я должен вернуться к Михаилу Александровичу Лифшицу, ибо он был одним из самых вдумчивых и образованных моих учителей и современников. Я писал о нем, говоря об аспирантуре начала 30-х годов и его блестящих лекциях. Мы встретились вновь сорок с лишним лет спустя. Меня не удивило, что к этому времени он был уже действительным членом Академии художеств СССР, ее главным теоретиком. Но еще до личной встречи была попытка нашего сближения. Он прислал мне написанную совместно с Л. Рейнгардт книгу «Кризис безобразия» (М., 1968). Пришло и письмо, из которого я заключил, что взгляды наши разошлись по ряду вопросов. Современную архитектуру он ни во что не ставил, а я не спешил с таким приговором, имея в виду век индустрии и смену критериев. Тем не менее, его последние обобщающие книги по эстетике Маркса и Энгельса должны по праву войти в золотой фонд эстетических учений. А его лекции, читанные на немецком языке в Германии, стали беспримерным образцом высокой эрудиции, ума, остроумия и блеска.

Не нужно все же думать, что М. А. Лифшиц олицетворял собой наиболее правые взгляды в оценке искусства. Нет, конечно. У меня сложилось впечатление, что он задержался на каком-то историческом этапе и не сдвинулся с него. Если и «отстал» от бега времени, то это вовсе не значит, что, поспевая за временем, непрестанно менял флаги. В этом его не упрекнешь. Скорее, это

был рыцарь без страха и упрека, верный своей Дульцинее. Одной из ветряных мельниц, против которых он сражался как поборник чести, я бы назвал, например, философа В. А. Разумного. Для разгрома противника М. А. Лифшиц не пожалел ни времени, ни сил, он поместил в журнале «Новый мир» огромную статью в 3,5 печатных листа. Последовало полное крушение всех «концепций», камуфлированных под истинный марксизм. Разумный был стерт в порошок и замолчал надолго. Но однажды он «проснулся», как затаившийся до времени вулкан, и разразился газетной статьей «О смысле слов». Не знаю почему, но он прислал мне вырезку из газеты, в которой статья его «прогремела». Я не был склонен вступать в спор ни с М. А. Лифшицем, ни с В. Разумным. Но ответил философу В. А. Разумному письмом по поводу его статьи как читатель, которому претит изворотливость, основанная на жонглировании цитатами, и указал на свое несогласие с самим «методом» вульгарной социологии, которым он злоупотребляет. Статья его была направлена против понятий «демократия», «гражданственность», «личная активность». Все это, мол, «злопыхательское обличительство».

Я писал: «Мне представляется, что философия остается наукой, пока она имеет своим содержанием мир идей. Наука испаряется, когда содержанием остаются понятия, каждое из которых (как тексты древней Авесты) допускает тысячи толкований. Вы ставите под подозрение гражданственность, поскольку в это слово кое-кто стал вкладывать расширительно-неопределенный смысл. И все же гражданственность — первая ступень социальной выраженности человека.

Общий принцип нельзя профанировать разменом на стертые медяки жизненного поведения героя. Не потому, что героическое — не предмет искусства, а потому что оно — его итог. Героический дух нашего времени нельзя оценивать по предмету отражения. Предмет может быть большого, малого или ничтожного значения. А судим по совокупности понимания смысла жизни, ее идей, ее устремлений... В литературе и искусстве есть жанры большие и малые. Но большие — не значит главные, нельзя законы одного жанра предпочитать законам другого по мотивам их «исторической прозорливости в выборе сюжета». Не каждый художник — философ и социолог. Даже в границах одного жанра, скажем, современной живописи, нет такого мерила, которое определило бы, кто прозорливее в освещении революционных лет — В. Серов или Коржев. Они — носители разных сторон жизни, пропущенной сквозь чувство и темперамент художника. «Политическая определенность в оценке добра и зла», о которой Вы пишете, проверяется на оселке основной идеи произведения, а не походкой героя, его манерами, «единственно верным поведением», уместностью его

причуд и даже поступками, предусмотренными кодексами чести и порядка.

Возможно, я ошибаюсь и все это не так, но я не специалист в этой области и сужу о сказанном в Вашей статье только как читатель» (10.VIII.1968).

Михаил Александрович Лифшиц не забывал своих давних слушателей. Спустя 35 лет он ответил мне на письмо с такой обстоятельностью, как будто мы только вчера прервали нашу беседу. Правда, сначала шли шутливые насмешки над футурологией, которая «рисует нам свой отвратительный «бравый мир» в погоне за «новым» в потреблении и даже в производстве, создающем множество ненужных моделей. Может быть, все это оставит после себя пустыню, может быть... Но разве границы живописи в этом виноваты?» Он полагал, что живопись и технический прогресс ничем не связаны — ни в потреблении, ни в производстве.

Более определенно высказывал он свое отношение к архитектуре: «Современная архитектура» бесспорно представляет собой один из ужасающих симптомов намеренного одичания. Я не знаю, следите ли Вы за последними явлениями в этой области, которые показывают, что наши модники, не имеющие достоинства и независимости мужика Хоря, отстали на тридцать лет. Так называемый функционализм, т. е. объяснение архитектурных парадоксов потребностями строительной техники и удобства, везде оставлен и осмеян. Да и у нас уже начинает пробуждаться сознание нелепой иррациональности этого мнимого мира рациональности и пользы» (14.VII.68). Обстоятельно писал он и об «искусстве вещи», когда «вся техника уйдет под землю» и «искусство вещи» будет «совсем не тем, что вы имеете в виду». Приведу все же его аргументацию полностью: «Что касается искусства вещи, то позвольте мне привести Вам небольшую притчу. Вы едете в машине и останавливаетесь перед красным светом. Это крайне необходимо. Значит ли это, однако, что вся Ваша жизнь должна подчиняться светофору? Напротив, для того и существует техника и все ее вещественные приспособления, чтобы освободить органическую жизнь людей от ничтожных задач, от всего грубо-механического. Пока это еще не так, может быть, даже наоборот, но разве это цель? Смешно лепить растительный орнамент на автомашину. Но прочтите, скажем, у Кларка, объяснение грубой нерациональности самого автомобиля, который уже сейчас ставит общество перед выбором — заменить эту нелепость чем-либо другим или погибнуть. В будущем, может быть, и не столь далеком, вся техника уйдет под землю. Освобождение от продолжительного рабочего дня и перевес научных занятий в необходимом рабочем времени будущего человека заставит его

искать проявление своей свободы в добровольном физическом труде и тех занятиях, которые сейчас считаются вязанием на спицах. Это уже и сейчас дает себя знать. Развившееся на этой основе «искусство вещи» будет совсем не тем, что Вы имеете в виду. Невозможно делать абсолютные выводы из тех быстро меняющихся образов технического мира, который вчерашним индустриалистам рисовался в виде окутанной черным дымом заводской трубы, а сейчас уже в виде «производственной эстетики» завода Рено. Завтра все это будет иначе и обожание дурацкого трехногого стула не более умно, чем осмеянное где-то Эренбургом восхищение Маринетти перед мотоциклеткой образца 1912 года.

Ну, а если даже какие-то вещи, имеющие отношение к техническому быту, всегда будут нести на себе печать механического, значит ли это, что они должны командовать жизнью как светофор?» (14.VII.68).

Письмо М. А. Лифшица застало меня в Дорохове под Москвой. Мой ответ звучал далеко не в духе доброго согласия: «Меня больше интересуют не причины, из которых растут насилие, алкоголизм, пустота души, погоня за «новым», сколько реальные ценности, способные заполнить вакуум. Критике самой блестящей должен сопутствовать свой футурум. Волнует ли это Академию художеств? Мне вспомнилась речь Александра Бенуа, произнесенная им в 1916 г.: «Мы учреждение государственное, и холод мрамора не портит лица Академии, будем же служить ее величию»... и т. д. в этом духе. Идеалы мирискусников были более светлыми... Еще не одна «пустота души» сменит другую. Классики нашей философии были дальнозоркими людьми. Они и видели лучше с высоты своего учения. Чем мы ближе к свершениям, тем видим хуже и потому уносимся в кибернетическую даль. Конечно, и человек будет не тот и живопись будет «не та». Но, что общего между нерациональностью автомобиля и той угрозой иррационализма, которую несет в себе «бравый новый мир»? Я не слежу за новинками архитектуры, но сознаюсь, что есть процессы необратимые. В современной архитектуре они наиболее ощутимы. Если они затрагивают и характер живописи, то тем хуже для ее недвижимых якобы форм. «Ужасающий симптом намеренного одичания»— это привилегия не одной архитектуры. Тут я вспомнил Мопассана, который еще сто лет тому назад утверждал, что архитектура — забытое искусство мыслить, чувствовать, переживать. Но я не стал бы винить в этом технический прогресс, который захватил не только архитектуру» (3.VIII.68).

Отвечал я академику задиристо, и не удивительно, что наша с ним переписка, столь интересная поначалу, вскоре увяла.

Встретились мы с М. А. Лифшицем лицом к лицу лишь в начале 70-х годов в Москве на банкете в честь 70-летия Б. В. Веймарна и на одном из совещаний в Академии художеств. С трудом узнали друг друга, но связать разорванную цепь нам так и не удалось — время отнесло нас в разные стороны.

Не могу не вспомнить посещения мастерской известного скульптора Эрнста Неизвестного. Повел нас, группу прибывших в Москву ташкентцев, архитектор А. Косинский — человек вездесущий и обаятельный. Мастерская помещалась на Сретенке, в бывшем магазине за шторной дверью. Тесное помещение заполняли скульптуры из гипса. Когда-то на выставке в Манеже работы Э. Неизвестного вызвали гнев Н. С. Хрущева. На упрек последнего, что все это плод болезненного воображения, Э. Неизвестный возразил, что это не так, ибо в недавнем прошлом он — чемпион-гиревик Туркестанского военного округа и, следовательно, вполне здоров. Обращаясь к автору выставленных в мастерской работ, кто-то из наших спросил его: «А почему у вас Пушкин изображен с вырванной грудью?» Э. Неизвестный был, видимо, готов к таким наивным вопросам. «А разве иначе звучит у Пушкина его «Пророк»?: «И сердце пламенное вынул!» Возникла пауза. И тут я упрекнул его в недостаточной оригинальности: «Вы не пошли дальше, чем Архипенко, Наум Габо, Цадкин и другие авангардисты минувших лет! Ваше творчество не ново! Даже эпатировать надо но-новому!» Именитый автор растерялся и только процедил сквозь зубы: «Проклятые «провинциалы»! Обратив свои слова в шутку, он повел нас на антресоли, в тесную каморку, где лежали графические листы. Сознаюсь, они привели меня в восторг. Прежде всего, наброски из серии иллюстраций к Дантову «Аду». На Всемирном конкурсе в Италии они получили Первую премию. Здесь же мы увидели и рисунки к произведениям Ф. Достоевского. Это была пластика в ее фантастической аранжировке. Мы уходили со смешанным чувством недоумения и восторга.

Спустя длительное время, я получил в Ташкенте через того же А. С. Косинского рисунок «Грех» с памятной надписью Э. Неизвестного. Мне жаль, что он, в силу каких-то обстоятельств, покинул пределы нашего отечества и направил свои стопы куда-то на Запад в поисках признания.

10

«Письма — *больше чем воспоминания, на них запеклась кровь событий, это — само прошедшее, как оно было, задержанное и наблюденное».*

А. И. Герцен (1812—1870)

ДИАЛОГИ В ПИСЬМАХ

Письма Г. А. Пугаченковой второй половины 50-х — конца 80-х годов охватывают самый большой отрезок времени. Они имеют не только культурно-историческое значение. Это эпистолярное наследство рисует моего современника с разных сторон. Галина Анатольевна — один из наиболее деятельных ученых Узбекистана. Как мыслителю и собеседнику, ей не были чужды ни прошлое, ни современность. Она — личность, тонко чувствующая искусство, поэзию, музыку, природу.

Думаю, доставлю читателю удовольствие, если поделюсь некоторыми ее интересными наблюдениями и размышлениями, навеянными то ходом раскопок, то окружающей природой, то поездками в отдаленные земли, то размышлениями о методологии искусствоведческой науки и ее состоянии. Ну, а если эти письма представят их автора как выдающуюся личность, автопортрет моего современника будет, надеюсь, нарисован с наибольшей полнотой.

Начну с 1954 года, когда я переехал из Джамбула в Ташкент, и переписка предшествующих лет, казалось, должна была прерваться. Она то прерывалась, то возобновлялась, особенно, когда

письма приходили издалека и несли с собой поток новой информации. По существу же творческие дискуссии наши не прерывались.

Это естественно, если учесть, что в Средней Азии мы были в это время единственными историками искусства по специальности, не считая большого числа историков, археологов, этнографов, архитекторов, филологов, музыковедов и философов, с которыми мы всегда поддерживали тесные связи, в том числе и по проблемам искусства. Со временем появилась и молодая поросль историков искусства, воспитанных на разных кафедрах археологии и искусствознания не без участия каждого из нас.

Познакомлю читателя с извлечениями из писем Г. А. Пугаченковой за последние тридцать пять лет. При этом нарушу хронологию событий и расскажу сперва обо всем, что можно почерпнуть из писем Галины Анатольевны в части археологии за весь «ташкентский» этап (вплоть до последнего времени). А потом вернусь к другим, не менее важным и значительным замыслам и суждениям ученого. Она оставалась им всегда, при любых обстоятельствах, даже когда выходила за пределы прямых своих интересов. Впрочем, археологические ее открытия отражены в письмах не так полно, как в книгах, но в письмах многое предстает куда ярче, ощутима свежесть впечатлений.

Археология была для нее не только источником освоения нового, нетронутого материала, но и предметом полной самоотдачи. Вне археологии для нее не существовало да и сейчас не существует истории искусств: «Пишу это письмо, вдыхая сладковато-тошнотворный запах акрилата-ксилола, так как рядом со мной разложены на солнце для подсушки изъятые фрагменты скульптуры. И какой скульптуры! Конечно, все это разбито, раскрошено, но кое-что сохранилось, так как наиболее капитально, глиняными массивами, делались головы и торсы, то есть и головы, и торсы. Темнобородый воин в таком же шлеме, как и прошлогодний, но удивительно благородного облика, ржущий вздыбленный конь (это уже четвертый с превосходно разделанной гривой и выразительной мордой, крохотная головка младенца — путти, и самое чудесное — горельефная лютнистка, сестра или кузина айртамской арфистки, и женские головки на нисийских ритонах. Что ни вскрытие — то открытие в смысле новизны. Например, фрагменты не то гирлянд, не то арок с чешуйчатой разделкой лепестков, перетянутых лентами.

И вот все приходится прерывать: кончился наш запас акрилата» (1962).

Тема находок и первых впечатлений в душе археолога — тема сквозная. Ее можно извлечь почти из каждого письма, посланного тут же по следам открытия: «Последние дни принесли нам радость новооткрытий. Расчистка центральной части холма

вскрыла хаос упавших, раскрошенных скульптур. Когда по моему настоянию мы пошли широким раскопом (по 2×2 м), а не выемкой отдельных кусков и фигур, стало совершенно ясно, что причиной обрушения (единовременного!) была не чья-то злая воля, но землетрясение: картина еще более красноречивая, чем в Квадратном зале Нисы.

Итак, в крошеве упавших вверх и вниз лицом раскопанных статуй (числом до десяти) особенно интересны две мужские и одна женская (вверх лицом). Великолепная композиция: круглая голова бородатого мужа в центре, слева от него небольшой бюст юноши-скифа или же Митры, а справа отлетающая Ника (в начале я приняла ее за Менаду, но при расчистке появилось крыло). Таким образом, наш медальон, как я и предполагала,— лишь повторение монументальной скульптурной композиции.

Существенно и другое: светский по преимуществу состав персонажей — мужчины в широких, драпирующихся штанах, женщины в драпирующихся одеждах (впрочем, это, может быть, и богини), по отношению к которым и Ника, и Афина, некрупные по масштабам,— лишь божества-покровители. Статуи этого года все более убеждают меня, что перед нами не храм богов, но дворцовое здание, включающее зал с сюжетами на темы царского величия и доблести, в частности,— на тему богохранимой царской власти. Уже сейчас возникает тревога: как мы доставим все это в Ташкент? За благополучное извлечение я не беспокоилась: наши молодые сотрудники обрели в этом отношении опыт» (IX.62).

В очередном письме как бы продолжение той же темы: «Среди огромного количества разбитых рук, ног и фигур — еще одна круглая голова индийского типа, с усами, но в остроконечном (скифском?) головном уборе. Начинаем изъятие вскрытых объектов. Как-то все это мы довезем? И где поставим? И когда отреставрируем?» (5.IX.62).

Еще позже приходили новые вести из Халчаяна: «Найдена еще одна лошадь (лежит вниз лицевой частью), на этот раз с крупом и задними ногами и с седлом (значит, у нас были всадники, а не колесничие). Сегодня, как у Остапа Бендера,— пошли рога и копыта... Самого козла пока не обнаружено, но будет, очевидно, и он. Вот Вам и еще одна тема «сасанидского» искусства — витязь или принц на охоте» (I.V.63.).

В следующем письме как бы продолжение рассказа. «Еще один царь — теперь не червонный, но пиковый: жгучий брюнет азиатского облика в греческом шлеме, головка сатира с подвижным, смышленным, гротесковым лицом, три вида коней — черный с белым, красный, белый. И уйма разбитой мелочи: складки одежд, руки, конские копыта, части торсов, детали сбруи... Все

это разбросанное и все же дающее надежду на хотя бы графическое восстановление.

Беспокоит одно: куда мы денем весь вновь извлеченный материал? Боюсь, что обещанной нам хаты все еще нет, а между тем П. И. Костров говорит о необходимости срочной обработки всего предварительно закрепленного в поле, так как иначе угрожает разрушение почвенными солями» (3.I.63).

Раскопки в Халчаяне приносили все больше материала, а с ним рождались и свежие идеи: «Незаметно промчались четыре года (четыре!) с тех пор, как скромная, однонедельная разведка в 1959 г. памятника, от которого я ожидала античной архитектуры, принесла и архитектуру, и скульптуру, и живопись. Да, в этом году наградой за вдребезги разбитую труху былых раскопок было два небольших, но замечательных фрагмента живописи: два лица — одно бактрийского типа, второе — гуннского. Завалы скульптурных фрагментов были обильны, хотя, как и прежде, это сотни именно фрагментов. И все же халчаянский сфинкс раскрыл свои загадки... Это не только в фигуральном, но и в буквальном смысле. Северо-западный угол зала был сплошь забит обломками скульптуры почти на 2,5 м от уровня пола. Мы их снимали слой за слоем. Последний оказался на самом полу: куски красной звериной ноги, когтистая лапа и детали оперенья, явно — грифа. И вот, накануне моего отъезда в Термез, когда была выемка этого последнего скульптурного островка, внизу под ним оказались детали, лежащие вниз лицевой частью. Берем в гипсовый блок и их, переворачиваем: еще одна такая же нога с когтистой лапой и... человеческая грудь и подборок. Это был сфинкс! Вы видите, Л. И., как глубоко в античность уходят все наши средневековые мотивы, запечатленные в металле, керамике, миниатюрах. Грифон (термезский), сфинкс (халчаянский), сцены охот и царских аудиенций — все это создала уже античность, VI—VIII вв., затем XI—XII вв., потом XV столетие их развивали в соответствии с новыми запросами, но исходные идеи восходят в глубины рабовладельческой эпохи.

Предварительное изучение Халчаяна завершено. Пять пунктов раскопок, общая топография, богатый материал (в том числе нумизматический) дают мне достаточно данных для подготовки археологической монографии. И я горю желанием ее подготовить, но сразу возникает безрадостная мысль — кто ее издаст?»

Археологические работы велись регулярно, из года в год. Для постороннего они в чем-то повторяли накопленное, но по-существу это была бесконечная цепь открытий, охватившая десятки лет: «Расширяются контуры плана буддийского святилища (на Дальверзин-тепе), по-видимому, оно будет иметь обводной

коридор, местами расширяющийся наподобие камер. Расчистка северного завала, помимо массы дробленых фрагментов, дала часть огромной головы Будды и две превосходных головки кудрявых девати, а может быть, почитателей (один из них с заостренными усиками), в заполнении внешнего коридора также оказалась часть лица небольшой статуи будды или бодисатвы со следами позолоты на голове. Раскопки на городище, где вскрыт жилой дом, пока ведутся в рыхлом слое пушонки, но внизу, несомненно, получим находки. Исключительно интересное открытие сдалано было в субботу, когда движимая каким-то неодолимым предчувствием, что нас ожидает античный памятник, я прихватила мальчика Шухрата, нашедшего в прошлом году терракотовую головку демонического облика, и повела туда всю нашу команду. Результат превзошел ожидания. Собрали ящик превосходной керамики, нашли терракотовую головку бактрийской богини, курильницу (типа халчаянской), оформленную фигурами терракотовых зверьков, фрагмент чаши с головою бычка. Обязательно продолжим исследование этого памятника, если не теперь, то во всяком случае весной» (2.X.67).

Пропущу пятнадцать лет непрестанной информации о полевых работах Узбекистанской искусствоведческой экспедиции. О них достаточно говорится в отчетах УзИскЭ и сборниках статей ее участников. Изменилось многое и в охвате тем, и в том, что сама Галина Анатольевна, оставив северную Бактрию на попечение соратников и учеников, переместилась в малоизученный античный Согд, точнее в среднее течение Заравшана (Миankаль).

Находки не приходят сами собой. Везенье потому и сопутствовало ее полевым работам, что его дополняло чутье, основанное на опыте и знании. Ведь не даром говорят: на ловца и зверь бежит: «Спешу порадовать Вас сообщением об интересном открытии (я вправе называть его так, а не просто находкой). Наряду с изучением города, начали вскрытие кургана рядом с прошлогодним. В нем оказались две камеры, пока вскрыта одна, по счастью неразграбленная. В ней костяк воина и двух собак (!) — он при оружии (стрелы, кинжал и, видимо, колчан). Футляр кинжала украшен золотыми бляшками, рукоять — прекрасной нефритовой обкладкой, видимо, пояс и колчан — костяными пластинками. На них выгравированы: а) два витязя, б) два верблюда, в) сцены битвы четырех пар витязей, г) сцены охоты всадников на оленей. Качество работы тончайшее, а образы охотников и воинов поразительны и в художественном отношении, и в части реалий. Датировка ± рубеж н. э.» (30.IX.81).

Археология, какой она предстает в письмах Г. А. Пугаченковой, всегда была сердцевиной истории искусств. Но трезвый ум

никогда не изменял ей даже в пристрастиях: «На пленуме (Института археологии АН СССР) я вновь убедилась, насколько археологические лидеры поглощены лишь сами собой и насколько «средний» состав ученых, работающих в сфере близких проблем, с явным раздражением относится к удачам своих собратьев, прикрывая все это маской любезности, порой, почти слащавой. На этом фоне нет человека большого, мудрого охвата, который с доброй душой объединил бы как-то разрозненные усилия, направив их в русло единой, вдохновляющей задачи» (1962 ?).

Поездки по стране, судя по письмам, были ей крайне необходимы: «Чистый воздух плато (во время долгого путешествия из Каттакургана в Карши) бодрил, а ощущение безостановочного движения настраивало на раздумья. Мне помнится, как покойный Б. Н. Засыпкин говорил, что ничто не располагает так к философствованию, как езда на ишаке; прав ли он, Вам виднее. Я вспоминаю годы, когда Вы широко использовали этот транспорт. Но и современный автомобиль, если он движется не по асфальту городских улиц, загроможденных домами, пешеходами, машинами и разнообразными автоинспекторскими знаками, а пробирается по малоизъезженным дорогам, где лишь изредка навстречу промчится такой же грузовик или протрусит пара всадников на ишачках, тоже создает особый ключ к размышлениям. Однако после семи часов пути, прибыв в Карши, я утратила все ритмы и метры.

В недавнем прошлом Вы укоряли меня в том, что процент лирических отступлений, касающихся природных красот, сократился в моих письмах до минимума и деловая часть заполняет их своей сушью. Но Ваше последнее письмо уже все насквозь в деловых заботах. Говорю это не в укор — таков уж строй нашего бытия!» (21.V.62).

«Неистребимый дух исследования (или жажда обновления впечатлений) толкает меня подчас на действие почти безрассудное. Пора бы уже, кажется, угомониться! И все же, когда двое юношей (наши раскопочные рабочие) сообщили, что в горах Бабатага, откуда они родом, есть изваяния «группы женщин», причем взялись проводить до самого этого места, я не заставила наших студентов долго себя уговаривать выехать на разведку, хотя в глубине души была убеждена, что это лишь геологический феномен. Так оно и оказалось, но подготовленная собственным скепсисом, я не испытала горечи разочарования. Зато в полной мере ощутила прелесть новых впечатлений, которые открыл для меня незнакомый ландшафт бабатагских гор. Мне довелось повидать различные горы, и всегда я убеждалась, как непохожи друг на друга горные системы: Гиндукуш и Кавказский хребет, Алатау и Копетдаг, Тянь-Шань и Бабатаг, насколько все это

отлично во всем. И сколько Сарьянов еще они поджидают, или даже не Сарьяна, который довольствуется одним Араратом, но старшего Рериха, «открывшего» миру Гималаи через художественное видение. Впрочем, пейзаж среднеазиатских гор давно уже был, если и не открыт, то приоткрыт восточными миниатюристами.

Итак, мы выехали в субботу днем, к вечеру были в Джида-Булаке, последнем кишлаке, к которому подходит северная, ползущая по кручам, автомобильная дорога, а на другое утро двинулись на лошадях и ослах по горной тропе. Мне попалась добрая пожилая кляча, которая превосходно карабкалась по кручам — вверх и (что гораздо неприятнее) вниз. Тропа ныряла в глубочайшие ущелья, потом выбегала наверх, местами это были настоящие авринги, нависшие над отвесной гладью скал. Кроваво-красные песчаники вздымались напротив, образуя замки, в которых обитали когда-то волшебники, или, уходя в расщелины, почти лишенные солнца, где герои сражались с драконами, ибо именно драконы, а не крохотный, пересохший, побелевший от соли ручеек проточили эти длинные, извилистые ущелья.

«Етты-кыз», разумеется, не семь девиц, но вершина одиночной горы, овеянной ветрами и облизанной дождями так причудливо, что создается действительно иллюзия группы изваяний. Зафотографировав все и подкрепившись, двинулись в обратный путь. Солнце припекало, и вот тут-то, часа через полтора, я почувствовала, что в глазах у меня темнеет. Слезла с лошади, прошла немного и потом свалилась в обмороке минут на 15. Не рассчитала своих сил — годы уже не те. Впрочем, посидев в тени ущелья некоторое время, оправилась в полной мере, и мы благополучно достигли к вечеру нашей базы. На утро провели беседу в школе, наградой нам было дивное каменное тесло, которое потрясло бы любого неолитчика».

Полевые работы археологов не требуют комментариев. Они вводят в науку свежий материал, и сами служат как бы отправным пунктом обобщений. Но Галина Анатольевна хорошо понимала, что узость взора, сосредоточенного на предмете, имеет и свою оборотную сторону: «Мой кругозор из года в год как-то все более суживается; словно я смотрю на жизнь в глазок фотоаппарата, наведенного на близрасположенную руину,— все остальное поле зрения прикрыто темным кругом. А ведь и в Халчаяне можно увидеть и прочувствовать иное, уходящее не в сферу рационалистических рассуждений, но эмоционального восприятия бытия (боже, как «учено» звучит даже эта, из глубины идущая, фраза!)» (27.IX.62).

Полевые работы археолога, камеральная работа над добытым материалом, работа исследователя за письменным столом,

постоянно чередовались у нее с поездками в Москву, Ленинград, на зарубежный Запад или экзотический Восток. Или просто на простор самых отдаленных уголков страны. Поездки будоражат и возникает творческий настрой.

Археология не относится к точным наукам. Она предполагает широкое ощущение природы. В письмах Галины Анатольевны археология и исторически сложившийся ландшафт, на фоне которого велись работы археологов, нерасторжимы. Ее описания природы — не лирические отступления, а глубокое постижение ее, окрашенное поэтическим переживанием. Это и прекрасно:

«Мерв, как всегда, величав, молчалив, безлюден, дни стоят такие осенне-прозрачные, «хрустальные», как сказал бы поэт, и потому, быть может, душу обволакивает какая-то умиротворенная печаль. Желтизну холмов и крепостных стен дополняет зеленовато-желтая палитра увядающих трав: «Все проходит!»— твердят и природа, и руины давно покинутого города» (7.X.55).

Потом древний Фараб. И не только ландшафт, или шире — природа — меняет свой лик. Нет, и состояние другое: «Пишу на развалинах старого Фараба. Рядом — камышевая хижина женщины-меджаура, которая приглядывает за мазаром Фараб-овлия, две больные туркменки, которые пришли к святому в поисках исцеления, сам мазар — два тута, обвешанные тряпками, у холмика-могилы... Итак, я сижу в ожидании возвращения археологов на холме древней калы. Вокруг монотонный пейзаж: низкорослый хлопок, густой бурьян и камыши (всюду проступают подпочвенные воды — рядом Амударья), но тут же с востока высится гряда песчаных барханов. Песок неотступно теснит оазис и гребни стен средневековых домов уже едва выступают среди песчаных холмов. Какой бедный край! Когда с вершины холма, где на месте разрушенной башни (тоже разрушенной!) стоит вышка, оглядываешь даль, видны прихотливые русла Амударьи, узкая полоска пожелтевшей растительности и пески, пески... Наверное, таким будет пейзаж нашей планеты, когда обезумевшее человечество прекратит атомными бомбами свое бытие.

И вот, удивительно, как в этом убогом, монотонном существовании люди сами творят красоту. За один день нам рассказали уйму легенд, сплетенных со всеми, даже малоприметными пунктами района. Вон под тем бугром покоится праматерь людского рода. А вон у края этой высокой песчаной гряды пристал ковчег Нух-пайгамбара (в каких только местах он не приставал, оказывается, от Эльбруса до Нур-Аты), и именно здесь он выпустил пары животных, разошедшихся потом по всей земле. Под бывшей башней — останки Кизыл-Арслан-хана, который отступал сюда, сражаясь, из Бухары. А в тех вот дальних горах жил скупой дихкан-Рейхан, который издевательски обошелся с Хызр-

ата, за что последний превратил в камень весь его скот и запасы зерна, отчего там так много причудливых по форме каменных глыб и пески.

Может быть, взамен ожидаемого эффектного памятника на мою долю остался жалкий мазар, может быть, при виде людской бедности и до предела урезанных радостей их я испытываю какое-то меланхолическое чувство. Тем ли я занимаюсь, что нужно, не проходит ли подлинная жизнь где-то рядом, заполняя существование и большим скепсисом, и большими радостями. Так ли нужны человеческому Завтра те чертежи и описания, фиксирующие всякие посредственные памятники (не говорю о шедеврах, которые будут еще многие века доставлять наслаждение), которые мы подчас с большою тщательностью фиксируем, да еще и публикуем? А может быть, это так же необходимо, как, скажем, реалистическая литература XIX—XX вв., рисующая дно человеческой жизни, мещанскую пошлость, нищету бесправных, отупляющий быт деревни?» (II.X.56).

И это не лирические излияния усталой души, а лишь вдумчивое погружение в самосознание и забота о своем месте в мире людских страстей: «Здесь и страсти носят причудливый характер нескончаемых споров между завхозом и шоферами. А вообще, на старых городищах царит великая тишина — природа тоже дремлет в каком-то сомнамбулическом оцепенении перед надвигающейся зимой (печальное курлыканье журавлей напоминает об этом) и лишь ночами доносятся заглушенные раскаты с дальнего артиллерийского полигона — суровая дань Марсу, красный глазок которого здесь так ярок по ночам» (20.X.58).

Но вот ландшафт меняется, а с ним и впечатления от природы и людских встреч: «Вчера я прилетела в Москву, и добрые друзья отвезли меня на весь день за город. Плыли по каналу, потом вышли на маленькой пристани и углубились в лес — ярко-зеленый, свежий, душистый, тихий-тихий русский лес. Все это было так прекрасно, так отдохновенно... Если не считать назойливых комаров». (19.VI.61). И даже присланные ей письма переносят ее в незабытые ощущения личного будто бы пребывания: «Вы на Иссык-Куле — это прекрасно. Я навсегда запомнила его удивительную синеву и еще поездку мимо маковых полей на опийных плантациях, мимо табунов пасущихся на воле коней к Джети-Огузу, где ярко-красные скалы и вправду, словно упрямые бычки, насупили свои лбы среди привольной зелени горного ущелья... Это было очень давно —32 года тому назад, не знаю, смогла ли бы я теперь с такою же полнотой ощутить это преизобилье горных и озерных красот, наверное, какие-то мелкие повседневные мыслишки все вторгались бы в голову, нарушая радостную цельность восприятия» (7.VIII.65).

Свежесть впечатлений не покидает ее даже в Кисловодске, который мог бы приесться докучным описанием его красот: «А за окном так славно! Небо безоблачно, с одной стороны моего балкона — «пятиглавый Бешту синеет вдали», с другой — кавказский Фудзияма — Эльбрус белеет своей двуглавой вершиной. Как редко мы оглядываемся вокруг себя, на этот прелестный, хотя и ужасный, ужасный мир... Иногда поэты заставляют вспомнить о нем. Вы заметили, как много у нас хороших поэтов и ни одного выдающегося. А, может быть, это слепота современников?» (24.IV.69).

А вот и письмо из Афганистана: «Увлекает здесь «археологическая целина»— все ново, никем не опознанно, и, кроме того,— удивительная сохранность покинутых городов, овеянных и очищенных ветром пустыни. Иногда этот ветер задувает с неслыханной силой, неся песчаные клубы. А потом в природе наступает покой, умиротворенность голубого неба и мягких лучей, осеннего солнца» (15.XI.72). И не только «археологическая целина», но и сама природа северного Афганистана будит в ней нескончаемый поток осмысленных ощущений: «Прошло две недели, пока наконец мы не покинули Кабул. Снова невообразимо прекрасная дорога через Салангский перевал: серпантин дороги (подвиг советских дорожников-строителей) взбегает по невероятной крутизне над пропастями на 3.500-метровую высоту над уровнем моря, ныряя в галереи и тунели. На скатах скал ступенями лепятся домишки горцев с плоскими крышами и башенками, наподобие осетинских. Небо над красно-желто-палевыми горами той пронзительной голубизны, которую уловил и передал Рерих в своей гималайской сюите. И вот, с наивысшей точки, где в первозданной породе пробит 15-километровый туннель, начинается спуск: из Парапомисад мы попадаем в Бактрию. Все иное — желто-серый фон, жара, дома сельских жителей в окружении деревьев с айванами, а потом, ближе к Таш-Кургану — с многочисленными куполами или «балхи». Нет, не благодатный климат гор, но тысячелетняя борьба с природой создавала в древности те высокие цивилизации, изучению которых мы посвящаем годы своей жизни.

Сегодня покидаем Мазари-Шериф и выезжаем к месту раскопок. Буду завершать вскрытие того огромного дома, которым занималась в прошлом сезоне и рассчитываю приступить еще к одному. Не знаю, удастся ли в этом году заняться рекогносцировками. Политическая обстановка в стране стабилизировалась, но это — на поверхности, и кто его знает, какие подводные течения бурлят в провинциях» (20.X.73).

И еще в одном письме из того же Мазари-Шерифа: Это письмо ни о чем — письмо-настроение. Сегодня приехала в Ма-

зари-Шериф, чтобы продолжить прерванный было маршрут. Встала рано, около пяти. Дни сейчас короткие и было совсем темно. Я вышла в айван нашего туркменского обиталища в Дальверзине. В небе сияли звезды, созвездия, миры — такие удивительные, каким нет определений, кроме банальных слов «огромные», «яркие» «сверкающие самоцветами» и пр. Под локтем у меня был крупный каменный блок и рядом еще два — это алтарики из храма эпохи бронзы. Подумалось о тысячелетиях человеческой культуры, о вещах, в которых бывают запечатлены сгустки идей. Потом мы ехали через безмолвный аул (в этот час спят даже псы), фары выхватывали из тьмы глухие дувалы, купола покинутых мазаров, безлиственные корявые ветви деревьев. Подумалось о войнах, морах и социальных несправедливостях, после которых остаются заброшенные руины, оплывающие в прах земли, из которой когда-то горделиво возносили свои строения люди, а после остаются лишь тепе, где ищут следы прошлого археологические экспедиции. Потом мы ехали по разбитой дороге Келиф — Балх, уже проступили синие силуэты далеких горных хребтов, и вдруг в одной из впадин словно бы выстрелил пучок красных лучей (именно красных) и сразу взошло огромное, слепящее солнце. Вдали показались массивные стены и купы деревьев — Бактры-Балх» (20.XI.74).

Тяга к перемене мест сочеталась у Галины Анатольевны с любознательностью и жаждой все понять, прочувствовать, пережить. Тяга эта бросала ее то на Запад, то на Средний Восток, а то и «просто так» на «край земли»— Камчатку: «Завтра отлетаем в Париж, и мне хочется сейчас отключиться от всех повседневных мыслей, забот и целиком предаться радости встреч с прекрасной страной, чью удивительную культуру нельзя не любить» (19.VI.61). А вот и весточки из Парижа: «Итак, путешествие позади — две недели, которые казались такими долгими, благодаря избытку впечатлений, сейчас вспоминаются сверкнувшими, словно перо жар-птицы: была и нет ее! Все дни в движении: мы мчались по залам Лувра, мимо мелькали Ваза Боргезе, Ника Самофракийская, Венера, Джоконда, Рубенс, Давид... Мы бежали по дворцам и по садам Версаля — сменялась пышность парадных зал, великолепие бассейнов, интимность Трианона... Мы гнали по автострадам, на юг, через весь Прованс, к Марселю, оттуда в Ниццу и Монако, потом через французские Альпы, в Гренобль и Лион. Мы видели все в каком-то безостановочном движении, и если бы не давнее, глубоко укоренившееся в подсознании знакомство с Францией, весь этот сменяющийся калейдоскоп оставил бы лишь сумбур бессвязных и случайных впечатлений. Но этого не оказалось. И меня глубоко порадовало, что помимо узнавания, уже известного по книгам, я вынесла мно-

жество впечатлений живых и непосредственных, а это ведь особенно ценно и важно во всяком путешествии. Трудно сейчас определить, что же оказалось наиболее впечатляющим. Пожалуй, все же взгляд на Францию сегодняшнего дня. Первые впечатления обычно бывают поверхностны и все же в чем-то главном очень правильны. Высокий уровень внешнего бытия и вместе с тем внутреннее отсутствие ясной перспективы. Это предстает особенно наглядно в новейшем искусстве Франции: его лучшие вдохновения связаны с войной, с Сопротивлением — большой общественный подъем породил творение вдохновенное и подлинно новаторское. Но вслед за тем определенный спад общественного накала и искусство вновь погрязает в омуте бесплодной абстракции. Бьющее через край изобилие в витринах магазинов и лоскутки полей в Провансе, поросшие васильками и прочим сорняком: нищает французский крестьянин «Жак-Простак». Летом повсюду уйма богатых туристов в роскошных лимузинах, но на лионском вокзале — горестные сцены прощания с сонными новобранцами, едущими в Алжир. Пленительность, изысканность парижанок, но изысканно выглядят и все проститутки, заполняющие кафе и тротуары... Я, кажется, впадаю в публицистику а ля Эренбург. Но в жизни все гораздо разительнее, чем в газетных статьях!

При всей физической усталости я чувствую себя отдохнувшей душою. Теперь можно опять за письменный стол. Поработаю несколько дней в библиотеке и засяду за доработку глав «Истории искусств Узбекистана»... Но уж отдыхать — так отдыхать: побывала в театре Кабуки, на «Ундине» английского балета, на выставке Ренато Гуттузо. Жаль, что не удастся повидать танцы Гвинеи, которые начнут показывать на следующей неделе» (Париж — Москва 5.VII.61).

Впрочем, наряду с лирическими отступлениями и восторгами по поводу красот природы, шли серьезные раздумья, связанные с массой городищ: «Поразительно — какой же размах приняла вся общественная жизнь в раннефеодальном Согде, если повсюду (в том числе и при поверхностных разведках во время разъездов) встречаешь многочисленные тепе преимущественно VI—VII вв!»

После Парижа, Каттакургана и Карши ей, видимо, не хватало Дальнего Востока. За чем же дело стало? Владивосток? Это еще не «край земли нашей»: «Это письмо с борта теплохода «Георгий Орджоникидзе», который сегодня покидает порт Владивосток... Я не буду утомлять Вас длинными описаниями своих впечатлений — нужно быть слишком большим художником слова, чтобы они могли вызвать у читающего ответное восхищение, а не подавленный зевок. Ну, вот одно из них все-таки: приезд во Владивосток. Поезд приходит почти в полночь. Морской вокзал

напротив железнодорожного, переход — и Вы у Набережной. Вдоль пристани шагаем к дальнему девятому причалу, где стоит наш теплоход (он только завтра будет подан к главному пирсу (обратите внимание, с какой бойкостью я уже обращаюсь с морскими терминами!). Итак, легкий туман вырисовывает в смутных контурах дворец о многих теремах (это вокзал — днем разглядела — он отстроен в хорошем типе стиля «рюсс»). Он светится разноцветными огнями, как театральный, бутафорский, невзаправдашный. Морской вокзал горделиво возносит перед ним вертикали своих линий, за которыми витражи источают тающий, чуть лиловатый свет. А далее — одиночные фонари вырывают из тьмы раскоряченных трехлапых марсиан — огромные погрузочные краны японской фирмы «Сампако». И еще силуэты больших и малых кораблей — таинственно невнятных, как будто из повестей А. Грина. И черные жерла пакгаузов. И отдаленный звук гитары и приглушенной песни. А потом тоскливые вскрики сирен. И всеохватывающая темнота — как пустота. Это непередаваемо и дивно.

Днем все тоже смотрелось по-иному. Знаете, что меня пленило при этом? Ритм большого повсеместного труда — без излишней суеты. Но в вышколенном напряжении всего — техники, мускульной силы, ума, деятельной дисциплины. Как это превосходно — Труд! Я почти не встречала во Владивостоке постных чиновничьих физиономий (конечно, они есть,— но где-то укрыты за стенами департаментов), но это и не город морских воинов из повестей наших юношеских лет и той бесшабашности портовой жизни, которой так поразил меня Марсель» (14.VII.66).

Из Владивостока путь ее лежал в Петропавловск-на-Камчатке: «Это письмо с самого края земли, там, где начинается день советской страны.

Камчатка. Тихий океан. Как романтичны уже сами названия, не правда ли? Но насколько тысячекратно романтичнее сами эти дальние воды и материки!

Разница во времени между Петропавловском-Камчатским и Москвою —9 часов. В чем-то главном, внутреннем — разница тоже ощутима, я только не могу определить, в чем она. Может быть, в том, что здесь ясней, обнаженней пружины человеческого бытия, социальных противоречий, проблемы человек и труд, человек и природа, человек и люди. Но об этом — при встрече.

Это письмо ни о чем. Потому что ведь не перескажешь той чистой, верней, очищенной радости, которую дает погружение в мир природы, огромной, прекрасной, бесконечно разнообразной во всем — от Великого океана (как он велик!) до выброшенной им на берег нежно-розовой раковины, от синих вулканов на горизонте до маленьких оранжевых лилий с завитыми на концах

лепестками, осыпанными коричневыми веснушками, от нависшей над вулканами отвесной скалы с маяком на вершине до жемчужин, рассыпанных пеной прибоя, исчезающих на черном песке (здесь он черен от размытого пепла древних извержений). Это то состояние, которое Лев Толстой любил определять словом «умиленность»— слово немного устаревшее, но которому не создано эквивалента.

В последние годы я начала понимать, почему многие люди творческого труда, притом труда напряженного, вдруг отказывались от него, уходили от активной деятельности, удалялись в деревню, в монастырь, в глухомань. Приходит усталость, потом надрыв, а с ним — разочарование во всем и всех. Одни, как Маяковский, тогда пускают себе пулю в лоб. Другие уходят в добровольное заточение или изгнание — так было с Иностранцевым, книгами которого мы с Вами зачитываемся, хотя они и строго научны; так было с В. Бушем, над карикатурами и стишками которого («Макс и Мориц», «Плих и Плюх» и десятки иных) мы покатывались со смеху в детстве, да и со многими другими.

Мне бы очень хотелось пожить в этом суровом и прекрасном краю, просто так — ничего не писать, ни о чем глубоко не задумываться. Но это смешная маниловщина и, наверное, не следовало бы об этом даже писать» (22.VIII. 66).

Поездка на Дальний Восток принесла ей такую массу свежих впечатлений, что их не могло вместить даже обширное письмо. И вот следует заключительный аккорд: «Ну, вот и закончился мой двадцатидневный вояж по тихоокеанским волнам. Сегодня туманным утром теплоход приблизился к Владивостоку. Появились вначале полупустынные, поросшие тайгою острова, потом острова, застроенные какими-то многоэтажными зданиями, сторожевыми знаками, кружевными башнями, а затем и сам город, простершийся вдоль побережья и взбегающий по многочисленным сопкам. Мое сердце щемила неясная грусть — отчего бы? Ведь я еще не успела привязаться к прекрасной, но в общем чуждой природе, я не хотела завязывать каких-нибудь случайных знакомств, которые жаль было бы утратить. Или так всегда бывает, если соприкасаешься с подлинной красотой, которая проникает в душу, а потом ускользает, тает, как облако на горизонте? А природа здесь воистину прекрасна, и как же она разнообразна! Побывала я здесь на краевой художественной выставке — все на ней мелко и обыденно в сравнении с тем, что открывается всею щедростью глазу смотрящего Дальний Восток. Не может быть, чтобы художники этого не видели, не ощущали — у них ведь особая обостренность взгляда. За исключением двух-трех полотен и нескольких гравюр, это все подражательность — в жанре ли постимпрессионистов начала века, или той аляповатой

живописи, в которой усматривают свободу мазка, а на деле останавливают искусство на стадии подмалевки. Пытаюсь постичь, в чем же все-таки причина неудач? Не в отсутствии ли того художественного обобщения, которое в любом своем качестве составляет существо больших творческих школ? Здесь, в этих краях, невольно вспоминаешь японцев — их акварель, ксилогравюру, мокрую тушь — приемы обобщения доведены ими до гениальной ясности (и это при всех, казалось бы, «частных случаях» тематики: бамбук на ветру, горные вершины, корявая сосна, какая-нибудь нахохлившаяся птица). Да, именно таковы на Дальнем Востоке растворенные туманами гряды сопок, именно так цепляется за скалы сгибаемая ветром сосна. Кстати, когда мы проезжали Сангарский пролив, шел дождь, и японские берега вырисовывались лишь смутными очертаниями. Но я ловлю себя на том, что вместо своих непосредственных впечатлений впадаю опять в профессиональные рассуждения об искусстве, которым несть числа... Очевидно, мы, как эти сосны: любую мысль нашу кренит в направлении господствующих ветров, выпрямить ее, чтобы она, подобно тяньшанской ели, устремляла бы свою вершину ввысь, прямо в синеву небес, мы уже неспособны».

...Одно из последних чарующих воспоминаний: дня три назад я не пошла на берег, а провела долгие часы на палубе. Читала книгу о Федерико Гарсиа Лорке (какая яркая, трагически оборванная судьба!), слушала по радио концерт из произведений Аренского, а вокруг трепетали волны и легкие облака, изменчивые, как мысль поэта, скользили на синеве небес. Такое запечатлевается в памяти на всю жизнь.

Мне очень хотелось бы Вам пожелать свершить однажды такую поездку. О, Вы многое сфотографируете (в добрый час! Вы-то мастер, а не дилетант) и многое в душе унесете вот так же — на всю жизнь» (I.VIII.66).

В письмах Галины Анатольевны конца 60-х годов впечатляют ее записи о поездке во Владимир, Суздаль, Кижи — такой бурлящий поток размышлений в присущей ей изящной манере. Впрочем, это не манера, а способ творческого видения: «Взяв подмышку Лильку, чемодан и книжку (монографию Розенфельда об искусстве Кушан) вылетела в Москву, а оттуда на теплоходе «Багратион» вниз по матушке Волге, да до самой Астрахани... Восхитительное отключение от всего — от академических свар, от домашних забот, от заседаний, комиссий, привычных разговоров, вообще от всяких разговоров, погружение в мир прекрасной русской природы, истории, памятников, подвигов, и того особого обаяния великой русской реки, которая, конечно же, тоже формировала характеры выросших на берегах ее великих людей — Некрасова, Горького, Собинова, Шаляпина, Ленина. Впрочем.

Вы сами года два тому назад совершили подобное путешествие и Вам знакомо это восторженное состояние. Если говорить о том, какие же города запечатлелись более всего, назову Углич и Волгоград (поразительно, что я ничего этого не говорила Лиле, но когда в конце поездки спросила ее, она назвала те же, а ведь были и Кострома, Ярославль, Саратов, Куйбышев, Горький и пр.). Самое удручающие впечатление оставила Казань — после ухоженных русских городов и городков — эта захламленность и безвкусица в городе чисто русском по своей архитектуре поразительно контрастна и ... знакома.

Волгоград (Вы в нем, кажется, не были). Это огромный мемориал. Он волнует до спазм в горле, каждый перекресток в нем — память о великом, беспримерном, жертвенном подвиге, цена которому — многие жизни, отданные за жизнь других. На Мамаевом кургане каждым маршем гигантской лестницы экскурсовод как бы нанизывает главы гигантской эпохи, которая, увы, еще не имеет своего эпического воплощения, своей «Илиады» (да и будет ли иметь? Век Гомера ушел в безвозвратность, современные поэтические формы с их разорванностью смысла и повествования для этого непригодны)... Что касается оформления — мне горько, что его узурпировал делец Вучетич. Его «Родина — мать» это переведенная в гигантский масштаб «Марсельеза» Рюда, его воин, выступающий из глыбы,— это гипертрофированный этюд натурщика, выполненный старательно-натуралистично, ну и так далее. Неплохо смотрятся лишь боковые стены: символ руин, из которых выступают образы погибших героев, и воспроизведены надписи-граффити, начертанные некогда защитниками Сталинграда. Единственно впечатляющ лишь мавзолей: все в нем торжественно и просто — доминируют архитектура и цвет: черный полированный камень, золотистая смальта, на фоне которой ниспадают выложенные мозаикой полотнища гвардейских знамен и на них — фамилии тысяч бойцов, погибших при защите города. Застыли часовые. Играет скорбная музыка и слова «Реквиема» сменяет голос Левитана, записанный еще в 1942 году, возвещающий вечную славу павшим.

Мне подумалось: на всех съездах Союза художников бранят искусствоведов за то, что они-де отстают от требований времени... Но вот наглядный пример того, насколько само современное искусство отстало от требований эпохи. Разве такою скульптурой следовало почтить память и подвиг сталинградцев?.. К сожалению, конъюнктура и номенклатура торжествуют там, где должен царить гений» (23.VII.68).

И всюду, в каждом письме такое сплетение глубоких размышлений и вдумчивых суждений из области истории, искусствозна-

ния, литературы, их общественной значимости наряду с лирическими отступлениями в сферу природы и ее очарования.

Лето 1971 г. было насыщено новыми впечатлениями, вынесенными из, казалось бы, заурядной поездки в Ригу, но дело не в обычных туристических восторгах: «Нужно брать впечатления самого бытия и насыщаться ими (следуют пассажи лучшего путеводителя по избранным местам)... Я не иду дальше перечня: восторги с восклицательными знаками и усердные описания скучны для читающего» (15.VIII.71).

И снова, как возврат «на круги своя», далекий когда-то (сейчас он стал нам ближе) Афганистан: «Незаметно промчался месяц со дня отлета в Кабул и уже 20 дней полевых работ на севере Балхской провинции. Я ощущаю странную отключенность от раздражающей сутолоки больших городов — с ее калейдоскопом забот, мелких огорчений и больших обид, за которыми утрачивается чувство полноты бытия в его простых и лучших проявлениях — ясности человеческих взаимоотношений, увлечения трудом, близости к природе, а именно это ценишь более всего с годами, когда иссякают юные порывы. Мы живем на краешке пустыни, в бедном туркменском ауле, удивительного архитектурного рисунка — со множеством куполов — «балхи»: начинаешь зримо понимать, почему и как нехватка строевого леса побудила древних зодчих к созданию бескружальных глиняных конструкций, переживших в этих районах века. В худжре с таким куполом живем и мы с И. Т. Кругликовой — пробуждаясь, я вижу над собой его легкую, округлую оболочку.

Основные раскопки ведутся на Дальверзине (сколько их, Дальверзинов, любезных душе археологов!) — очень крупный кушанский город, обнесенный стенами. В нем вскрываются храм Диоскуров, буддийский комплекс, какие-то строения с остатками росписей на стенах, в чем-то напоминающие Балалык-тепе, но в общем-то своеобразные.

Октябрьское празднество мы провели в Ай-хануме, среди французских археологов. Путь был нелегким — день туда, день обратно. Но 7-го ноября все было чудесно — осматривали раскопки, о которых упоенно рассказывал П. Бернар, а вечером пели на французском и русском «Интернационал», пили французское вино и русскую водку (но умеренно — без отвратительного перепоя), слушали узбекско-таджикского певца, потом под игру дутара были танцы — от афганской народной пляски до рок-н-ролла, все сразу. В экспедиции Бернара в основном молодой (30-летний) состав — все они в афганских шароварах, узбекских или таджикских рубахах, безрукавках, чапанах, у женщин на шее и запястьях туркменские украшения. И при всем том они выглядят европейцами в чем-то неуловимо главном. Там, на

городище, мне подумалось, что когда-то, вероятно, и греки, основавшие этот огромный город на Оксе, а со временем воспринявшие от аборигенного населения внешние детали — шаровары, кафтаны, керамику, оставались все равно греками, живя островками в традициях собственной эллинской культуры.

Вчера мы выезжали в маршрут к огромной кушанской крепости, ночевали там же. Кругом царила удивительная тишина, небо было усеяно огромными звездами. Никто бы не сказал об этой безбрежности и слиянности со Вселенной лучше, чем юный, печальный русский поэт:

Ночь тиха.
Пустыня внемлет богу
И звезда с звездою говорит».
(15.XI.70).

Работы в Афганистане в составе советско-афганской археологической экспедиции велись и в 1974 г.: «В Кабуле довелось встретиться с итальянскими, японскими, французскими археологами: раскопочные работы в республике оживают (в прошлом году, в связи с общими событиями, работали только мы и французы). Новый директор Института афганской археологии г. Тарзи человек деловой и, не в пример своему предшественнику, человек слова. Но он принял такую позицию: за право археологических раскопок экспедиции обязаны осуществить за свой счет реставрацию или консервацию какого-нибудь памятника, в общем и не имеющего отношения к работам данной экспедиции. Ну что же, это, я бы сказала, государственный подход к делу.

Видела у него поразительную фотографию новой скульптурной группы из Хадды: найденные упавшими верхние части фигур установлены in situ в нише, где располагался Будда, бодисатва, почитатели и ...Геракл, но какой Геракл! Напоминающий статую «Кулачного борца» (помните?) со шкурой Немейского льва, но с оружием — ваджра, характерным для индийского Ваджрапани» (12.X.74).

Буквально каждый день приносит ей новые открытия — будь то в своем раскопе или у соседа, в разведке или на месте стационарных работ: «Из новостей, во время разведок, которые мы проводили с А. Мухтаровым, обнаружили мазар — невзрачный с виду, из жженого кирпича. Зашла внутрь и ахнула: великолепный тимуридский интерьер! Какой плафон! Звездчатый гирих и в нем — остатки орнаментальной росписи.

Вскрывала за Дильберджином (в 5 *км*) Джига-тепе. Круглый план — g=150 *м*, великолепная стена с круглыми башнями и сотнями бойниц. Греко-бактрийское время.

Рустам Сулейманов проводил на Дильберджине раскопки дома — весь он забуртован сырцом, и в этом сырце две глиняные статуи мужская и женская (обезглавленные, но есть фрагменты лиц). По-моему, это кушано-сасанидский правитель с супругой» (13.XI.74).

Под «эмоциональным восприятием бытия» она разумела отражение жизни в искусстве. Это редкое качество в ученом, преданном археологии. Тем разительнее это ее свойство отзываться на явления современного искусства. Когда решалась судьба книги об искусстве Советского Узбекистана (я был научным редактором этой книги), Пугаченкова проявила свой деятельный ум и не отошла в сторону: «Что касается главы о синтезе искусства, то я предложила бы иное. Книга нуждается в заключении и писать его придется вам (слышу возмущенное: «Опять заниматься не тем, к чему лежит душа! Опять отвлекаться от коренной темы!»). Ну, а кто же, кроме Вас?.. И это заключение должно быть не итоговым, а перспективным. Оно может быть очень кратким или длинным — по усмотрению. Но в нем должны быть набросаны широкими мазками перспективные задачи развития нашей архитектуры, изобразительных и прикладных искусств, включая и проблему синтеза и интернационализма при использовании средств национального своеобразия. И единства формы и идеи — великой, маячащей впереди идеи коммунизма. Без этого нельзя» (16.XII.64).

И не только в связи с подготовкой к печати большой книги о современном искусстве Узбекистана: «Я побывала на выставке молодых художников Карелии. Как это хорошо, свежо, какое сочетание молодой уверенности в своих силах, своей творческой правоте и высокой интеллигентности. Ни капли того провинциализма, которого так много в работах художников Узбекистана и особенно Белоруссии (помните их выставку?).

Превосходны портреты, пейзажи. Но особенно пленяет талант художницы Тамары Юфа, которая создала в графике иллюстрации к «Калевале» и «Слову о полку Игореве». Смело скажу, что это выдающееся явление всего советского искусства.

Но знаете, что любопытно? В работах молодых художников очень ощутим модерн. Не в современном значении слова, а модерн начала века. Значит, были в нем удачи творческих находок, от которых так легко отмахнулось наше искусствознание, если через стадию поисков современность снова подходит к ним?» (6.VII.64).

И еще: «Москва богата тем, что затрагивает струны души — концерт своей или приезжей знаменитости, выставка картин, какой-либо спектакль, а то и просто посещение старинной усадьбы вдруг уводят мысль в мир чистой прелести творчества, за кото-

рой забываешь, что судьба ее создателей, вероятно, также нелегка, как и наша собственная, в торном пути помех, интриг, мелкой житейской борьбы и непредвиденных осложнений. И вы, вероятно, неправы, считая, что через все недомогания занимаетесь делами лишь в силу инерции, привычного инстинкта. Есть что-то более значительное за этим всем. И завершенная (почти! Как много еще нам предстоит работать!) книга об искусстве Узбекистана, когда она выйдет в свет, не будет ли тем же концертом, к которому годами должен был готовиться музыкант, прежде чем выйти на эстраду? Я верю, что написанные в увлечении страницы с ответным увлечением прочтут чьи-то глаза — подобно тому, как звуки музыки приковывают огромный зал, а опустошенность, которую испытываешь, завершив одно (у Вас — два больших труда) и еще не приступив к другому,— она знакома всем людям творческого труда. Говорят, что Э. Дузе теряла создание, уходя после страстно сыгранного акта за кулисы» (5.III.62).

Театр, музыка, литература, особенно поэзия были для нее отдушиной. Они связывали ее с внешним миром и не давали задохнуться в скорлупе замкнутой археологии:

«Куда отключиться от этих приземленных тем? В область поэзии, что ли! Купила книжку «День поэзии» 1963 года. Много стихов, большинство которых проходит бесследно, но что-то застревает в зубчиках памяти. Вообще же — очень пестро. Борис Куликов, например, пишет о том, что «Кулак-дурак» и что «Кулак-слабак», а рядом Анна Ахматова воспевает «крещенский вечер, клен в окне, венчальные свечи и поэмы смертный полет» («Поэма без героя»— прочна, хороша, что-то в ней есть от настроений не только начала века, к которому принадлежит поэтесса, но и к его середине). Нет, вероятно, и поэзия требует какой-то иной обстановки для глубинного ее ощущения. Но, может быть, это — дань возрасту, когда все охлажденнее становится душа — поэты же обращаются лишь к ней. Впрочем, Ахматовой уже 70» (6.VII.64).

Даже на лечебном отдыхе ее любознательности не было предела: «В нашем санатории (в Кисловодске) отдыхает интереснейшая персона: генерал А. А. Игнатьев, автор известных мемуаров «50 лет в строю» (читали, конечно). Он очень общителен, часто вокруг него собирается кружок слушателей — и он говорит, говорит, рассказывает, рассказывает, исторический пережиток прошлого в настоящем. Дворянин до мозга костей, сумевший в своей дальновидности встать выше своего класса и потому не отметенный волнами великих событий, но вознесенный на гребень их: величавая руина, напоминающая какой-нибудь Гур-Эмир, переживший тех, кто его строил и кто в нем погребен» (27. VIII.52).

Методику науки об искусстве мы обсуждали постоянно. И хотя тема менялась, теория и практика скрещивались: «Принялась (как Вам и обещала) за Тимуридскую главу «Истории искусств Узбекистана». Принялась и... встала в тупик. Не могу найти стиль изложения. Если бы это была история архитектуры — план ясен: индивидуальное описание — политика и история, общая линия развития конструкций, строительной индустрии, декора, наконец, художественно-образных идей. Но историю искусств нужно излагать иначе. Как? Подскажите — может быть, у Вас уже сложилось ощущение необходимого плана и стиля изложения — например, для Караханидской главы? Ведь это не научно-популярный очерк, значит, должны здесь быть и история изучения, и научный аппарат, и в ряде случаев — дискуссия. Вместе с тем вопросы эстетического строя, творческого восприятия должны занимать какое-то важное место, наряду с описательной стороной, которая также нужна... Словом, я сейчас в позиции махового колеса, которому очень трудно придать изначальное движение (хотя раскачиваться оно уже и начало), но которое, приобретя нужную скорость, будет работать ритмично, без перебоев» (25.VII.57).

В теоретическом искусствознании, особенно проблемах Востока, Г. А. не находила твердой опоры в суждениях других ученых. После одного из пленумов Института истории искусств, проходившего в Москве, она особенно сетовала на узость выступлений: «Что касается самого обсуждения, то я лишь убедилась, как безнадежно провинциальны московские светила в понимании проблем Востока. Выступал Брунов, который опять говорил об «ордерной» архитектуре Запада и диаметрально противоположной ей «безордерной» архитектуре Востока. Бунин вещал о единой арабской культуре средневекового Востока, которая порождает столь однородные (?) архитектурные решения, как Кутуб-минар в Дели и минарет Каира (это его сравнение!). Наконец, дело дошло до «магометанского» зодчества и до утверждения о мусульманской культуре, единой на всем феодальном Востоке, которую-де неудобно так называть, но которая таковой и была» (20.V.59).

Среди заметок Г. А. о прочитанном проглядывает редкое свойство увязывать его с самыми животрепещущими проблемами сегодняшнего дня. История и современность как бы ведут нескончаемую перекличку. Она опережает порой свое время настолько, что поражаешься, как это так: ведь спустя двадцать лет мы подошли к поднятой узловой проблеме дня. Поводом для этого могло служить даже беглое замечание о прочитанном, но обобщения поражают неожиданностью и глубиной: «Среди прочитанного за последние дни меня захватили письма Ларисы

Рейснер. Какое она удивительное существо! Эта данность интеллекта, это поэтическое мировосприятие, эта духовная красота (впрочем, она и внешне была красавицей), эта революционная страстность убеждений — не назойливо-плакатная, но пронизывающая все до конца — какое удивительное стечение природных, семейных и общественных данных могло ее породить?

Конечно, жизнь, восшедшая на огне Революции, детство, проведенное в высокоинтеллектуальной, прогрессивно мыслящей семейной среде, близость с Ф. Раскольниковым — все так. Но ведь ее брат — И. Л. Рейснер, росший в тех же условиях, не стал ничем, кроме как весьма ординарным профессором. Не подошли ли мы к необходимости пересмотреть обязательный взгляд на формирование человеческой личности, как на плод социальной обстановки, когда лишь скороговоркой отмечается — расцвету такого-то способствовали-де и природные дарования. Человеческое «я» остается при этом где-то в скобках или в подстрочном, случайном примечании, которое можно и пропустить.

Вы читали, конечно, о тех спорах, которым, наконец, разрешено разгореться в отношении развития и кое в чем — тупика нашей биологической науки, в которой коренная проблема генетики — гены — попала на долгие годы под запрет? Ну, а в сфере духовного формирования человека не счеркнута ли та таинственная внутренняя работа, которая, скажем, на гребне Революции вознесла Рейснер и Коллонтай? Между прочим, это — несколько о другом, в одном из писем Лариса Михайловна пишет — после чтения Маркса и Покровского, так: «Что сделал Маркс? Уничтожил старую профессорскую науку — историю, превратил ее в историю идеологий, в летопись идеологической классовой борьбы. Его книга, по существу: социальная пьеса, в которой у каждого класса — своя роль, свое актерство, проверенное во всех деталях, во всех своих фарсовых и трагических репликах. Под общей сценой — экономический базис, но, если можно так выразиться, очень стилизованный, взятый в его классовой бутафории... Пока они (историки) не научатся ценить идеологию, пока не осмелятся ее отличать (не отрывать, не изолировать), а просто отличать от экономической грядки, на которой она растет, превращая навоз цен и цифр в чистую политическую диалектику — будут вечные нелепости даже у таких талантливейших людей, как Покровский».

Ну, а не в этом ли наш конфликт с ленинградскими археологами (большинство которых, кстати говоря, по своей подготовке историки)? Не в том ли, что задачи исследования они ограничивают материальной культурой, как проявлением определенного экономического базиса? Во всем этом много словно бы от марксизма, а на самом деле все остановлено на полпути, проблемы

идеологического порядка остаются где-то за бортом, более того, они обновляются ненужными дописками, а между тем именно это определило собою духовный строй народов и обществ» (15.XII.64).

Так же было и с античностью. Это был любимый ею предмет занятий: «Вообще античная тема меня захватывает все больше. Нашла свои выписки из статьи о сюжете Эврипида на так называемых бактрийских чашах. Бактрийские они, бесспорно, но не греко-бактрийские (по Тревер), а начала н. э. и позднее. Чего только нет на них! И «Алькеста» и «Безумный Геракл», и «Вакханки», и «Ион», и многое другое» (19.IV.58). Однако писать монографию на новом материале оказалось сложнее: «Раздумываю о «Скульптуре Халчаяна», но пока не могу найти ключ. Описание, анализ отдельных скульптур — все это я представляю, но где ведущая струна?.. Недавно мне попалась у Гофмана такая фраза: пишущему какое-либо произведение следует сначала написать заключительную главу и, уж конечно, в самый последний момент следует писать введение. Кажется, Вы примерно так всегда и поступаете — задаетесь определенной, все завершающей идеей, затем уже ведете построение всей книги. У меня пока это не получается (5.XII.64).

Мог ли я дать убедительный совет: как писать?! Едва ли. И все же Галину Анатольевну продолжали волновать вопросы методики искусствоведческого анализа: «В последние годы меня как-то перестали удовлетворять частные темы (обычно они у меня отливаются в статьи), я стала ценить широкоплановость исследований, но вместе с тем тяготит ощущение, что мне самой это как бы не по плечу. Неужели упущены годы, и теперь остается академическое копанье в узкотемном мирке одиночных фактов?.. Вам такие терзания не угрожают — Вы всегда мыслили с позиций какой-то уже сформировавшейся в Вашем воображении проблемы, и в общем (даже при нехватке фактов) это Вас не подводило...» (I.VI.65).

Монографию «Скульптура Халчаяна» она все же написала, хотя и не без творческих сомнений и мук. Прочтя ее в рукописи, поспешил откликнуться не ради похвал («Кукушка хвалит петуха за то, что хвалит он кукушку»), а ради некоторых новых идей. Хотелось ими поделиться: «Я все еще под впечатлением Вашей рукописи «Скульптура Халчаяна». Это труд большого накала, безусловно. Как бы я ни ворчал относительно повторений, имеющих цель показать широкую осведомленность автора во всех деталях исторических перипетий эпохи, я не могу не ощутить новизны этого труда в целом. Конечно, в нем много новых идей и разворот их великолепен. Если что-либо и недосказано, то скорее со стороны формы, нежели исторического содержания.

Проблемы формы... они должны подниматься отдельно. Именно отдельно, ибо если искусство обладает не только свойствами зеркала, но и собственной жизнью художественной формы, то и анализ этой формы должен опираться на собственное содержание искусства. Это не исключает, а предполагает взаимодействие художественной идеи и идеи жизни. Кто знает, может быть, когда-либо я еще соберусь с мыслями и напишу Вам, как я понимаю существо этой проблемы и что я читаю в том направлении художественного чувства и воли, которые Вы окрестили «азианизмом» и которое, в этом Вы правы, еще только ждет своего раскрытия со стороны локальных черт самого искусства Востока» (20.VI.66).

Я пытался сформулировать эту проблему применительно к «Истории искусств Узбекистана»: «Я понимаю, что стиль это не только категория формы. Стиль — это язык художественных форм, отвечающих определенному идейно-образному содержанию. Но не следует ли нам сговориться на счет того, чтобы провести красной линией через все века анализ языка художественных форм с точки зрения именно такого понимания сущности стиля? Говоря более конкретно, я хочу предложить определенную классификацию стилей в нашей истории искусств с тем, чтобы каждая глава, в конечном счете, устанавливала определенный стиль, давала ему пусть условное, но все же название и тем самым подводила к пониманию истории искусств Узбекистана (или Средней Азии в целом, что вернее) не только как истории идейно-художественных воззрений, но и преемственно связанных, развивающихся во времени стилей, различающихся по языку художественных форм. Это не требование вернуться к категориям стиля Вельфлина и прочих, а стремление поставить эти категории на свое, исторически принадлежащее им место» (13.VIII.59).

Не стану излагать своей концепции «истории стилей» в искусстве Средней Азии. Тем более, что она так и не легла в основу «Истории искусств Узбекистана». Ее оттеснили другие историко-культурные проблемы и лишь частично «школы» и «стили» заняли в этом труде свое место. Теорией стилей искусствознание далеко не исчерпывается. В моих ответных письмах затрагивались и такие признаки стиля, как «автохтонность» (т. е. местные истоки художественных культур) и «теория влияний» (когда-то модная проблема): «Вопрос об автохтонной теории. Теория эта возникла исторически закономерно. Она должна была восстановить исторический вклад отдельных народов в мировую историю, независимо от того, был ли этот вклад выражен шедеврами или бытовым искусством местных народностей и племен. Вне автохтонных изысканий вся история культуры древней Руси свелась бы к византийским и романским влияниям. Но когда, в ходе работ

советских ученых, стоявших на позиции автохтонности, был открыт, собран, изучен огромный материал, эта же теория стала сдерживать выводы науки, ограничивать их строго локальными мерками. Ее (эту теорию) пришлось ограничить, потеснить, умерить, а где и отвести. И это сделано ходом развития советской науки давно. Я мог бы сослаться на главу в моем «Архитектурном орнаменте Узбекистана», где «теория влияний» и автохтонность — обе отражены и, сохраняя момент локальности развития, выдвинут момент взаимодействия художественных культур. И еще больше на брошюру «Искусство Руси и Восток», где решительно высказано осуждение теории автохтонности на новом этапе науки. Но в обоих случаях, как и в «Истории искусств Узбекистана», мы остаемся на почве исторического понимания очередных задач без ревизии того, что в свое время было важно и необходимо и что только и позволило нам подойти к новому этапу. Истина объективна, но относительна, претерпевает развитие, как и метод ее познания.

Взять тот же стилистический анализ. С точки зрения чисто музейной не трудно доказать, что все стили средневекового Востока были взаимосвязаны и что одни и те же элементы были «бродячими» (подобно «бродячим сюжетам» восточных сказок). Но именно потому, что эти мотивы общи многим, следует выдвинуть вопрос о той специфике, в которой они только и составляют нечто местное. Еще школа «сравнительно-исторического метода» в литературе указала на комплексы, как ключ к локальному явлению (это проделал Вагнер). Но это и есть задача искусствоведческого порядка и метод этот давно оставил позади «теорию влияний» с ее мелочным учетом отдельных мотивов» (28.VII.71).

Вопросы теории искусств то гасли, то вспыхивали вновь. Застрельщиком спора была чаще Галина Анатольевна, хотя она до сих пор утверждает, что теорией искусств, эстетикой она не занимается: «Прочитала книгу-диссертацию К. Горанова «Содержание и форма в искусстве» и поймала себя на мысли: для кого она написана (книга, диссертация-то нужна для получения «искомой степени»). Очевидно, для узкого кружка философов, которые до хрипоты спорят вокруг интерпретируемых по-разному положений эстетики, оставаясь каждый при своем мнении. Но захватывают ли споры тех, кто создает само искусство, и тех, кто его воспринимает? Не бесплодная ли эта трата ума, мало чем отличающаяся от средневековых споров об инкубах и суннубах, служивших порой содержанием рукописных трактатов. Мне кажется и представляется необходимым процесс синтетического осмысления какого-либо вновь открытого или занового исследуемого художественного памятника, группы памятников, наконец,

цикла художественных явлений, как это сделали Вы в «Архитектурном орнаменте»— тогда эта книга интересна более или менее широкому кругу читателей. Когда-то в студенческие годы я увлекалась диаматом, с наслаждением читала Энгельса и с интересом Гегеля. Но почему же теперь, умудренный жизненным опытом и отягчающим грузом многих прочитанных книг, ум мой не испытывал ничего, кроме утомления и скуки при чтении названной книги? Что это — возрастное пресыщение? Или все дело в масштабах: Горанов — не Энгельс. Но ведь он — наш современник и должен бы затрагивать нас уже этим самым, подобно тому, как, скажем, мексиканская графика захватывает не меньше, чем гравюры Рембрандта, хотя талант ее создателей и не столь велик» (13.VII.62).

Заметим, что это ее высказывание «о реализме и формализме» содержалось в письме, написанном тридцать лет назад. Но и позже она возвращалась к оценкам современного искусства сквозь призму собственного восприятия и жизненного опыта: «Меня удивляет равнодушие наших художников к разнообразию и богатству раскрывающегося перед ними мира природы. Д. Рузыбаев, в то время как археологи карабкались по склону, улегся под орешиной спать рядом с унылым ишаком и грудой его помета. Е. Кравченко — его приятель — живописец, который иногда, сидя в айване нашего хозяина, пишет акварельные абстракции, не взял с собой ни красок, ни альбома. Избитый призыв «Учитесь у жизни», видимо, понимается художниками в его узконатуралистической интерпретации — и вот они отворачиваются от того главного в окружающем, что манит своею красотой нас, нетворцов, что нас волнует, и что — ответно — мы ждем в волнении, рождаемом произведениями искусства. Но как нечасто в современном творчестве звучит эта от жизни протянутая к самому сердцу дивная струна» (3.V.63).

От проблем современного искусства не уйти, но они не мешали тому, чтобы погрузиться в самые его изначальные стадии. Я решительно возражал против того, что археологи пользуются «крашеной керамикой» для определения абсолютных дат. И встретил полное согласие: «Ваши суждения о крашеной керамике вполне справедливы. Если уж до наших дней можно наблюдать единые типы орнаментации в среде населения, скажем, право- и левобережья Амударьи, разделяющей два государства, то как же могли политические объединения древности влиять на единство или отличие художественных форм? Решение проблемы миграций, основанное на сходстве посудных форм, представляется мне крайне неубедительным, хотя на этом строится немало историко-археологических концепций» (3.V.63).

Ее выпады против археологизма не были направлены, конеч-

но, против археологии и ее методов. Ее возмущало другое — как можно игнорировать при этом художественное начало в предмете искусства: «Перебирая ереванские записи, нашла фразу из доклада Е. В. Зеймаля «Греко-бактрийский портрет», в которой он, анализируя монетные портреты, особо остановился на портрете Антимаха. Вот, дословно, эта фраза: «Беретообразная шапочка выражает главное в портрете Антимаха, а не улыбка, персональные черты и прочие особенности лица». И в этом — главная идея доклада (применительно и к другим басилевсам). Ну, как же так, сотрудник величайшего музея искусств не понимает существа, или по крайней мере общественно-идейной основы искусства! Какая узость подхода к произведениям художественной культуры лишь в плане внешних вещественных признаков!

В полном контрасте — книга А. Ф. Лосева «История античной эстетики. Ранний эллинизм» (М., 1979), которую я взяла в библиотеке. Постарайтесь ее достать, это Ваш жанр и уровень. Одолеть ее всю у меня не хватит духа, но отдельные разделы я просмотрела — в частности о Витрувии, где позиции автора очень убедительны. Вместе с тем, касаясь проблемы архитектуры греко-римского мира и Востока, автор выражает апологетику старым позициям Н. И. Брунова («материальность-дематериализация», «принцип ясной, соизмеримой с человеком гармонии — мистически-магическая нерасчлененность» и т. п.). Никак я с этим не могу согласиться, мне кажется это таким же, как противопоставление для более поздних эпох реалистического в искусстве *Запада декоративно-абстрактному на Востоке*» (*18.VI.80*).

И уже совсем чуралась Галина Анатольевна проблем современного искусства, его теоретических основ. Впрочем, совсем ли? «Вопрос о подлинном реализме в искусстве и новаторстве (без этого никакой реализм немыслим, т. к. иначе он утрачивает главную свою черту — прогрессивность) меня тоже глубоко занимает,— писала она.— Некоторые мысли возникли у меня в связи с Пикассо. Интересно, как выкручиваются в данном случае ортодоксы? Ведь мы его чтим за политическую позицию, но стыдливо помалкиваем о существе его творческой манеры. А ведь наряду с вещами крайне абстрактными, у него есть такое, что поражает своей гениальной простотой и выразительностью, особенно в рисунке и в художественной керамике» (31.VII.58).

Как-то она коснулась самого *болезненного*, я бы сказал, вопроса о расхождении идейной и художественной ценности произведения: «На днях по телевидению передавали экранизацию «Что делать?» в трех сериях. Я выдержала лишь одну. Никогда не любила этот роман и от души жалею школьников, которые «прорабатывают» его в 9-м классе. Поразительным ныне кажется, что он владел умами целого поколения, по-видимому потому,

что призывал от рассуждений к действию и смело поднимал проблемы новой морали. Но полное отсутствие художественных качеств обрекло его на неприятие следующими поколениями, и все усердие телережиссера, оператора, артистов ничего не смогли изменить. Вот наглядный пример для защитников соцреализма: при всей актуальности социального содержания, но несовершенстве формы произведение искусства гибнет за ходом времени. И что парадоксально: эстетические позиции Чернышевского для нас сохраняют во многом свою свежесть, а вот его литературный опыт (построенный на собственной теории) оказался недолговечным. Его Вера Павловна — какая-то марионетка, а Анна Каренина, как живая, волнует нас спустя столетие. В чем эта тайна искусства?.. (27.VII.78).

Ну, а где говорят о реализме, там всплывает и романтизм. «Я сожалею, что не записал наши с Вами споры и размышления по поводу романтизма,— сетовал я в письме к Галине Анатольевне.— Мне кажется, что мы с Вами, увлекшись туманными образованиями, окружившими предмет, ушли куда-то в сторону, пока не уперлись в стену понятий и терминов больше философского, нежели исторического характера. В сущности, я ставил вопрос чисто исторически, и нам лучше было бы не переходить этих границ. Для меня романтизм не стиль литературы XIX в. (и живописи), а личностно-эмоциональное начало — такое же извечное, как и искусство. Оно присуще реализму с тех пор, как в нем проявляется личность, ее эмоции, духовный мир. Соответственно этому *я усматриваю* (*вслед за просветителями* XIX в) романтизм — и в античном, и в средневековом, и в современном мире. Как начало личностное, романтизм обращался то в прошлое, то в будущее, что предопределяло его ретроспективизм или авангардизм, «реакционность» или «революционность» (беру их в кавычки, ибо исторически, при определенных внешних условиях романтизм играл объективно на руку то одному, то другому — достаточно назвать Карлейля и Ницше, герои сверхчеловеки в истории). Но опять же исторически: античный мир знал свой романтизм, он коренился в мифах и культах, особенно народных, и получил наиболее сильное выражение в позднеантичное время с его смесью восточных и античных воззрений. В средние века рождается новый романтизм — религиозно-мистический и рыцарский. Особенно на Западе. На Востоке он получает более яркую окраску — в чем-то как бы продолжает наследие античного романтизма. Как восточный гуманизм развивался под знаком романтизма, реализм искусства средневекового Востока был насквозь романтическим, а там, где романтизм (как личность — эмоциональное начало) был подавлен — он уступал сухому математизму мышления, схоластике, догматизму феодальных

установлений, религиозным формулам. Таким образом, к понятию «античный реализм» я хотел бы присовокупить, как одну из его сторон (не главную), античный романтизм, а к понятию средневековый реализм (главную его сторону) — средневековый романтизм. Тем самым ценность средневекового искусства как художественного наследия не сводится к большему или меньшему отражению «реальной действительности», а к глубине постижения ее со стороны личностно-эмоциональной, душевных движений и переживаний человека данной исторической эпохи. Высокий взлет гуманизма гарантирует передовой характер идей, которым этот романтизм чаще и служил. Романтизм суфиев двусторонний, иезуитский, но объективно взламывавший скорлупу средневековой схоластики, с этой точки зрения тоже заключал прогрессивные элементы, чего о нем нельзя сказать с точки зрения прямого, «реалистического» отражения действительности. Конечно, не только исторические соображения толкают меня на эту «концепцию», но и потребность сообразовать (взаимосвязь) разные эпохи, включая современность в одно культурно-историческое целое.

Что касается рационализма, работы «чистого разума», мысли, сознания — то вне эмоций они едва ли могли бы стать сами собой. Но, пользуясь методом научной абстракции, можно сказать, что сухой разум, как и слепая вера, творят то, что именуют догматизмом мышления. К счастью, искусство, будучи обязано тому и другому (знанию и вере), не отвергая ни того, ни другого, поднимая мысль на степень воображения, фантазии, дает мысли образное претворение. И это уже искусство — полноценное, реалистическое. Ему не отказать ни в мысли, ни в чувстве. И оно не нуждается в романтизме личностно-эмоциональном. Таков был реализм эпохи классицизма. Таково искусство неоклассицизма. И этот неоклассицизм, как и романтизм, тоже двухсторонний («нашим и вашим»). Так что оба они — классицизм и романтизм, будучи антиподами (как стили XVIII—XIX вв.), составляют в более широком смысле две тенденции всеобщего исторического значения. Они охватывают древность, средние века и современность, Восток и Запад. В этом смысле они универсальны. Всеобщая история искусств не есть, таким образом, история реализма, понятного в смысле ренессансном или чаепития в Мытищах, а история умственного и чувственного отношения к миру и его образам, основанного на знании, воображении и переживании. Но последнее — уже философия с ее словесными штампами, их мы отбросим. Остальное — это то, что осталось во мне, при всей полезности для меня нашего ученого спора, не поколебленным, хотя быть может и в чем-то вообще ложным. Но тогда нужны дополнительные аргументы. Я пишу так подробно о ранее сказанном, ибо у меня складывается впечатление, что по Вашим понятиям

я вообще ударился в романтизм и мне любы всякие сетования романтиков на серость окружающего горизонта и т. д. Совсем не так. Родиться романтиком я опоздал, рядиться — глупо, не по возрасту. Но из окна уходящего поезда всегда оглядываешься — хочешь что-то лучше понять в том, что было и есть» (27.VII.71).

Неожиданно всплыл вопрос и о сюрреализме. Поводом к тому послужил мой дневник. Я вел его во время поездки в ГДР: «На днях Алик принес Ваш ГДР-ский дневник. С удовольствием просматриваю его отдельные страницы. Когда же Вы успели столько записать? У меня во время заграничных странствий его хватает лишь на беглые заметки в 5-6 строк. Как и положено для дневника, у Вас сочетается объективный рассказ и субъективное отношение к увиденному — об этом-то и интересно будет поговорить. Например, о сюрреализме, который в Музее Новейшего искусства в Париже меня неожиданно захватил в лучших произведениях этого жанра. Но ведь любая художественная манера и видение художника у эпигонов, подхвативших лишь саму манеру, вырождается в тиражирование и обесценивание тех творческих новооткрытий, которые вначале порождаются трепетным излучением души художника, чем-то захватывая нас, втягивая в сопереживание...» (14.II.73).

Относительно теоретического искусствознания как науки Галина Анатольевна высказывалась с присущей ей прямотой: «В части теории искусства, как необходимого раздела искусствоведения, я ведь никогда не высказывала каких-либо «contra», просто мне самой теоретизирование недоступно. Для меня характерен, видимо, иной подход: факты, прошедшие через эмоциональную окраску восприятия и изложения. Это, безусловно, более приземленный регистр познания прекрасного. Теория же искусства мне напоминает тот ультразвук, который мощней любого обычного звукоряда, но который воспринимают на слух лишь немногие особи. Например, дельфины.

Хочу поставить Вам такой вопрос: теоретические проблемы искусствоведения — чем помогают они широкому кругу интеллигентного (я не говорю о массовом) читателя? Вопрос не праздный, я не знаю на него ответа. Или они (проблемы) существуют лишь для узкой элиты мысли и духа?» (30.VII.80).

Продолжение той же мысли пришло следом: «Да нет же, я не против теории искусства, и отнюдь не ратую за искусствоведение как описательную фактологию! Описание должна обобщать, завершать, наконец, окрылять идея. Но теоретизирование с подгонкой под определенную концепцию того многообразия проявлений, которое присуще искусству в его высших, а не стандартно-ремесленных образцах, оставляет меня или равнодушной, или просто не понимающей, к чему бы это...» (13.VIII.80).

Художественную культуру Пугаченкова понимает широко. Она не замыкается в узкие рамки изобразительности. Литература есть та же художественная культура в ее словесном выражении. И здесь оставаться только на почве Востока для нее неприемлемо. Мировая литература — вот, что должно быть в поле зрения исследователя художественной культуры любого региона. Особенно на стыке традиций и современности. Никакой альтернативы для современности вне общих путей мировой культуры нет. Это и питает интерес Галины Анатольевны к судьбам литератур прошлого и настоящего.

«Как много написано умных книг, как много тонких чувств заключено в них!— восклицала она радостно в одном из писем.— Прочитала «Забавные истории» Бальзака (шлю их Вам) — они, как брызги утренней росы, сверкающие под солнцем. Перечитала новеллы Томаса Манна. Его основная идея очень близка: всегда в стремлении, в томлении, в ожидании — и это лучшее, что отпущено судьбой человеку, потому что вслед за свершением желаемого приходит горечь, разочарование, или же порыв к еще неизвестному» (8.VII. 56).

«Читаю запоем — беру комплекты толстых журналов и приобщаюсь к новинкам отечественной литературы. Кроме утомления это пока ничего не вызывает — талантливых произведений нет. Из эстетических радостей — неотразимое впечатление от кинофильма «Идиот». Вы, надеюсь, видели его? Только, умоляю, не смотрите его по телевизору, чтобы не смять той силы впечатления, которую оставляет игра героев, особенно эти несравненные глаза князя Мышкина и Настасьи Филипповны. Потрясает сила проникновения в самый дух Достоевского; не знаю, как прошла эта картина через рогатки всяческих чиновников от искусства, но, может быть, и бездушные цензоры невольно были захвачены неотразимой силой произведения» (18.VII.58. Ессентуки).

В других письмах яснее выражено недовольство частью современной литературы: «Перечитала в дороге до конца «Братья Ершовы» Кочетова, а чем больше читала, тем меньше мне эта книга нравилась, или, точнее, тем больше она мне не нравилась. Аракчеевский строй мыслей автора, помноженный на его бесспорное литературное дарование, вновь возвращает искусство на те позиции, которые хотелось бы считать преодоленными. А Вы видели «Дорогой мой человек»? Это тоже откат назад от «Неоконченной повести» и «Летят журавли», хотя в фильме есть чем-то глубоко трогающие куски. Видимо, таков уж маятник нашего искусства — вправо, влево, и лишь на какой-то момент — строго отвесно» (22.X. 58). «Пожалуй, из всего прочитанного захватили меня автобиографические страницы новой повести Паустовского

(«Знамя», №3 и сл.) и Ольги Берггольц («Новый мир», № 7). Прочтите и Вы — мне интересна Ваша реакция, потом поговорим. Главное, как мне кажется, это то, что путь самовыражения наиболее правдиво раскрывает глубины каких-то общих черт и переживаний наших современников. Записки Берггольц даже больше, пожалуй, затронули меня, потому что она нашего с Вами поколения (К. Паустовский принадлежит к поколению Михаила Евгеньевича). Все у нее другое: место рождения и возмужание, события жизни, но все укладывается в сознание, когда читаешь, как сопережитое. Кажется, это и есть одно из главных качеств подлинного искусства: сопереживание? И не потому ли меня захватила также книжка западногерманского писателя Г. Бёлля: «И не сказал ни единого слова» (я привезу ее вам). Все чуждо в этом чуждом западногерманском мире, но написано с таким огромным талантом, что чувства действующих лиц на какие-то мгновения становятся и твоими. Впрочем, читая впервые и эту повесть и этого автора, я не смогла отделаться от мысли, что я уже где-то что-то подобное ощущала. Когда и как? И вдруг я поняла, что все это я видела в «Die Bildende Kunst»— это ведь то самое, что пронизало современное немецкое изобразительное искусство. Вы понимаете, о чем я говорю?» (3.VIII.59).

Еще о прочитанном: «Почему-то именно в Кисловодске мне попадается Генрих Бёлль. Его новый роман «Бильярд в половине одиннадцатого» прочитала залпом. Захватывает мастерство композиции, тот особый, чисто немецкий импрессионизм, который един и в литературе, и в музыке, и в живописи (Бёлль мне напоминает Ганса Грундиг, выставку которого я видела два года тому назад)» (9.VIII.61). «Перед отъездом (из Москвы в Суханово) прочитала в журнале «Юность» № 4 новую поэму Евтушенко —«Братская ГЭС». Она очень неровная по качеству, но в ней есть большой гражданский накал и некоторые разделы захватывают своей обнаженной прямотой. Во всяком случае — она работает в крупных планах, это очень важно» (I.VII.65).

В столь широких обобщениях становится понятнее и издавна критическое отношение к отдельным произведениям современной литературы безотносительно к ее языковой и национальной принадлежности: «Читаю. Мало попадается подлинно талантливого — преобладает либо благонамеренная серость, либо развлекательность ради нее самой. Впрочем, истинное наслаждение мне принесла книжка У. Сарояна. Вам довелось читать этого американского армянина, которого у нас «открыли» лишь несколько лет назад? Его неиссякаемое, полное доброго юмора жизнелюбие — словно бальзам. А ведь он ничего не приукрашивает, рисует жизнь такою, какова она есть. Вот вам еще к проблеме национального начала в искусстве: пишет на английском языке,

но в творчестве его — квинтэссенция армянского духа в такой же мере, как, например, еврейского у Шолом-Алейхема» (7.VIII.65).

Читала Галина Анатольевна, главным образом, на отдыхе: «Летом я всегда немного наверстываю свои литературные пробелы. В общем-то, как много создается и издается всякого чтива и сколь мало по-настоящему талантливого и если уж не яркого, то хотя бы горящего своим собственным огоньком, а не отраженным мертвенным отсветом конъюнктурных установок. Запомнилась блестящая по форме, очень современная, очень холодная повесть французского писателя и ученого эрудита Эскарпи «Литературан»— это «плутовской роман» о ловкачах при современной науке, которые ведут игру и строят карьеру вокруг современного увлечения кибернетикой» (2.VIII.68).

Или вот еще один, казалось бы, не существенный, эпизод, давший ей повод для вдумчивых размышлений: «На днях перед киносеансом был вечер советской поэзии — хороший чтец с красиво поставленным баритоном читал Есенина, Маяковского, Багрицкого, Цветаеву, Вознесенского, Евтушенко; его слушали равнодушно при полупустом зале, а через 40 минут начали набиваться в зал те, кого интересовал лишь фильм. Чтец оборвал программу и ушел за кулисы, сопровождаемый жидкими хлопками. Никто, в том числе «культурник», его даже не поблагодарил. Я не выдержала — зашла за экран, он стоял, вытирал платком мокрый лоб, пристально глядя в пустоту. Сказала ему несколько теплых слов, поблагодарила за доставленную духовную радость. На сеанс, разумеется, не осталась. Мне подумалось, не так ли и мы с Вами растрачиваем жар души, вкладывая его в статьи, доклады, книги, которые затронут, может быть, лишь нескольких человек: кого-то раздражат, а большинство оставят равнодушными» (7.V.69. Ессентуки).

И почти как продолжение тех же литературных впечатлений, обернутых в свой адрес, звучат ее строки из другого письма, навеянные «Исканиями» Оскара Уайльда, взятыми ею из библиотеки на отдыхе в Дзинтари: «В отличие от ессентукской, она подобрана с хорошим вкусом. Прочитав толстый сборник «Испанских новелл XX века», я принялась за Уайльда, критические эссе которого пленяют уже своими заголовками, например, «Истина масок» или «Перо, карандаш и яд (этюд в зеленом)». Он пленителен в своих суждениях об искусстве (я не говорю — убедителен, но это не так уж важно) и в своих парадоксах».

«Да, объективная форма, в сущности, и есть самая субъективная. Человек меньше всего бывает самим собой, когда он говорит от себя. Дайте ему маску, и он станет правдивым». Это о творчестве.

«...Реализм подвергали анализу, разъясняли его, и в конце

концов пресытились им. Сегодня уже требуют романтизма... Прежние виды творчества, разумеется, остаются. Но критика идет настолько вперед, и критик никогда не останавливается в своем развитии». (Это прямо для Вас)» (15.VII.71).

И в каждом литературном произведении ей виден глубинный смысл прочитанного, отнюдь не только его филологические особенности и стилевые черты: «Из прочитанного сильное впечатление оставил «Успех» Фейхтвангера. Я читала эту книгу в 30-х годах, но как же по-другому все воспринимается ныне, после пережитой нами жестокой войны, после переоценки многих социальных позиций, даже после моего недавнего посещения Баварии, умилительную традиционность которой Лион Фейхтвангер рассекает, как скальпель хирурга, вскрывающий под розовой припухлостью раковый нарост» (20.VIII.75).

Даже случайные замечания читателей на полях прочитанных книг останавливают ее внимание и служат поводом для умозаключений, порой шутливых, но не брошенных на ветер: «Здесь (в Дзинтари) в библиотеке я взяла несколько толстых журналов, в одном из их оказалась подчеркнута жирной-прежирной линией фраза: «Всех, кому за семьдесят, надо изолировать от общества. У них нет общих интересов с людьми, которые хотят просто любить женщину, просто пить пиво и просто играть в теннис... Они все злятся, что им скоро пора в ящик, эти мумии»... Это рассуждение молодого, энергичного мужчины. Очевидно, следующим шагом будет возврат к обычаю масеагетов — поедания живьем своих стариков... В метафорическом смысле это уже делается» (10.VIII.76).

В оценке литературных произведений сказывалась высокая требовательность, но не пристрастие к определенному течению или каприз критика: «В одном из номеров «Звезды» дана подборка произведений современных скандинавских писателей (датчан, норвежцев, шведов). Меня поразило, насколько все это неталантливо. Потому ли, что самый выбор предопределил какой-то ортодоксальный блюститель реалистического конформизма, или эти нации просто бедны оригинальными талантами, или оригинальные таланты вообще редки в мировом искусстве?» (10.VIII.76).

Нет, кажется, случайно прочитанной книги, статьи или телефильма, который не вызывал бы реакции Галины Анатольевны как читателя или зрителя. Реакции отнюдь не просто «чуткой души» (хотя ей нельзя отказать и в этом), но и глубинной мысли в небрежно брошенной, казалось бы, фразе: «Из художественных впечатлений минувших недель — телефильм «Игроки» по пьесе Гоголя. Вот где режиссура и игра актеров адекватны этому мастеру причудливого гротеска! Почти забытая, не игравшаяся в театрах уже лет сто, пьеса вдруг взыграла той гофманиадой, ко-

торая у Гоголя еще помножена на русский характер. Реальность ситуации через фантастические изломы воображения. Попробуйка тут разобраться: что такое реализм в искусстве (критический, или социалистический...)» (19.VII.78).

В оценке отечественной литературы, несмотря на заметную требовательность, нет и предвзятости критика, готового чернить все новое: «Пока что взяла комплект журнала «Москва» за 1938 год. Прочитала два новых романа — «Кончину» Тендрякова и «Белую птицу» Пантелеева. Первый это великолепный пласт человеческой жизни и судеб советской деревни, второй — насквозь фальшивый, срывающийся петухами, как голос бездарного тенора, первый — с остротою и болью всех наших проблем, второй — насквозь конформистский, с потугами на трагедийность, которая очень напоминает мне арабские и индийские мелодраматические фильмы.

Тендряков — это большое явление советской литературы, он, по-моему, то же, что в живописи Пластов» (24.IV.69).

Как-то я обратил внимание Галины Анатольевны на книгу К. Паустовского «Золотая роза». И тут же последовал отклик: «Книгу Паустовского я читала с наслаждением несколько лет тому назад. И тоже делала выписки, например, о том, что не надо возвращаться в те места, где некогда мы испытали неожиданное счастье, потому что повтора не будет, а останется лишь горечь невозвратности (у Паустовского это сказано подробней и гораздо лучше). А что касается похорон его, прошедших незаметно для большой общественности, то суть в том, что он — единственный — протестовал против исключения Солженицына из Союза писателей. Эренбургу же не простили публичного заявления на съезде писателей, что ему ненавистен антисемитизм (так же, впрочем, как и сионизм). Как видите, все это далеко от вопросов мастерства, волшебного владения словом, способного зажигать, или согревать, или возбуждать десятки тысяч читающих людей.

А вот о мастерстве словотворчества как элемента, необходимого искусствоведческим исследованиям, притом насыщенного личной эмоциональной окраской, я подумала в Москве, листая полупудовую (Я не преувеличиваю! Именно так — огромную, роскошно изданную, богато иллюстрированную) монографию Вашего учителя Федорова-Давыдова о Левитане. Очень добросовестная фактология, всюду есть социальный фон, точные даты, правильное описание колорита, мазка и т. п. А скучно! Не хватает того, чем так виртуозно владеет М. А. Алпатов и чего ему не прощают многие его коллеги» (10.VIII.78).

Нет сферы художественной культуры, благами которой Г. А. Пугаченкова не заполняла бы каждый свободный час:

«Проехали однажды «по литературным местам», а точнее — по местам, связанным с большими поэтами и писателями — Горький, Блок, Чуковский, Андреев, Маяковский, Зощенко... Завершением было небольшое кладбище в Комарово, где могила и надгробный памятник Анне Ахматовой. Там оградка, барельефный профиль поэтессы и кованный чугунный крест. Она была очень религиозна, хоронили ее, согласно завещанию, по торжественному православному ритуалу в Казанском соборе. Поразило меня другое: на этом кладбище похоронено много писателей, художников, поэтов советской генерации. И всюду — кресты! Большой каменный крест, например, над Верой Пановой, а ведь она комсомолка 20—30-х годов, участница войны, человек с большим партийным стажем. Откуда это возвращение к устарелым символам и обрядам?...» (10.VIII.78).

Хотел бы закончить раздел литературной критики в письмах Галины Анатольевны весьма интересным, на мой взгляд, ее рассуждением об экзистенциалистской струе. Наша дискуссия породила ряд писем: «Передо мной,— писала Галина Анатольевна,— две книги ленинградского писателя Андрея Битова и кубинского писателя Алеко Карпентьера (кстати, он как Рефрижье — полуфранцуз-полурусский, но кубинец, пишущий по-испански). Прочитав сотню страниц у того и другого, вы с трудом сможете пересказать сюжет (даже не фабулу), да и то в двух-трех фразах. В остальном же это поток мыслей, рассуждений, отходов в область ассоциаций или воспоминаний (самого ли автора или действующего лица). Очень похоже на Вашу манеру, на которую я обычно нападаю... А ведь Вы, очевидно, находитесь именно в этой современной экзистенциалистской струе! Правда, то, что присуще литературе, нельзя переносить в науку, но, с другой стороны, само искусствоведение стоит где-то в промежутке между литературой (не беллитристикой, разумеется, но эссе, художественной критикой) и наукой» (26.VI.79).

Мое ответное письмо вызвало новое послание Галины Анатольевны: «В Вашем письме я почувствовала большую обиду. Неужели Вас так оскорбило сопоставление с экзистенциалистами? Почему? Официальное осуждение этого течения, которое у нас ругают во всех литературоведческих статьях, мне напоминает осуждение импрессионизма (который «признали» лишь в 60-х годах в официальном порядке), мирискусников (которым лишь в последние годы отдали должное), постимпрессионистов (которым в этом году посвящена в Москве большая выставка, куда валом валит народ). Но ведь экзистенциализм в литературе, театре ныне это целое явление, отвечающее духу XX века — это Камю, Сартр, это Феллини, словом, те, кто стоит (стоял, так как Камю, к сожалению, уже умер) на переднем крае творчества.

Это и их предшественники — Марсель Пруст, Джеймс Джойс и другие, которых у нас не издавали вплоть до последних лет, но которые оказали такое влияние на последующее поколение. А Вы читали искусствоведческие эссе Андре Мальро? Ведь это тоже «поток сознания» в связи с анализом и вместе с тем субъективным восприятием произведений искусства Запада и Востока. Вы пишете, что сейчас отдаете дань проблемам структурализма, типологии и т. п. Ну и что же? Все же Ваша стихия — это рассуждения по поводу такого-то предмета, от которого Вас относит (а нередко и заносит) в сферы, весьма от него удаленные, хотя в общем-то структурно и связанные, подобно формулам органической химии, которые занимают по нескольку страниц, и где изначальные символы совершенно иные, чем те, которые их (формулы) замыкают. И если я писала что-то такое, то не в осуждение Вам, а наоборот, отмечая ту манеру, которая мне недоступна, и которая стоит именно в потоке современного мышления» (7.VIII.79).

Порой ее суждения намного опережают свое время, и то, что она заметила еще лет шесть-семь тому назад, кажется, предчувствием перемен в духовной направленности советской культуры сегодняшнего дня: «Беру в библиотеке кипы «толстых» журналов. До чего же мало в них интересного — не говорю уж талантливого! Деревенская, производственная, военная проза — почти все это проза в ее обыденном смысле, то есть прозаическая скукота. А между тем, как много общественно значимых проблем окружает нас, и одна из главных — это стремление не замечать разъедающих нашу социальную основу зол, прикрывая их пустопорожней политпропагандой в стиле нашего институтского шефа. Почему они, прозаики, не поднимают тему: человек (рядовой человек) как марионетка в огромном театре, направляемый всевластными пальцами тех, кто дергает по своему усмотрению нити судеб миллионов таких, как он?.. Где же Гоголь, создавший бессмертного Акакия Акакиевича, или Достоевский с его «Униженными и оскорбленными»? Разве XX век не выдвигает образы и сюжеты, куда более драматичные, чем век XIX. А через очищающее воздействие литературы могло бы свершиться утверждение этических норм, без которых мир людей не сможет существовать.

Между прочим, посмотрите-ка французский кинофильм «Гибель мадам Лемарк». Он как раз на тему судьбы, случайно попавшей в мясорубку соперничества сильных мира сего. А как прекрасно сработан! Вот это и есть подлинное искусство, в котором острота сюжета и мастерство исполнителей раскрывают общее через единичное» (19.VII.81).

Не хотел бы вторгаться в область музыки, для меня мало

доступной, но истинный интеллектуал не может ее обойти невниманием: «Концерт Грига для рояля с оркестром» прозвучал с такой романтической взволнованностью, что я долго носила в душе это полузабытое за сутолокой дней ощущение. А вообще жизнь моя стала как-то бедна чувствами. Может быть, поэтому я стараюсь заполнить ее работой — порой это становится почти одержимостью. Андерсен называл это «холодной игрою разума» — помните мальчика Кая, который складывал замысловатые сочетания из льдин, пытаясь постичь загадку Снежной Королевы» (18.VII.58).

«Еще одно впечатление. В Москве я посмотрела три одноактные вещи (в одной программе): «Иоланту» Чайковского, «Мавру» и «Сказ о лисе, петухе, коте и баране» Стравинского. Так вот, эти две последние, кажется, со времен Дягилева не шли у нас на сцене по причине их «буржуазно-формалистического» характера. А между тем в них столько юмора и столько национально-русского начала («Мавра» на сюжет «Домика в Коломне» Пушкина, а «Сказ» — скоморошье представление)! И снова убеждаешься, каким удивительным явлением было русское искусство начала XX века, которое подарило нашей культуре Блока, Маяковского, Ахматову, «Мир искусства» (Вы его, кажется, не признавали в молодые годы?), дягилевский балет, музыку Скрябина, Прокофьева, Стравинского. Но почему ортодоксальная (я бы сказала «правительственная») художественная критика с такой предвзятостью вышвыривает достижения русской культуры, возвращаясь к их признанию (да и то неохотно) спустя десятилетия. О, этот диктат официоза, как много зла нанес он ее развитию. Не то же ли и в наши дни?» (27.VIII.78).

Заключительным аккордом пусть прозвучит еще одна сентенция Г. А. на музыкальную тему: «Сегодня послушала и посмотрела по телевизору эпилог «Хованщины» Мусоргского. Опера заканчивается самосожжением раскольников. Мне подумалось — сколько на земле было гибелей ради идей, убеждений — почти всегда это были личности героического или глубоко эмоционального, или фанатически убежденного плана. И какой противоположностью в конечном счете оборачивалось все то, во что они верили. Будь то раскольник, или Павел Корчагин...» (9.VI.80).

Вот так музыка способна будить в чувствительной душе не только эмоции, но и глубокое размышление, далеко опередившее свое время. Прибавьте к этому внимание к людям, обойденным судьбой,— в самой загадочной нашей столь благоустроенной, казалось бы, жизни: «В экспедиции у нас работает землекоп ленинградец Ю. А. Каменев, он полиглот, знает до полутора десятков западных и восточных языков, по подготовке своей — ориенталист. Не пьяница, не буян, только немного заика. И такой он

неустроенный в свои 40 лет! Почему такое?.. Сколько бездарностей благополучны в житейском плане, а люди одаренные, но чудаковатые, не могут приложить свои дарования, которые могли бы быть так полезны обществу» (9.VI.80).

Меня всегда поражало в людях глубокого интеллекта, что они не замыкаются в своей скорлупе. Им до всего есть дело. Будь то даже лежащее за порогом сознания: «Интересное явление наших дней — оно отмечено мною в Москве и теперь в Ленинграде,— удивлялась Галина Анатольевна.— Поколение 20—30-летней интеллигенции захвачено всякого рода мистикой, но как бы прошедший через век НТР: вера в летающие блюда, следы прачеловека почти метрового размера, учение шамбала, большие и малые чудеса, излучаемые инопланетянами. Отчего это? От потока ли информации, воспринимаемого по-дилетантски, или от желания уйти от непрочности судеб и лживого покрова, облекающего любое деяние в хрупкий мир иллюзий?..» (I.VIII.81).

В чем же секрет этой неумолчной жажды быть в постоянном движении мысли? Видимо, секрет не только в условиях проявления личности, что очень важно, но и в самой личности, ее способности себя реализовать. Личность ученого, его интеллект и человеческие качества складываются из множества факторов. Каждый из них непредсказуем. Это та данность, которую природа дарит обществу. А уж в какой мере этот дар претворится в дело — это во многом зависит от обстоятельств, из которых складывается судьба человека, т. е. того результата, в котором он проявит себя как личность.

Портрет Галины Анатольевны? Он удался лучше всего художнику Рузы Чарыеву. Напряжение, вспышка, еще мгновение и пламя погаснет. Будет что-то другое: отключение или новый разряд скопившейся энергии. Прибавьте к этому длинную прямую линию носа, рассекающего овал лица, крылья крутых бровей и копну локонов — это в молодости. Позже локоны улеглись в серебристые букли, взор стал мягче, но та же пружинящая походка. Способность загораться в считанные секунды ее никогда не покидает. Появилась властность организатора и вместе с тем способность всадника осадить коня на полном скаку и вдруг замереть на месте. Неуправляемая реакция и трезвый ум у нее не спорят, решают сообща в интересах дела, сразу.

Вот так же, как «ветер странствий» влечет путника в неизведанные страны, так, не успев закончить или закончив одну работу, мы искали, чем загрузить себя на будущее: «Мне очень понятна Ваша тревога, высказанная перед отъездом: «Орнамент» закончен, «Искусство Узбекистана» отнимет 2-3 года, а что же дальше, в семилетии? Как это хорошо, что мысль Ваша ищет

каких-то новых тем, новых, нелегких задач! И я об этом думала все время» (20.V.59).

Галина Анатольевна безотказна, когда речь идет о совместной авторской работе: «Что касается Вашего предложения о совместной статье, то я со всей душой. Готова взять на себя раздел о живописи позднеантичной — как предвозвестнице средневековой. Мне всегда было интересно работать с Вами в русле единой темы, где два потока мысли — Вашей и моей — то нахлестывают друг на друга, то плавно сливаются (так, говорят, текут на долгом промежутке желтый и голубой Нил)» (10.VIII.76). Здесь сказалась готовность иметь своим соавтором даже менее зрелого исследователя, увлеченного ее примером.

Работать всегда, всюду, при любых условиях было потребностью Галины Анатольевны. Такова форма ее существования. Даже обилие писем, которыми она нас одарила, плод все той же потребности непрерывно размышлять, что-то творить: «Я вспоминаю, что Ньютон сделал ряд своих выдающихся работ в те годы, когда он дважды укрывался от чумы в деревне, живя в коморке на втором этаже материнского коттеджа. Конечно, я не Ньютон, и осточертевшие мне заседания и прочая толчея — не чума. Великих открытий не будет, но наброски своих разделов к нашему альбому я постараюсь подготовить» (24.IV.69).

И так во всем и всегда — с давних пор: «Вы знаете, как легко меня «заразить» какой-нибудь новой придумкой... Набросала некоторые свои соображения, если Вы их разделяете, то расширяйте, дополняйте и высылайте в Ташкент.

... В общем кляну себя: ну зачем мне это? Ан-нет, интересно!» (21.VII.74).

Письма Галины Анатольевны — только часть ее эпистолярного творчества. Чем вызваны они? Потребностью общения или в них живет пытливый ум и интеллект современника? «Пишите мне... ... я говорю не о письмах (пишите и их!), но о записях тех идей, которые зародились и во время поездки по Закавказью, и в более ранних раздумьях, и при чтении книг. Пишите так, как когда-то писались этюды о самаркандских терракотах, пусть не увидевшие свет, но преломленно вошедшие в книгу «Выдающиеся памятники...» Я буду с интересом их читать и с жаром на них откликаться» (I.V.63).

Вот и ответ на вопрос, зачем понадобились эти письма. В них живет и незаурядная личность, бесчисленными нитями связанная с окружающим миром. Ей, этой личности, дороги собственные вкусы, но еще больше идеи, что носятся роем над сообществом людей труда.

Быть может, главное достоинство писем Пугаченковой и ее способности откликаться на все, что волнует современника, сопе-

реживать с ним у мрачного порога небытия и в светлой надежде на будущее: «Вот и уходит из Института старшее поколение. Кто из нас на очереди?.. Ах, не все ли равно, пока есть силы, будем, по примеру Кандида возделывать свой огород» (3.VIII.83). В новогоднем поздравлении тот же мотив, но и призыв: «Мы еще что-то сделаем, еще на что-то способны, не так ли?!» (31.XII.82).

Не стану перечислять книги, принадлежащие перу Галины Анатольевны. Они названы во многих библиографических указателях. Назову лишь некоторые...

Обобщение эпох требует трудов в масштабе всего региона Средней Азии, а то и всего Среднего Востока. Здесь нужны силы коллектива. Так появились обобщающие труды «История искусств Узбекистана», удостоенная Государственной республиканской премии имени Хамзы, и «Очерки искусства Средней Азии» (обе книги имеют соавтора). Или сборники, в которых участвовал большой коллектив авторов. Но прокладывают путь подобным обобщениям монографии Г. А. Пугаченковой «Пути развития архитектуры Южного Туркменистана поры рабовладения и феодализма» (М., 1958), «Халчаян. К проблеме художественной культуры Северной Бактрии» (Ташкент, 1966), «Искусство Афганистана» (М., 1963), «Скульптура Халчаяна» (М., 1971), «Зодчество Центральной Азии. XV век.» (Ташкент, 1976), «Искусство Бактрии эпохи Кушан» (М., 1979), «Искусство Гандхары» (М., 1982). Все эти книги — фундаментальные работы. Они легли в основу многих других исследований.

Поле деятельности Г. А. Пугаченковой за 50 лет значительно расширилось. Она участник ряда важнейших конференций, созываемых по вопросам культуры и искусства в Москве, Ленинграде и республиканских центрах. Ее доклады слушали на многих симпозиумах во Франции, Италии, Сирии, Иране, Индии, Афганистане. Университет в Страсбурге (Франция) избрал ее почетным доктором наук.

Оперативность ее необычайна. Не то, чтобы ни дня без строчки, не проходит и часа без дела. Даже на заседаниях пишет, правит, редактирует и живо реагирует на все, что стало предметом обсуждения.

А есть ли у нее, как ученого, противники, подстерегающие не только каждый неверный шаг (благо бы так), но и готовые исказить истину или отвергнуть гипотезу? Конечно, есть, но здесь сказываются и бойцовские качества ученого. Он хватает пущенную в него отравленную стрелу на лету, бьет по ней наотмашь и посылает обратно, как засланную не по адресу.

Годы летят, пепел серебрит локоны, но все тот же горящий взор. Наша последняя совместная работа «О золоте «безымянных царей» из Тилля-тепе (к проблеме стиля и связей)» напеча-



Р. Н. Барто. Портрет Всеволода Владимировича Павлова.

тана недавно в сборнике «Из истории культурных связей народов Средней Азии и Индии» (Ташкент, 1986), подготовленном к печати Институтом востоковедения АН УзССР. В Ташкенте вышли книги Галины Анатольевны «Из художественной сокровищницы Среднего Востока» (1987) и «Древности Миankаля» (1989).

* * *

Среди моих друзей — специалист по искусству Древнего Востока Всеволод Владимирович Павлов (1898—1972). Не было случая, когда бы, приехав в Москву по делам издательским или иным, мы не нашли свободного вечера для задушевных бесед за домашним столом при непременном участии его жены Екатерины Алексеевны Некрасовой. В последние годы она осо-

бенно известна как профессор и историк английской живописи. С именем В. В. Павлова связана полоса в развитии отечественной египтологии. Он был увлеченным коллекционером древневосточных гемм и, наряду с книгами по искусству древнего Египта, публиковал статьи о геммах. В своих книгах В. В. Павлов показал на ряде примеров, что и сам эллинизм был в значительной степени порожден Востоком и его цивилизацией, столкнувшейся с греко-римским миром. Экспансия Рима на Восток не принесла ему там значительных успехов в сравнении с тем направлением искусства, которое создал на почве Древнего Египта эллинизм.

Всеволод Владимирович любил русскую природу, щебет пернатых. Он и меня возил в подмосковный лес «слушать голоса птиц». Писал о них в охотничьем журнале. После одной из поездок в Египет у него был инсульт, отнялись рука и нога, но сохранилось все то же жизнелюбие. Плотный, невысокого роста, неразлучный с палкой, с недвижимой рукой, он неизменно высоко держал голову. Да и сам походил больше на певчую птицу-кенаря, заточенную в клетку. Вместо зерен он перебирал античные геммы и находил успокоение в их сравнительном анализе.

Всеволод Владимирович был страстным фотолюбителем, но держать на весу даже «Зенит» одной рукой не мог. Аппарат держал на уровне его глаз шофер, сам же Всеволод Владимирович только нажимал кнопку спуска. Какое это было для него блаженство! «А сейчас,— заключал он многозначительно,— хлопнем»...— тут он поворачивался к захваченному в лес баулу...— «по паре бутербродов!!»

Письма Всеволода Владимировича Павлова были неторопливы, округлы и уравновешены: «По Средней Азии (Ташкент — Самарканд — Бухара),— писал он мне,— я ездил в 1931 году. Двое из моих спутников и очень близкие мне люди Б. П. Денике и Г. В. Житков уже ушли из жизни. Но память о них и образах Самарканда и Бухары останутся навсегда в моей памяти. Конечно, Вы правы, что меня интересует и в Средней Азии античная эпоха, и с этой точки зрения я с большим удовольствием прочту Вашу книгу, написанную вместе с Г. А. Пугаченковой. В книге этой меня особенно заинтересовали геммы, которыми я занимаюсь уже много лет. В частности, в скоро выходящем сборнике в честь В. В. Струве я публикую некоторые малоазийские интальи III—II вв. до н. э. из восточного отдела Эрмитажа. Они имеют близкое отношение и к ряду резных камней из моей личной коллекции. И все эти вместе сложенные геммы в известной степени связаны и со среднеазиатским материалом, мало мне известным» (13.X.61). Геммы были его страстью. Как-то он долго не писал и винил в этом грифообразного льва (львогрифона)... на своем перстне: «Дело дошло до того, что я решил о

нем написать, и еще о том, как его иконография вновь воскресает в скульптурных декорациях владимиросуздальского зодчества. По этому случаю окунулся не в море, а в океан всяких точек зрения, высказанных в сотнях статей. Вот уже два месяца не работаю над своей книгой об эллинистически-египетском портрете. Но что делать! Надо доводить до конца льва. Все же это нужнее (говорю не от гордыни), чем многочисленные говорильни о традиции и новаторстве и прочих тому подобных проблемах (последний диспут на эту тему был в Академии художеств)» (13.XII.62).

И все же он не был ретроградом, не запирался в башне из слоновой кости или из резных камней: «Я как-то Вам сказал, что писать как раньше (множество примечаний и ibidem...) не хочется, а писать так, чтобы зажигало, не умею (да и много ли людей умеют?). Если же Вы подметили хотя бы верность слов в моей работе — то это уже много. Мне кажется, что восточный эллинизм есть этап в развитии мировой истории искусств, так же, как историки считают эллинизм этапом в развитии рабовладельческого общества. А в искусстве этот этап знает много стилей, школ, направлений и пр. ...Впрочем, это не Америка» (22.7.65).

В. В. Павлов любил резные камни не ради коллекционирования и некоего гурманства. В них он видел сплав истории и природы. Не меньше, нежели геммы, любил, как я уже говорил, птиц и шум леса: «В прошлое воскресенье мы уже с Екатериной Алексеевной (ее нога в гипсе), детьми и внуками ездили за город подышать лесным воздухом и полюбоваться поздней осенью. Вспомните блоковское: «Осень поздняя, небо открытое и леса сквозят тишиной». Правда, для меня всю мою жизнь служили, служат и будут служить основным источником для получения физических и духовных сил птицы. У меня они по-прежнему поют в комнате, и я о них пишу (подвизаюсь и в области художественной литературы на старости лет)» (30.X.63).

В. В. живо откликался и на вопросы, волновавшие искусствоведческую среду. Сообщал московские новости: «Много интересных выставок: «Хокусаи» в ГМИИ, «Древнее кипрское искусство» в ГМИИ, «Петров-Водкин» в Третьяковке, выставка голландских цветов в Манеже. Петров-Водкин (как Вы знаете, вероятно, читали в газетах) попал уже в соцреализм. Словом, «все течет, все движется» (10.X.66).

Прослышав про наши нелады с «ленинградцами» (в сфере искусствознания), В. В. живо откликнулся и на это явление: «Проблема непризнания ленинградцами не-ленинградцев есть проблема очень давняя и, насколько я могу судить, развивающаяся то в сторону минимального признания искусства как специфической категории в истории культуры, то почти полного ее

отрицания. В последнее время вторая точка зрения очень усилилась. Эту антиномию мы с Матье десятилетиями сглаживали и сгладили, наши отделы (египетские) давно уже не ссорятся, но Ближнему — Среднему Востоку и по сие время не «везет» (3.I.66).

Поднимался вопрос и о том, следует ли отдавать предпочтение «альбомам» или монографиям: «Альбомы,— писал он,— надо приветствовать, в сущности ведь вся европейская наука выпускает сейчас только «альбомы», но надо перестать в них видеть «альбомы» в смысле жанра —«дом, где я жил», или собрания любимых мопсов. Это такой же научный жанр, как и всякий другой (монография и т. д.). И в этом смысле название автора альбома, даже не автором, а «составителем» смешно по меньшей мере. Я самим принципом подбора памятников хотел показать свою концепцию Фаюмских портретов, а удалось ли мне это — судить не берусь (например, подчеркивание проблемы восточного эллинизма)» (3.I.66).

К «Фаюмскому портрету I—IV вв.» как наиболее солидному своему творению Павлов возвращался неоднократно: «Моя концепция Фаюмских портретов сводится к тому, что в портрете I—IV веков имелось три компонента: 1) и основное — развитие самого египетского искусства и использование в живописном египетском портрете позднего времени принципов художественного наследия древнеегипетского скульптурного портрета (этим я занимаюсь всю мою жизнь в конце концов); 2) искусство эллинистически-греческое; 3) искусство Рима эпохи республики и ранней империи. Разумеется, эти памятники творчески сплавлены и различны по их роли в процессе сплава. Слой римского искусства более тонок и касается больше ритуального обычая (сохранение портретов в атриумах). Слой же эллинистической культуры более значителен и большей художественно-стилистической направленности Фаюмского портрета.

Проблема восточного эллинизма — разных вариантов переплава разных культур на эллинистической закваске — одна из актуальнейших проблем нашей советской науки, отрицающей влияние как фактор, но разрабатывающей вопрос об исторической и художественной взаимосвязи. Вот, пожалуй, все о портрете — в какой-то мере сгусток моих дум и переживаний» (18.IV.67).

Центральным в теории оставался для него стилевой анализ применительно к искусству Востока: «Эта проблема в свою очередь упирается в исключительно злободневный и актуальный вопрос об искусствоведческой терминологии, с каждым годом все регрессирующей. Мы забываем то, что было завоевано уже хотя

бы эпохой Вельфлина. Об этом говорят многие и много говорят и у нас на кафедре в последние годы»... (15.IV.67).

Всеволод Владимирович был человек огромного жизнелюбия и оптимизма. Пытался заразить им и меня: «Надо быть благодарным судьбе (всегда надо быть в известной мере фаталистом), что Вы вдалеке от суеты сует спаслись от излишних растеканий мыслью по древу и сложились как ученый, всегда исходящий из фактов и вместе с тем никогда не забывавший теории» (4.IV.68). Увы, «растекания мыслью по древу» я не избежал, но, оставаясь вдалеке от «суеты сует», быть может, что-то и приобрел.

Творческие планы Всеволода Владимировича и его жены Екатерины Алексеевны Некрасовой с годами ширились: «Наши планы: Екатерина Алексеевна сдала в издательство «Искусство» книгу «Романтизм в Англии», я же —«Египетскую скульптуру малых форм». Задумал и книгу «Декоративно-прикладное искусство Египта (ювелирное искусство)». Екатерина Алексеевна пишет монографию о Тернере — художнике, можно сказать, почти неизвестном, а ведь он никак не меньше К. Монэ и ряда романтиков» (24.IX.71).

Увы, это было его последнее письмо ко мне. После трудной операции его не стало. Все заботы о публикации его незавершенных работ взяла на себя Екатерина Алексеевна. Она же, при содействии М. А. Коростовцева, организовала издание сборника работ, посвященных памяти В. В. Павлова. В этот сборник вошла и моя статья, статья Г. А. Пугаченковой, ряда его друзей и единомышленников.

«Мне всегда казалось,— писала Е. А. Некрасова,— что в данном случае Ташкент и Москва гораздо лучше друг друга понимали и ценили Всеволода Владимировича, чем многие иные люди. Я считаю, например, что Ваши и Галины Анатольевны рецензии на работы В. В. были всегда глубже и интереснее специалистов-египтологов, может быть потому, что я сама не египтолог. Но Вы как-то шире подходили, а уж после смерти Матье и вообще никто из египтологов больше ничем другим и не помышляет заниматься». И еще она сообщала о своих хлопотах: «Знаете ли, я подала заявку, и как будто ее примут, на составление сборника трудов и самого Вс. Вл., но не только египтологических, а отражающих все его разнообразные увлечения — и геммами, и историей науки, и Палехом, и Ватагиным, и даже — просто русской природой и птицами, в частности. Мне кажется, что тогда его образ будет более живым и теплым» (14.V.72).

* * *

Николая Михайловича Бачинского я оценил в последние годы его жизни. Старый туркестанец, архитектор и ученый, он оставил

по себе память реставрацией ряда памятников архитектуры Бухары. Мой официальный оппонент на защите докторской диссертации в Московском университете, он уже только присутствовал на защите, не будучи в состоянии прочесть свой отзыв (за него читали другие). Еле передвигался и был крайне не в себе. Накануне он мне признавался: «Я устал жить!» Тем не менее, даже в последние годы жизни он не терял интерес к художественной жизни Москвы: «Была выставка, куда никто не ходил, но вот туда пошло начальство и, говорят, ругалось по адресу абстракционистов. После этого попасть на выставку стало невозможным» (16.XII.62). Не терял он интереса и к своим друзьям и товарищам по науке: «Я очень прошу Вас не забывать меня, мне и без того тяжко. Вы всегда были хорошим парнем и это обязывает... Прошу Вас обоих не стареть — это очень скучно и не любопытно» (12.III.63 г.).

* * *

Появление в 1965 г. книги «История искусств Узбекистана с древнейших времен до середины XIX в.» принесло ее авторам, Г. А. Пугаченковой и мне, много радостей и не меньше огорчений. Как и можно было ожидать, столичные коллеги ощерились на нас, пытаясь укусить побольнее. Нет, не искушенные старики, а больше из молодых или близких нам по возрасту. С одной стороны — хвалебная статья В. В. Павлова, с другой — раздраженные нападки мало сведущих людей или шипенье из-за угла. Руки у них чесались, а тут такой повод проявить свою эрудицию.

Запомнилась разносная статья С. Б. Певзнера — специалиста по древнеегипетским тканям. Он настолько вошел в раж, что обвинил нас в «узбекском национализме», в связи с тем, что в заголовке книги упоминался Узбекистан, а не вся Средняя Азия. Обвинили нас в том, что в нашей книге не упомянут Пенджикент и его древности. К вящему конфузу С. Б. Певзнера журнал «Народы Азии и Африки», поместивший его статью, вынужден был напечатать в одном из следующих номеров сообщение о том, что обвинение это не соответствует действительности, так как о Пенджикенте и его древностях говорится подробно на десятках перечисленных здесь же страниц.

Более затяжным был спор с Борисом Яковлевичем Стависким. Он не писал специальной рецензии, но, где мог,— в тезисах различных докладов на всесоюзных и местных конференциях — деликатно вонзал нам в бока свои шпоры. В то время это был еще высокий кудрявый молодой человек приятного обращения, глотавший букву «л», что придавало его речи звук мягко окатанной гальки. Прослыл он хорошим популяризатором новейших

открытий в области восточной археологии. Писал и об искусстве (в свете археологии). Много лет он возглавляет раскопки пещерного монастыря Кара-тепе близ Термеза. В последние годы преуспел в публикациях о памятниках искусства Средней Азии. Выпустил ряд книг, альбомов в СССР и за рубежом. В полемике всегда был корректен, даже любезен. Не стану приводить фраз и выражений, которыми он пользовался. Споры, дискуссии, перебранки чередовались с временными затишьями, когда Ставиский и я пожимали друг другу руки. Лишь Галина Анатольевна Пугаченкова оставалась непреклонной в спорах, имевших принципиальное значение.

Б. Я. Ставиский избегал в наших спорах выпадов, легко уходил от прямых ударов и, подобно боксеру на ринге, предпочитал держать противника на дальнем расстоянии. Кружась и подпрыгивая, мы то сближались, то расходились, пока время не показало, что предмет спора утратил свой смысл: «Я по ряду моментов,— писал он мне,— остаюсь, естественно, на своей точке зрения и буду эту точку зрения отстаивать, но, уверен, что при обоюдном желании мы, как и ранее, можем быть добры и полезны друг другу. Не хочу вдаваться в мелочи и поэтому коснусь (напоследок объяснений) лишь двух моментов. Не мне, конечно, судить о своих теоретических возможностях, но когда речь идет о чисто искусствоведческой теории, то, думаю, Вы правы, не считая ее моим достоинством, я в ней не только слаб, но, увы, она меня и не очень интересует (хотя Вы не совсем правильно поняли меня после Вашего доклада о каноне). Я — историк культуры и подхожу к истории искусств с позиций именно историка культуры. Насколько мои положения в этой области верны — не знаю, но в любом случае они никогда не диктовались конъюнктурой (это — второй момент)» (10.IV.74).

Нет смысла приводить полностью нашу переписку. Однако вот одно мое письмо, обращенное к Ставискому. В нем полностью отражена сущность наших несогласий: «Бог с ними, с обидами, *забудем... о них, хотя бы потому, что они мешают нам вести* разговор по существу. Я только вчера смог ознакомиться с тезисами докладов по проблемам периодизации на конференции, проходившей в ГМНВ в ноябре 1973 г. Вы считаете меня ревностным последователем Чепелева и Толстова с оговорками в отношении книги «Архитектурный орнамент». Дорогой Борис Яковлевич! Это не так, совсем не так! О рабовладельческой формации в Азии я ничего не писал или, точнее, избегал писать вообще. Я отстаивал термин «восточная античность», но это дело другое. С Чепелевым я в прошлом дружил. Это был талантливый человек, но свихнулся на Н. Я. Марре. Социологию же Марра и ее талантливую интерпретацию Чепелевым я отвергал всегда. «Созда-

валась угроза,— писал я,— что место конкретно-исторических исследований займут самые общие, так сказать, типовые черты социально-экономической структуры формации по готовым априорно взятым схемам. Связи, отношения, взаимодействия снимались (Марром и Чепелевым) в искусстве полностью»... и т. д. (см. «Искусство Руси и Восток», с. 61, где об этом достаточно подробно сказано и совершенно точно). Вообще же (уж давайте вообще быть возможно более точными): первым писал о «рабовладельческой формации в Средней Азии» М. Массон в связи с работами его в Термезе, а не Толстов. Моей «заслуги» здесь нет, и я на нее не претендую.

Далее, периодизация средних веков: вопрос о «мусульманском искусстве» как этапе периодизации. Я не сторонник термина «мусульманское искусство» и начинаю средневековое искусство не с арабского завоевания. Это верно, но, во-первых, давайте уточним мою точку зрения во избежание недоразумений. Последствий арабского завоевания в формировании нового искусства я никогда не отрицал: «Образование арабского халифата и единой для всего средневекового Востока «общемусульманской» культуры имело важные последствия не только для Востока. Наследие античного мира было воспринято Западом в пору Возрождения в значительной мере с Востока, сохранившего науку и отчасти искусство древних. Но средневековый Восток создал к тому времени свое новое искусство в разных странах, исполненное местного колорита» («Выдающиеся памятники изобразительного искусства», с. 15). Отрицал ли я перелом в развитии стилей в IX—X вв.? Вы возражаете, что грань между двумя, устанавливаемыми Ремпелем стилями, «приходится не на середину I тысячелетия н. э., а на VIII—IX века» (тезисы Ваши, с. 9). Я же писал: «Эпоха раннего средневековья заключает два основных этапа: V—VIII и IX—X века. В них укладываются исторические судьбы двух художественных культур: позднеантичной и зачатки феодальной. И та и другая выходят за свои строго хронологические рамки, однако на первом этапе развитие искусства идет под знаком преобладания старого, на втором этапе — формирования и утверждения нового, получившего далее, с XI века, окончательное для феодальной эпохи господство («История искусств», с. 105). Заметьте, что речь идет на первом этапе не о рабовладельческой формации, а о «позднеантичной культуре» (в том смысле, в каком мы говорим, скажем, и об эллинизме, как факте истории, а не социологии). Но главное, что «формирование и утверждение нового» я отношу здесь именно к IX—X векам. Значит, Ваш тезис «не на середину I тысячелетия н. э., а на VIII—IX века»— это искажение моего текста, вызванное запальчивостью или невниманием.

О том, что надо исходить не только из архитектуры, но и из всех других видов искусства, пишут Бретаницкий и Щеголев. Вы также. А Ремпель думает наоборот? Я же писал: «В керамике V—X веков заметно различаются два периода развития. Первый период (V—VIII вв.) продолжал традиции позднеантичной неполивной керамики, хотя и отмечен разработкой ряда только ему свойственных керамических форм. Второй период (IX—X вв.) кладет начало средневековой поливной керамике и переходит на каком-то этапе в керамику последующего периода (XI—XIII вв.)» (там же, с. 165). Таким образом, речь идет не только об архитектуре. Что же касается периодов, то скажите, чем эта периодизация отличается от тезисов Бретаницкого (IV—VIII, VIII—X, XI—XIII вв.)? Тем, что на втором этапе у него не IX—X, а VIII—X, т. е. дублируется VIII век? Но Вы-то хорошо знаете, что поливная керамика появляется, собственно, в IX веке.

Вся суть вопроса, как видите, не в периодизации по векам. Здесь нет существенных несогласий. Вопрос об исламе в «мусульманском искусстве» как термине. Но Вы прекрасно знаете, хотя умалчиваете об этом, что все заслуги в критике этого термина принадлежат И. А. Орбели. Весь сборник «Памятники эпохи Руставели», написанный коллективом Эрмитажа, очень талантливый сборник, был посвящен низвержению этого термина. Я принял эту точку зрения, но не так рьяно как Вы полагаете. Последним ярым отголоском этой позиции остается статья нашего общего друга Л. С. Бретаницкого в «Искусстве» (1973). Статья, по-моему, запоздалая, не стоило. Мой ответ Вам был таким же односторонним отрицанием этого термина, каким односторонним было утверждение его Вами, реабилитация весьма агрессивная. Я употребляю термин «мусульманское искусство» и без кавычек («Искусство Руси», с. 75), но делаю акцент не на религиозных различиях ислама и христианства, отраженных и искусством, а на элементах художественной культуры часто общих для всего Среднего и Ближнего Востока (имея в виду городское ремесло ирано-арабского и греческого Востока). В этом отношении Орбели был прав, М. Дьяконов, А. Банк и другие также. Но в «храмовом искусстве», а оно в средние века возобладало и в ремесле, влияние идей церкви мусульманской и ее антипода — христианской, конечно, дало себя знать весьма сильно. Вопрос, следовательно, опять же не в веках, обозначающих «грань» (IX—X или раньше), ибо для халифата Омейядов эта грань пролегает, видимо, еще в VIII в., а для искусства Средней Азии в IX—X вв., хотя ислам утверждался как догма с VIII по X вв... Если бы мы могли поспорить, держа свои книги в руках, сверяя сказанное в запальчивости, мы избежали бы многих огорчений, а главное — не было бы повода к упрекам в духе дискус-

сий 30—50-х годов (я отношу к духу этих «дискуссий» так же и те искажения Вами моих взглядов, на которые я сослался выше, цитируя свои работы).

Последнее, что хочу добавить: об «узбекском национализме». Право, нет нужды бросать этот упрек в адрес «ташкентских искусствоведов». Нам, как и Вам, ненавистен, в равной степени, национализм и узбекский, и таджикский, и русский, и еврейский, и любой другой. Не пойму только, есть ли здесь предмет для спора. Или Вы всерьез подозреваете нас в пособничестве такому свинству?

Мне кажется, Борис Яковлевич, что мы (скажем обоюдно) проявили дурную страсть спорщиков: видеть в чем противник ошибся, или уязвим, и не видеть того, в чем он, безотносительно к факту спора, прав по существу. Мы (пусть оба) допустили определенное неуважение к взглядам другой стороны и возникшие грубые искажения не должны повторяться. Не так ли? Вашу руку» (8.V.74).

С тех пор прошло почти 15 лет. Страсти поостыли. Сама проблема периодизации истории искусств Средней Азии отошла на задний план. Многие вопросы социального строя «восточной античности» так и остались не решенными. Правда, выпуски, посвященные новым находкам в Кара-тепе, продолжают выходить в свет.

Последний раз мы встретились в Москве у Екатерины Алексеевны Некрасовой, вдовы В. В. Павлова. За чайным столом оказались, кроме пригласившей меня Екатерины Алексеевны, совсем неожиданные гости: Г. А. Пугаченкова, Б. Я. Ставиский и я. Приятное оживление в нашу стесненную беседу внесла некая миловидная женщина. И как я был поражен, когда выяснилось, что она автор давно заинтересовавшей меня книги «Восток на Западе» (М., 1970). Книги небольшой, но насыщенной глубоким пониманием философских идей прошлого и современности. Е. В. Завадская (это она была ее автором) трактовала некоторые философские идеи в культуре современного Запада как перенос их с Востока (буддийская секта «дзэн» на Востоке и некоторые эстетические идеи в литературе Запада). Я не был готов к углубленному спору по этому вопросу (идеологию дзэн-буддизма знал слабо, а литературные течения — не моя стезя). Так мы и разошлись, хотя в статье «Запад и Восток как историко-культурная и художественная проблема» идея Е. В. Завадской отмечалась мной как неубедительная. Б. Я. Ставиский отвлек нас воспоминаниями о Всеволоде Владимировиче Павлове (он считал себя его учеником) и какими-то анекдотами. Галина Анатольевна помалкивала. Так, ни очередной ссоры, ни примирения не произошло.

* * *

Осенью 1975 г. я перенес в Москве трудную операцию. Вернувшись в Ташкент, по состоянию здоровья прекратил маршрутные выезды. Перестал выезжать и на иногородние, особенно столичные, симпозиумы, конференции, совещания. Связь с центральными издательствами с тех пор утрачена. В то же время возрос объем переписки, особенно с давними друзьями, за спиной которых десятки лет работы над проблемами искусства.

В одну из поездок на Рижское взморье, куда я ездил не раз, дабы остудить разгоряченную зноем голову и вдохнуть свежий ветер Балтики, я познакомился с Л. С. Зингером, автором ряда книг о современном портрете. Песчаные дюны, поросшие смолистой сосной, составляли прекрасный фон для спокойных бесед на сблизившую нас тему. Плоский шрам у него на затылке напоминает, видимо, о контузии военных лет. Его нервная система расшатана, он избегает шума и предпочитает уединение. Леонид Семенович редко появляется в стенах Института истории и теории искусств Академии художеств, хотя он деятельный его сотрудник. Он тверд в убеждении, что идейный реализм всегда был главным критерием художественности портрета, но ему чужда распространенная не только в этом институте вульгаризация оценок, особенно выраженная агрессивно. Он уже давно занимается русским портретом, а я только начинал новую, увлекшую меня тему «Портрет и личность в искусстве Средней Азии. Древность. Средневековье. Современность (постановка вопроса)». Тогда в Доме творчества Художественного фонда СССР в Паланге наш спор, естественно, сосредоточился на постановке вопроса. Какие-то мои возражения показались ему интересными, и вскоре издательство «Изобразительное искусство» прислало мне на рецензию рукопись труда доктора искусствоведения Л. Зингера в несколько сот страниц. В моей положительной в общем рецензии был, однако, один запомнившийся мне спорный пункт. Речь шла о понятии «материалистический портрет». По Зингеру «материалистическая концепция в портрете» (так называлась одна из его прежних статей) диктуется актом восприятия объективной действительности глазами. Сейчас уже как-то неловко доказывать, что в этой формуле, ставшей хрестоматийной, проявилось неверное толкование мысли В. И. Ленина. Пришлось приводить подлинные слова Ленина о том, что вещи существуют объективно, минуя сетчатку глаза. В портрете же представление преломляется именно через сетчатку глаза художника. В этом все дело. Где-то здесь, в первооснове, лежат несогласия и споры, возникшие между двумя крайними точками зрения советского искусствознания. Одна из них отождествляет искусство с действитель-

ностью, в то время как другая видит в искусстве ту же действительность, преображенную, однако, магическим кристаллом искусства. Я придерживаюсь второго толкования как единственно верного. Вот почему «материалистическая концепция портрета», надуманная Л. С. Зингером, по-существу не состоятельна. К моему крайнему удивлению издательство согласилось со мной по всем пунктам рецензии, а Л. С. Зингер написал мне тогда же «покаянную», признав, что все это у него — след былого «вульгарного социологизма», которым все мы переболели... Искусство портрета, как и всякое искусство, обязано не одной аморфной материи, но и переменному шагу идей. Носитель их — одновременно и портретируемая личность и художник, со всеми присущими таланту качествами вкуса, формы, стиля.

Л. С. Зингер занялся доработкой книги по истории и теории портрета. Ставил меня в известность о ходе работы: «Никак не могу нащупать новый аналитический ключ к тем (пусть пока еще немногочисленным, но очень интересным) новым явлениям, которые происходят сейчас в портрете. А такой ключ нужен» (19.II.74). Такая пытливость делает честь автору письма: «Каждая хорошая новая книга о портрете для меня — праздник» (17.IV.83). В каждом его письме несмолкаемая тревога о самом методе исследования произведений искусства: «Вы абсолютно правы, говоря, что не следует подходить к реализму прошлых времен с меркой реализма сегодняшнего. Но с какой же меркой подходить? С меркой той эпохи, о которой пишешь? Нет, конечно. Это и невозможно, да и вряд ли нужно. Значит следует искать какую-то третью мерку. Какова же она? Вопрос очень трудный. Тем более, что вообще концепция «сквозного» реализма весьма уязвима. Видимо, назрела необходимость в иной концепции — более гибкой и глубокой. Но кто и когда ее разработает?» (19.V.83). Мы не могли не коснуться и проблемы стиля, в понимании которой сломлено столько копий. «Даже Вельфлин не рискнул затронуть проблему стиля современного ему искусства. Каково же нам? А то, что у нас часто называют множественностью стилей, едва ли является стилями. Это что-то другое. Впрочем, вероятно, само понятие «стиль» переменчиво». Нельзя не отдать должное рассудительности Леонида Семеновича, подходившего осторожно ко многим наскоро скроенным концепциям.

И вот мне сообщили, что книга Л. С. Зингера вышла в свет, а следом автор прислал свой печатный труд. Хорошая книга, можно только радоваться. У него есть вкус, знания и проникновенное чутье в оценке индивидуальности каждого художника как творческой личности. А это, по-моему, не так уж мало. Жаль только, что истина достается дорогой ценой. Леонид Семенович перенес третий инфаркт. Видимо, жизнь ставит на каждом из нас свои отметины.

* * *

Расскажу о двух других полярных натурах из моих современников. Один близок мне со студенческой скамьи, со времен нашего с ним обитания бок о бок в деревянном срубе, который мы в 1930 году снимали в Лосинке под Москвой. Другой — из «молодых», рано поседевший художественный критик, побывавший во всех экстремальных ситуациях, какие только присущи этой беспокойной профессии.

Борис Владимирович Веймарн был самым преданным учеником Бориса Петровича Денике. Уже в 1926 и 1927 гг. он участвовал в Термезской экспедиции Музея Восточных культур и навсегда связал свою судьбу с изучением художественной культуры Востока.

Письма Бориса Владимировича Веймарна носили больше личный характер, в них виден присущий Академии художеств и ее избранным членам размах: «Я собирался в Иран, а попал в Индию, перешагнув таким образом через некий удел обычных средневосточных противоречий. 21 декабря я улетел в Дели в командировку для изучения современного искусства Индии. Попутно, конечно, посмотрел памятники. Был в Дели и в Агре, в Бомбее, ездил смотреть Элефанту, Эллуру, Аджанту; затем попал в Мадрас, где 31 декабря было +35°, поражался Маханиндрамом и Канчипурамом, хотя до этого был потрясен Аджантой. Несколько дней пробыл в Калькутте. При встрече будет о чем рассказать. Вернулся в Дели и стал делегатом XXVI Конгресса востоковедов. Наших было много — 21 человек в основной делегации, в том числе С. Азимджанова — директор Вашего Института востоковедения, очень милый человек. Я прочел доклад о современном искусстве Казахстана и республик Средней Азии. Показал наш реализм, а в Индии сейчас свирепствует абстракционизм» (17.I.64).

Побывал он во многих других странах, от Японии до Англии, и всюду — яркие впечатления. Суждения же о них были крайне лаконичны, в духе писем о поездке в Индию и «двух цветах времени»: реализме и абстракционизме как лейтмотиве современного искусства этих стран. Однако его книги об искусстве арабских народов и Ирана, где речь шла о поре средневековья, давали содержательную сводку исторических данных. Научные вопросы всплывали редко и только по поводу мусульманского средневековья: «Исследованные тобой памятники несомненно существенно дополняют наше представление о роли восточных областей в сложении и развитии искусства в Аббасидском халифате. Но: 1) нельзя игнорировать того, что в 9—10 вв. происходило в западных областях, не только в Египте, но и в Магрибе.

Я имею в виду резной штук Седраты в Алжире. Я знал о нем по публикациям начала 50-х гг.. Van Berchem и по книге G. Marcais «L'architecture musulmane d'Occident» (1954), а в этом году посмотрел подлинники в Национальном археологическом музее Алжира. Это произведения высокого класса. 2) Ты правильно говоришь неоднократно по поводу исследованных тобою памятников, что в их стиле местные традиции сочетаются с «общехалифатскими», а в конце смешиваешь как-то воедино и Багдад, и Самарканд, и Газни... А где же местная основа? И что такое арабская культура, центром которой много лет был Багдад?

Не убедительны и некоторые частные заявления. Например, утверждение о том, что строители мечети Ибн Тулуна следовали «опыту мастеров восточных областей халифата» (с. 140), требует и уточнения и доказательства. Пока исследователи четко говорят лишь о связи архитектуры этой постройки с месопотамскими строительными традициями. Не стоило, мне думается, в работе по истории искусства многозначительно упоминать о среднеазиатском происхождении отца Ибн Тулуна. Это просто не серьезно! Вообще раздел «Вызов Багдаду?», мне кажется, несколько излишне тенденциозен. Заметил я в тексте и несколько ошибок, на две из которых (обе на с. 129) обрати, пожалуйста, внимание: Куббат ас-Сулайбийа — усыпальница аль-Мунтасира — находится не в Багдаде, а в Самарре, а знаменитая Куббат ас-Сахра Абд аль-Малика не в Фустате, а в Иерусалиме. Ухайдир сейчас довольно твердо стали относить ко 2-й половине VIII века. Есть ошибки в наборе, примечание 67-е — в тексте обозначено, как 66-е, не удачны сокращения: м. Аль-Азхар, м. Ибн-Тулуна. Но, это уже мелкие мелочи... да и крупные не столь важны... Главное, открытие и публикация памятника, и с этим я тебя искренне поздравляю» (13.X.71).

Мы послали ему ко дню его шестидесятилетия прочувствованную телеграмму: «Великий труженик на ниве советской науки, Вы никогда не замыкались в вопросах узких и тесных для широкой мысли. Вы всегда видели в искусстве народов Востока важный раздел Всеобщей истории искусств и своими книгами сделали немало для этого» (из письма коллектива ученых Института искусствознания им. Хамзы, 5. XI.69).

Объяснений по поводу современного искусства мы оба избегали по той причине, что не могли найти общего языка: «Суть борьбы течений,— писал он,— как и во всем мировом искусстве, сводится к борьбе «модернистских» антигуманистических тенденций и живого реалистического начала в искусстве» (7.IX.74). Пришлось держать ответ: «Твой тезис — это эквивалент известного о борьбе материализма и идеализма. Однако искусство —

не философия, а живое созерцание, переживание и мечта, вознесенная часто над жизненно реальными конфликтами. Она воспаряет силой идеи. Производительной силой искусства являются именно идеи. Отсюда, искусство — это вековечная борьба художественных понятий, идей, вкусов, оторвавшихся от пуповины естественно-родовых связей и отношений, в каких выступает борьба за или против (гуманизм или антигуманизм), белое или красное. Границы размыты, сломаны, перемещены по ту и по эту сторону баррикад.

Да, бой с самим собой есть
самый трудный бой.
Победа из побед — победа над собой
(Фридрих Логау, 1604—1655)».

К тому же вопросу я пытался вернуться и позже: «Вообще вопрос о противоречивости в творчестве художников дает основание одним авторам видеть момент оправдания творческого пути художника на Западе, другим — момент осуждения, его порочность. В одних случаях подчеркивалось единство противоречий, в других — разрушительное их воздействие на искусство. ...Для меня остается неясным, что же все-таки Пикассо и Леже — «прогрессивное реалистическое искусство» или общественно-прогрессивное, но порвавшее с традициями реализма в методах мышления (и тем ущербное). Для одних художников делается скидка на именитость и их словесные декларации, для других — без скидок, со всей строгостью взыскивается за проступки, которых они бы и не совершали, не будь влияния на них тех же авторитетов, которым дана отпускная.

Мы все еще не можем, видимо, перешагнуть некоторые положения, ставшие путами на ногах художественного критика, связанного нашей признательностью отдельным художникам за их действительно передовые общественные позиции (но не художественные принципы)» (4.V.75).

Как-то Б. В. Веймарн прислал мне только что вышедший из печати первый том «Истории советского искусства». Я был тронут вниманием, но отвечал довольно сурово. Уже из моего ответного письма видно, что корни наших разногласий были на большой глубине. И только личные дружеские отношения мешали тому, чтобы они вышли на поверхность, боялся его обидеть, ибо высоко ценил его преданность своему долгу и трудолюбие. И все же, подтверждая клятвенно свою преданность высоким идеям, я не мог не сказать о главном: «Мне кажется,— писал я Б. В. Веймарну,— что выход этой книги в свет слишком задержался. Отсюда и впечатление, что книга устарела. Мне можно

возразить, что основы марксистско-ленинской теории остаются. С этим я согласен. Но всегда важно, где и на чем делается ударение. Возьмем, скажем, ленинскую теорию отражения. Она остается фундаментом социалистического реализма. Но в трактовке авторов книги делается акцент на объективной стороне отражения и исключается субъективный фактор. Между тем, Ленин специально подчеркивал активную роль сознания, момент творческого преображения. В книге же, между наукой и искусством ставится знак равенства. Авторы стоят на точке зрения материализма? Да, материализма, но какого? Позволь напомнить тебе известное высказывание Маркса: «Главный недостаток всего предшествующего материализма (включая и фейербаховский) заключается в том, что предмет, действительность, чувственность берется только в форме объекта или созерцания, а не как чувственно-человеческая деятельность, практика, не субъективно» (Соч., т.3, с. 42). А авторы «Истории советского искусства» остались, мне кажется, в плену старых (домарксовых!) представлений о предмете, действительности, чувственности. Отрицать субъективную чувственность в искусстве — это ли имел в виду Ленин?!

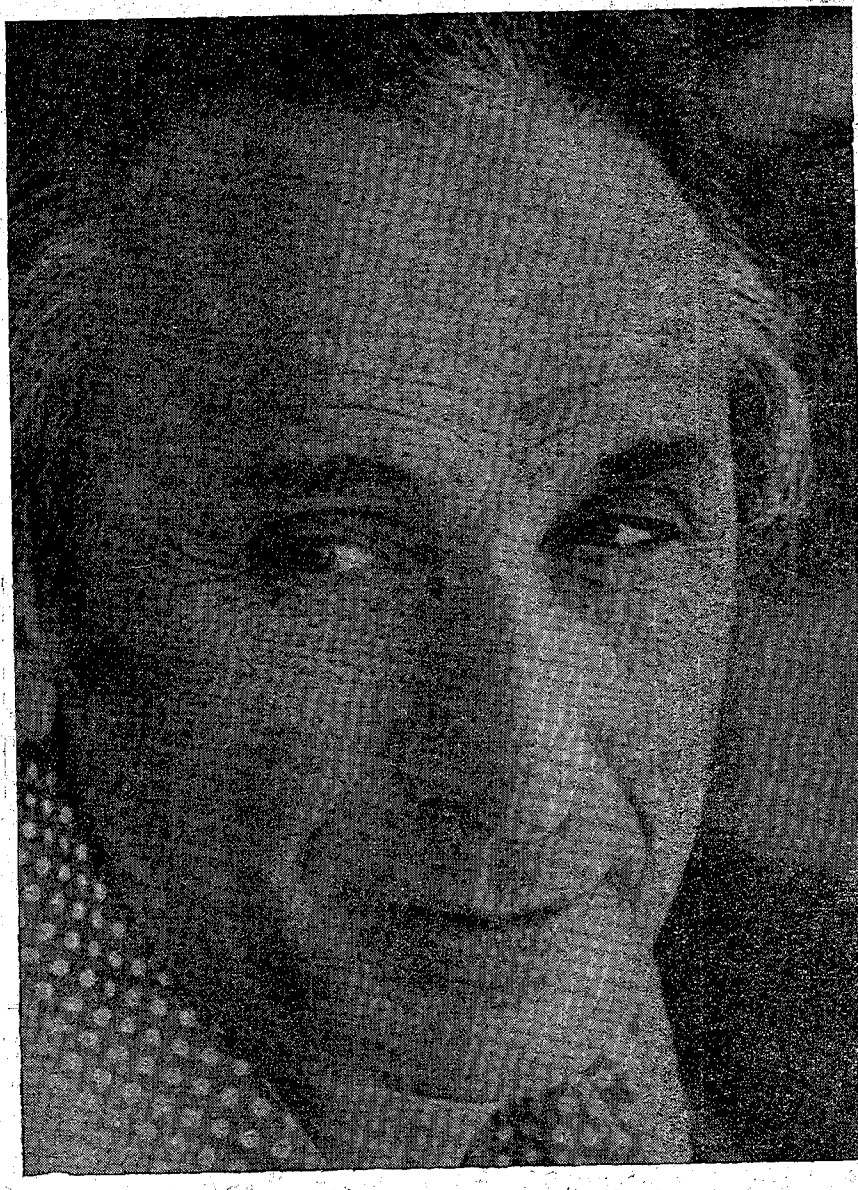
Всякая вульгаризация во имя социалистического реализма режет слух, а когда это делается именем основоположников марксизма, тем более.

Книга эта, будем считать, пройденный этап. Я уверен, что в ближайшем будущем ты будешь редактировать новую книгу под тем же названием. Книга эта очень нужна, книга, где искусство будет трактоваться не как «форма объекта или созерцания», а как «чувственно-человеческая деятельность, практика» (в том числе и субъективная)» (письмо без даты).

Действительный член Академии художеств СССР, автор многих книг (лучшей из них полагаю «Искусство арабских стран и Ирана VII—XVII вв.», М., 1974), главный редактор 9-томной (в 10 книгах) «Истории искусств народов СССР», обладатель многих титулов и званий Б. В. Веймарн был тружеником, каких мало... Но я не о том. Борис Владимирович — самый правоверный, с точки зрения критериев, которых придерживается, притом неизменно, Академия художеств СССР. В 1990 году его не стало.

* * *

Александр Абрамович Каменский — самый «инакомыслящий» в искусстве. К моей дружбе с Борисом Владимировичем, которую я не скрывал, но и не афишировал, но которого искренне любил, А. Каменский относился с иронией: «Ваш Веймарн!»



Александр Абрамович Каменский

О А. А. Каменском — не скажешь мимоходом. Он — блестящий критик, острый, находчивый, образованный, смелый, бескомпромиссный, а главное — честный и открытый в беспрестанных схватках со своим словесным противником. Никогда и ни в одном ведомстве искусства он, кажется, не служил. Он критик не по долгу службы, а по призванию. Высокий, бледный, быстрый в движениях, с откинутыми назад прямыми прядями волос, он кажется мне порой тощим волком, попавшим на псарню. Его окружают борзые, загоняют в угол, он огрызается, лязгает острыми зубами и, прорываясь сквозь строй своих недругов, вновь впивается зубами в «душителей вольности», какими ему представляются все догматики от искусства.

Между тем, А. Каменский — не такой уж «враг № 1», как его пытаются представить его противники. Он не признает ни Кеменова, ни Лифшица — это верно. В философских произведениях М. А. Лифшица можно найти блестящее высказывание, которым начинается его книга о Марксе, реализм должен пониматься с такой гибкостью, при которой он включает в себя искусство древней Греции, Китая, Индии, Рима и Ренессансной Европы (это верно!). Наряду с тем выдвигается и спорный тезис о том, что язык форм — та же философия (М. Лифшиц и Л. Рейнгардт, «Кризис безобразия», 1968, с. 199). Нет, конечно. И истолкование изобразительного искусства в категориях философии не всегда равнозначно по смыслу и по чувству.

А. Каменский вообще считает, что категории философии нельзя переносить механически в искусство. Творчество художника само по себе полигон, на котором нескончаемый бой ведут между собой разные философские идеи. В своем эстетическом выражении они, в конечном счете, служат орудием социальных конфликтов. Всякая прямолинейность социологических суждений претит его вкусу, оскорбляет его, раздражает. Он мог бы проявлять равнодушие к художественным культурам экзотических стран, к их истории (нельзя же объять необъятное), но когда он слышит о том, что социалистический реализм призван нивелировать национальные культуры Востока и Запада по какому-то одному образцу, впадает в неистовство. И тогда Марк Шагал (которого он обожает) предстает в его глазах не фантастом (и не примитивом, как его иногда толкуют), а выразителем тоски по идеалу, место которому вне мира сего (тут мы поспорили и не сошлись во взглядах при первом же знакомстве нашем, возникшем в Паланге). Но вот передо мной его многострадальная книга «Вернисажи» (М., 1974). Он прислал мне ее с надписью «...В знак уважения и с дерзкой надеждой доказать этой книгой (чья драматическая издательская история насчитывает 12 лет), что художественная критика у нас все-таки существует. Несмотря ни

на что! Искренне — автор, А. Каменский. 26.XII.1974». А ведь книга-то блестящая и после «Профилей» Абрама Эфроса (30-е годы, издательство «Academia») я не читал ничего более тонкого и умного в работах людей этой профессии. Цитирую: «...Сейчас, как никогда, очевидно, что пафос и страсть революции, ее социальные и нравственные идеалы — главный критерий для оценки того, что нами делалось и делается... Те из художников, пусть даже очень талантливых, которые оказались глухи к голосу революционной нови, переставали быть современниками и, что называется, засыхали на корню».

Где же здесь «инакомыслие», которым не так уж редко шельмовали А. Каменского? Или ему не могли простить следующего затем абзаца: «Равным образом чуждыми большому искусству оказывались многоликие приспособленцы, которые и не пытались проникнуть в глубинные пласты духовной жизни эпохи, а бездумно и наспех запечатлевали поверхностную корку событий или, того хуже, цинично мастерили нечто подходящее для «конъюнктуры». Это писалось в 1970 году, но разве сейчас (пятнадцать с лишним лет спустя), это не звучит с еще большей открытостью? Выходит, что в какой-то мере он был прав. А быть всегда и всюду правым никому не дано.

Письма А. А. Каменского постоянно приобщали меня к наиболее острым вопросам современности. Быть безучастным свидетелем происходящего — этого мало. «Художественная критика,— писал я ему,— по природе своей должна забегать вперед, она не может топтаться на месте и выжидать погоду. Это будет не критика, освещающая, прокладывающая путь, а множительный прибор, созданный специально впридачу к инструкции. Для изобразительного искусства, как и для литературы, такой инструктаж никогда не был на пользу. Как читатель, могу сказать, что все мы устали от формулировок и живое слово нам нужно как воздух...» (16.VIII.86).

Да, усталость от «формулировок» стала препятствием для поступательного движения мысли. Она охватила собой наиболее активные слои общества.

Не помню уже, как называлась статья А. Каменского в журнале «Декоративное искусство СССР» № 314, 1984, но она меня заставила вновь окунуться в современность, хотя, по совести говоря, я никогда не мнил себя достаточно сведущим на этот счет. «Вы необычны уже тем, что выступаете с открытым забралом против тех, кто монополизирует искусство, подменяя его суррогатами дня,— поспешил я откликнуться на нее.— Казалось бы, что ни стиль «ретро», ни реанимация «черных глаз», ни псевдонациональные эскапады в духе тупых, но весьма агрессивных в своем грубом эпигонстве стилизаций «под старинное» не

отвечают руководящим указаниям. И тем не менее, они процветают сверх той меры, по которой любой художник волен выражать себя по-своему. Невольно сопоставляешь с тем, что, как писала на днях наша республиканская газета, в фельетоне «Трижды проданная корова», иной колхоз покупает в городе корову (или масло), сдает их государству по плану, после чего корова (или масло) поступает в государственную торговлю для продажи. Там ее снова (вторично) продают и плановые цифры заготовок превращаются в фикцию. Так и с некоторыми ретрокартинами. Но в операциях с коровой заготовки превращаются в фикцию, а салонная бойкость кисти становится мерилом эстетического вкуса и ложное направление в искусстве становится показателем успеха.

В отношении ретро-стилизации и агрессивного стилизаторства я разделяю Ваше негодующее слово критика и могу только восхищаться острым жалом Вашего пера.

Что касается второй части Вашей статьи, где речь идет о «двойном историческом времени» и «чувстве всеобщего времени художественных образов», то здесь я себя чувствую на непривычной почве и, наряду с усвоением интересных мыслей, не могу сказать, что освоил их полностью. Надо подумать и разобраться. Дело в том, что реплики в адрес ряда произведений, которыми иллюстрируется Ваша статья, как всегда метки, но не обязательны. Я имею в виду особенно «Лаокоон» Б. Тальберга, «Отражения» Н. Бенуа, «А может быть, кто-то из них «Вермеер» М. Борисова. Особенно последняя работа перекликается с некоторыми произведениями местных молодых, талантливых, напористых и, может быть, именно поэтому непривычных художников. Видели ли Вы картину «Репортеры» М. М. Тохтаева? Один и тот же персонаж изображен в двух проекциях. Слева — фигура в поле, правее — знак запрета с перечеркнутыми фотокамерами, и над ними в большом треугольнике — распятый Христос! Я понимаю это так: дело не в Христе, а в теме страдания, путь к труду открыт, но снимать или рисовать сцены страдания запрещено. Или все это только дурная привычка критика истолковывать намерения, которых и нет? Или это — сюрреализм, поток сознания... и только? Меня эти кроссворды занимают, но не трогают навязчивой моралью» (14.IV.84).

Предметом обсуждения была у нас не раз и художественная традиция как в широком ее содержании, так и в той специфической форме, в которой она проявляется в народном искусстве и художественном ремесле.

Как-то в начале 80-х годов А. Каменский прислал мне свою статью об известном грузинском самородке Нико Пиросмани. Вспомнилась по этому случаю статья В. С. Кеменова, вице-пре-

зидента Академии художеств, в одной из центральных газет. Похлопав самоучку по плечу, он сказал, что тому бы подучиться маленько и тогда... О, тогда! Нет, Каменский не так просто трактовал этот феномен. В его статье сквозила мысль: «Вот оно, вечное лоно народного бытия!» И этим было сказано главное. Мой ответ Каменскому был пространным: «У Пиросмани ни доли христианского мистицизма, праздничность обездоленного дитяти-люмпена, озирающего с простодушным удивлением неустроенность современного мира, где «миллионер без детей, бедный с детьми». И напрасно ищут в Пиросмани «предчувствие» каких-то космических перемен. Это не Александр Чавчавадзе, не Врубель и не А. Блок по всему складу мышления. Это не интеллектуал, а такой же честный простак-грузин, как и какой-либо Закариадзе, отправившийся на фронт искать своего сына. Пиросмани искал правду, с наивностью и удивлением открывал истину в самом простом. Для него все полно смысла, тайны жизни. И все же Пиросмани — не дитя, его творчество так же мало походит на детское, как искусство палеолита на искусство готентотов. Роднит их только степень, уровень сознания, да и то другой. Это — самородки, и живой укор современному художнику, утратившему что-то от народности, воспитанной всей национальной традицией.

У меня есть приятель-художник из низов, примитив, но какое у него оригинальное мышление. Не скажет: «сейф», а говорит «чугунный сундук» (он плохо говорит по-русски). В этом тоже есть что-то от примитива, и от правды, и от образности, рожденной где-то подспудно» (24.V.81). Я и сейчас думаю, что Пиросмани не надо ни подправлять, ни переучивать.

Встретил на днях одного знакомого — столяра из Газалкента. Когда-то он поражал нас своими рисунками ташкентских предгорий. Они были наивны и поэтичны, как наигрыш дудки пастуха. Он стал подражать «учителям», и в результате все пошло на смарку: ремесленная выучка, серость застлали творчество.

Размышления, на которые нас толкнул Пиросмани, были как бы трамплином для каждого из нас, прежде, чем окунуться в широкую сферу народности и национального чувства: «Вы порадовали меня близкой мне мыслью, что, собственно, все народное прикладное искусство со времен седой старины имело своим главным содержанием календарные, культовые и другие праздники, и что в них отражены не повседневные заботы, а метафорически выраженное «восхищенное созерцание» поэтики народной жизни. Здесь Вы глубоко правы. Я бы сказал даже, что не только в начале XX века, но ВСЕГДА. А вот было ли начало XX века предчувствием будущего национального развития «во всех

жанрах» времени однозначным, в этом я не уверен. «Разительные отклонения» логики развития искусства в это время приводили к тому, что, наряду с предчувствием перемен (у А. Блока), были самые разные программы национальных чаяний — от черносотенного лозунга «самодержавие и народность» до полного отрицания национальности в космополитизме Татлина — Родченко — Лисицкого и др. И. Эренбург в книге «А все-таки она вертится» (Берлин, 1922) ратовал за «праздничность» труда, основанную на интернационализме. И та «праздничная энергия масс», о которой писал Ленин в канун 1905 г., согласуется больше не с мистическими устремлениями в духе Вячеслава Иванова и Мережковских, а затем и идеологов распада, и даже не с народническими идеями, в которых, как Вы правильно пишете, преобладали не столько радостно-праздничные, сколько обличительные моменты. А разве чужды русской психологии в архитектуре и живописи «будущники» и конструктивисты? Стадионы с мембранным покрытием, гигантские ангары, даже целые города с искусственным климатом под висячей крышей-мембраной — все это было создано на пороге XX века такими провидцами, как русский инженер В. Г. Шухов. Книга о нем заканчивается словами: «Творчество В. Г. Шухова принадлежит не только прошлому, но и будущему. Оно озарено светом завтрашнего дня, предчувствием новых смелых свершений и открытий». А какое предчувствие у Ропета или Тона? Даже у Васнецова?

Что касается Абрамцева, Талашкина, то в проявлении ими художественных идей времени была не столько «праздничная энергия масс» (по Ленину), сколько стремление противопоставить космополитизму западной культуры нового времени свою старо-славянскую культуру в одеждах национальной традиции. «Мелодия национального ощущения красоты» в «национально-русском духе» у Рябушкина действительно не ограничивается понятием «исторический жанр», но мне как-то непривычно видеть в Рябушкине или Васнецове, Малютине или Поленове предчувствие новых времен и мировых потрясений. Более убедительны для меня Ваши взгляды на Малявина и Коненкова как предвозвестников грядущего. Но тогда почему ни слова о Петрове-Водкине? Даже Врубель для Вас слишком формален по сравнению с «национальной психологией» «Вихря» у Малявина. Вы правы, говоря, что «Вихрь» не конкретный эпизод, а широкий символ, метафора «национального чувства». Но можно ли сказать, что жанр праздника сближает разных художников больше, чем «стиль» творчества таких действительно разных художников, как сближаемые Вами Суриков, Васнецов, Рябушкин, Малявин, Кустодиев и Мих. Ларионов. Только ли они аранжируют русскую национальную психологию?

Статья Ваша — блестящая, глубокая, ее сразу не осмыслишь полностью. Быть может, во мне довлеют штампы искусствознания прошлых лет, и мне трудно перестроиться, особенно, если это новое пока что фрагментарно и не укладывается в целостное философское воззрение» (9.III.80).

Понять Каменского без предвзятости, не поддаваясь выпадам в его адрес со стороны блюстителей порядка в советском искусстве (на что претендовали догматики), было главной целью моей с ним переписки: «Основная мысль Ваша о том,— писал я в очередном письме,— что «наследие» не в стиле или стилизации, а в духе деяний и манере мыслить, переживать, воображать, по-моему, совершенно верна. Эту мысль высказывали многие, но она отскакивает от носителей искусства, как только дело коснется индивидуальности художника, который готов продать душу за серебреники и которому нет дела до духовного наследия, был бы успех на распродаже модных вещей» (9.III.80).

В ответных письмах Каменский не оставался в долгу и высказывал свои критические замечания то в форме возражений, то в виде вопросов: «Чрезвычайно важно проходящее через всю Вашу статью центральное положение о своеобразии динамики этого художественного сознания, не поддающегося «механическому», «счетному» восприятию. Для нынешнего этапа науки это крайне важно. Мне казалось бы нужным в других Ваших статьях по этой проблеме задуматься над тем, не является ли традиция народного художественного сознания в каком-то трансформированном виде действующей и в новые, даже наши времена. Почему мы должны сводить это сознание только к первичным мифологическим формам? Разве нет какой-то коллективной формы творческой обработки современных впечатлений, которая создает стили мышления, психологию мировосприятия и прочее по т е м же з а к о н а м, что и традиционное народное сознание, но в иных, чем ранее, видах? Словом, существует ли общее, даже общенародное художественное мышление сейчас, причем мышление, внутренне связанное далекими, но прочными связями с древними формами художественной обработки материала действительности? Об этом стоит задуматься» (9.XII.80).

Какие только темы не интересуют А. Каменского?! Широкие и узкие: профессиональное творчество и народное искусство в их взаимосвязях. Но и творчество отдельных художников приковало его к себе «на всю оставшуюся жизнь». Это, как я писал выше, Мартирос Сарьян и Марк Шагал. Мне трудно объяснить такую широту его пристрастий, но, видимо, и в этом проявляется его своеобразие как критика:

«Моя работа о Шагале вряд ли требует особых комментариев. Скажу только, что помещение ее в сборнике о «примитиве», ко-

нечно, чисто жульническое — какой Шагал примитив! Но, как говорится, назови хоть горшком, только в печь не станови! Ведь последняя публикация о Шагале в нашей печати появилась 53 года тому назад (Этюд в «Профилях» Эфроса). А ведь он великий художник, и такое обстоятельство просто позорит нашу культуру. Все мои иные попытки протолкнуть об этом мастере хоть альбомчик, хоть брошюрку (ведь он еще жив, и через три года исполняется 100 лет со дня его рождения) наталкивается на злобную негативность, нередко, как Вы понимаете, с фашистским оттенком. Что поделаешь, если официальными кумирами сейчас все более назойливо становятся Глазунов и Шилов.

Вышел в свет еще и очередной сборник «Советское искусствознание» (82.I), где помещена моя работа «О смысле художественных традиций», которую Вы некогда так разругали. Я долго колебался, но все-таки поместил ее в сборник, там все же есть достойные хотя бы размышления» (VIII.83).

Критерий художественности — одна из главных тем нашей с А. А. Каменским переписки,— затянулась на первую половину 80-х годов.

«Критерий художественности в искусстве всех времен и народов у Вас один: человечность, гуманизм,— писал я ему.— Бесспорно, это — основа политики, морали, философии, литературы, культуры социализма и т. д. Но под этим углом зрения история искусств превратится в сплошное искажение высоких целей искусства. Это почти то же, что призыв некоторых известных Вам теоретиков брать из наследия только реализм. Вы только растянули этот «реализм» до беспредельного права критики находить в данном произведении отсвет традиции гуманизма и человечности. Это удобная позиция, но она лишает историю искусств того, что специфично для каждой эпохи, личности, течения. Формы, стили, субъективные намерения и цели в искусстве каждой эпохи — это наследие, но не традиция, традиция де одна —«обогащайтесь» в гуманизме. Но такой подход я бы назвал антиисторичным». Из текста Введения не видно, с каких еще позиций Вы будете рассматривать историю советского изобразительного искусства? Если будет только названный критерий, то одно из двух: либо все кошки будут серы, либо Вы дадите простор своей интуиции и будете отбирать лучшее по принципу — это лучше хорошего. Но в таком подходе нет главного: нет процесса, борьбы, противостояния, движения, которое не обязательно идет по восходящей линии» (20.III.81).

Ответ А. А. Каменского был сдержанный, но, как всегда, страстный: «К моему изумлению Вы как-то совершенно не уловили того, зачем и почему написана моя статья. Надо ли мне объяснять, что человечность в каждую эпоху имеет свой истори-

ческий, особо образуемый смысл? Ведь об этом написаны десятки моих работ. Вы их читали, и вряд ли я могу предположить, что такой конкретности Вы в них не нашли. «Различайте, Бога ради, «гуманность» из проповеди воскресной школы и «гуманизм» именно как историческую категорию искусства, как четкий и определенный художественный (для практики мастеров) вывод из духовного опыта человечества данной эпохи. Дас ист хунд беграбен!!! Я восстаю против тех псевдоискусствоведческих догм, которые забывают о высшем содержании художественной деятельности, вытесняя ее чем угодно — формальными изысканиями, иконологией, фактологической прагматикой, «художественной жизнью», понятой как сводка хроникальных сведений и т. д., а развитие человеческой сущности искусства при этом как-то пропадает, растекается или даже вовсе третируется. Я, однако, ничего не отрицаю из искусствоведческой традиционной методологии. Я только хочу, быть может, в чем-то даже с болью душевной, напомнить о том, ради чего наша наука вообще существует, что составляет ее смысл и сердце». И далее: «Человеческое содержание эпохи может быть таким-то и таким-то, это ведь не качественная оценка, а строго исторический, если хотите, естественно-исторический вывод. Сопоставление этих форм человеческого содержания с точки зрения «лучше»—«хуже» рискованно и далеко не всегда плодотворно. Но обогащение человеческого и художественно-человеческого опыта (обогащение не обязательно в смысле улучшения, а в смысле широты диапазона пережитого и отраженного) идет непрерывно. Ведь и смерть — часть жизненного цикла, это не значит, что она «лучше» молодого кипения сил. Но без познания смерти нет понимания ценности жизни. Также и в искусстве. Качество тут относительно, расширение опыта — вечно и бесконечно» (8.IX.81).

Не скажу, чтобы наши «споры» имели своей целью установление определенных истин. Никто из нас не претендовал на непогрешимость, но было стремление лучше понять друг друга.

Порой мы углублялись в бездну философии. Поводом к тому служила вовсе не склонность резонерствовать, но «вечный бой» с редакторами и рецензентами наших писаний. Стоя на страже прописных истин, они часто ставили авторов в тупик своими подозрениями в отходе от марксизма. Приходилось разбираться самим, так ли обстоит дело по существу. Как-то А. А. Каменский сообщил мне, что его беспокоит вопрос о сверхчувственном в искусстве. Постарался, в меру своих сил, ответить: «Ваш основной вопрос: о сверхчувственном в искусстве, существует ли это сверхчувственное и не означает ли, что Вы сползаете, как Вас обвиняют, к модернизму? В полном объеме ответить Вам сейчас не смогу. Но вот характерная вещь. Античный мыслитель эпохи эл-

линизма Плотин пишет: «Если отражения в зеркале и тени возникают в силу простого присутствия своего образца, то в живописи причиной изображения является не модель, не «изображаемый эйдос» (идея), а деятельность художника, и если отражение и тень существуют лишь одновременно с образцом, то живописное изображение после своего создания уже независимо от него» (Цитирую Плотина по А. Ф. Лосеву. «История античной эстетики. Поздний эллинизм». М., 1980, с. 235). По этому поводу А. Ф. Лосев замечает, что по Плотину «красота есть результат воплощения эйдоса (идеи) в материи». Однако и эйдос и все осмысленное, что с ним связано, в известной степени тоже является и не сущим, и сверхсущим» (с. 213). Отсюда не так просто заключить, что же это? Материализм или идеализм? У Плотина «диффузия» (по Лосеву) того и другого. Вместе с тем, в искусстве существует «прогрессирующая сила субъективного человеческого сознания» (*или как бы мы сейчас сказали:* «человеческий фактор»). В искусстве реальное (материальное) и идеальное дополняют друг друга. И в признании этого их сосуществования противоречия и единства сказывается основной закон диалектики. Почему же это льет, якобы, воду на мельницу модернизма? Тогда и «человеческий фактор»— по логике Вашего рецензента — сплошной идеализм и притом еще субъективный» (из моего письма без даты).

И среди всей этой ученой премудрости возникали вдруг паузы, объяснить которые можно разными жизненными ситуациями. А порой неожиданно врывалось и такое: «Сегодня как-то вдруг в Москве началась настоящая весна — все тает, дует такой бесшабашный ветер, что административным властям следовало бы отдать его под надзор полиции за явную неблагонадежность. И мне неохота строчить очередные сочинения, а хочу я скакать на розовом коне или хулиганить. В этой связи я и вспомнил о Вас — нет, не для того, чтобы хулиганить, а чтобы от души пожелать Вам весны, радости и чего-нибудь совершенно непредвиденного в этой занудной нашей жизни, полной трудов и академической реникссы» (27.III.83).

При всей стойкости убеждений пробиваться сквозь все рогатки, стоящие на пути критика, А. Каменскому было в то время трудно:

«Я работаю, света белого не вижу, но очень многопольно приходится действовать. Сейчас веду бурные бои с издательством «Советский художник» за то, чтобы они не слишком испоганили мою книгу «Романтический монтаж»— 20 а. л. Требуют от меня верноподанные речи про «соцреализм», а это вне науки, и я, как могу, сопротивляюсь. Но «плата за вход», очевидно, неизбежна» (21.IV.84).

А. Каменский писал на машинке из-за неразборчивости почерка, но иногда пускался и в «каракули». Относился к этой своей слабости не без юмора: «Три моих постоянных корреспондента еще более старшего, чем у меня, возраста — М. З. Шагал, Д. С. Лихачев и Вы — вынуждают меня отказаться от привычного употребления машинки и писать в стиле «ретро» пером, точнее шариком. Что поделаешь, с авторитетами и ритуалами не поспоришь — читайте мои каракули» (31.IV.83). Здесь не без ехидства названы в качестве «постоянных корреспондентов» три несопоставимых лица. Причисление меня к числу «авторитетов» я могу воспринять только как шутку.

Впрочем, так же иронично он относился и к своей особе:

«Что касается моей диссертации, то это большая проблема. Я бы должен был сделать это без преувеличения лет двадцать тому назад. Был у меня такой период, я занимался академическим сочинением по вопросам русской скульптуры начала XX века. Но жизнь меня сорвала, окунула в проблематику иного типа, а осколок занятий по скульптуре — книга о Голубкиной сделана не на диссертационный манер, хотя мне предлагали ее защищать. Мне, собственно, теперь, когда я уже вряд ли решусь менять устойчивый образ жизни, эта диссертация не изменит имя, чего больше? Есть около 800 публикаций на 44 языках, вроде и хватит, а потомкам наплевать на наши регалии и степени. Но... Вы помните, как говорил г-н Бернере в «Современной истории» А. Франка? «Господин Бернере презирал ордена, но в глубине души сознавал, что это презрение убедительно лишь тогда, когда ордена сверкают на груди». Вот именно!» (Там же).

О себе А. Каменский всегда писал безо всякой бравады, сдержанно и остроумно: «24.I.82 мне исполняется 60 лет. Жуткая цифра, а ведь я в сущности ничего еще не сделал толком, и мне нужна еще одна жизнь» (28.XII.81). Его можно было понять. То же чувство испытываю и я сейчас, когда мне уже более 80 лет. Только, пожалуй, еще одной жизни мало, надо бы про запас две-три. Моя книга «Далекое и близкое. Бухарские записи» вызвала у Каменского прилив комплиментарности. Обычно, это дань деликатности, не более. Но в данном случае сквозит нечто иное: «Читаю книгу («Далекое и близкое») понемногу, и эта редкая смесь истинной науки с живыми наблюдениями нашего современника с отзывчивым сердцем и молодой, поэтической душой доставляет мне искреннее наслаждение. Вместе с тем книга эта обогащает чрезвычайно самим подходом к памятнику архитектуры как искусству вообще. Словом, я очень Вам благодарен и искренне люблю Вас. На днях я получил неожиданный подарок в Вашем жанре — удивительную книгу Дм. Серг. Лихачева

«Поэзия садов». Он пишет мне, что эту книгу сочинял полжизни. Как и Вы!» (21.II.83).

В своих письмах А. Каменский нигде не повторял содержания статей и книг. Он жил (я говорю о полученных в прошлом письмах) свежими впечатлениями, бурными, задиристыми. Впрочем: задиристыми они переставали быть с момента, когда его провидение или предчувствие превращалось в реальность и становилось общепринятой истиной. В то время до нее было еще всем нам далеко, преобладало самодовольство и барская самоуспокоенность. И только в его письмах каждая фраза, самая краткая, звучала ударом в набат: «В искусстве сейчас переходная пора. Ждать нового можно скорее от Ваших земляков типа Умарбекова, чем от утративших скифскую свежесть чувств московских художников. Нужен бунт, нужна потрясенность сознания, а не холод расчета и цинизма» (3.I.83). К той же бунтарской, как еще казалось в ту пору, мысли он возвращался и позже, то есть до того, как грянул гром самокритики и перестройки: «Какая сложная и пестрая эпоха выпала на нашу долю! И мы должны находить в ней конструктивные начала, даже воспевать ее, потаскушку!» (21.XII.84).

Отвечал я А. Каменскому в унисон: «Вас удручает, кажется, застой, заморозки в искусствознании. В теории — возможно. Но посмотрите, что делается в театре (сценография) — отблески кубизма в космическом развороте времени и пространства (обставляют Чурлёниса). В кино (реалистическом кино) люди в поэтическом упоении плывут вне земного притяжения, обгоняя Марка Шагала. В Ташкенте Государственную премию за истекший год получил Баходыр Джалалов, очень талантливый художник. Выдвинул его на Государственную премию не Союз художников УзССР, а Союз кинематографистов за его роспись на стенах Дома кино. И это не удивительно. Роспись эта не орнаментальная и не «в формах самой действительности», а некое соединение кубизма с «лучизмом». Где, как не в кино, уместно дать некий синтез оптических эффектов с преображенной в свете юпитеров натурой. При том он сохранил и черты сходства с портретируемым лицом, сходства не только физического, но и духовного. Это не станковая живопись в багетной раме. Похоже, что изобразительное искусство вышло здесь за пределы трех измерений и вступило в четвертое (время) — черта, особенно характерная для кино. Откроются еще иные измерения — пятое, шестое. Надо только отрешиться от каких-то канонов видения» (3.I.85).

Вслед за постановлением ЦК КПСС «О литературно-художественной критике» (январь 1972 г.) в передовой статье «Правды» 26 января говорилось о необходимости «... сочетать точность

идейных оценок, глубину социального анализа с эстетической, взыскательностью, бережным отношением к таланту». Казалось бы, ясно. Этого было, однако, достаточно для того, чтобы газета «Московский художник» открыла огонь прямой наводкой по Александру Каменскому. Нашли «козла отпущения». Поводом для канонады послужила его книга-альбом «Искусство гуманизма. Очерки истории советского изобразительного искусства». Книга эта вышла еще в конце 60-х годов в одном из зарубежных издательств. «Этот «труд» порочен по основным своим идеологическим и идейно-эстетическим позициям»,— таков был строгий приговор газеты. В нем-де упоминается «немало плутавших в дебрях формализма лиц». Были названы А. Тышлер, Д. Штернберг, Р. Фальк, Л. Лентулов, А. Лабас и многие другие хорошо известные советские художники. Завершают список Э. Неизвестный, А. Никич, Н. Андронов, П. Никонов, В. Попков и другие. И для полного устрашения читателей в числе «явно футуристических» произведений, о которых упомянул Александр Каменский, названы «Башня III. Интернационала» В. Татлина и монументальные произведения скульптора Б. Королева.

Не знаешь, чему здесь больше удивляться — тупости ли редактора названной газеты или «духу времени», когда это было возможно. Издав свою книгу за рубежом, А. Каменский, «льет воду на мельницу буржуазной, враждебной советскому искусству пропаганды». Казалось бы,— дальше некуда. Но еще говорилось о том, что в апреле 1963 г. решением съезда художников СССР А. Каменский был выведен из состава делегатов этого съезда и что он своей новой книгой «Искусство гуманизма» пытается-де «взять реванш».

Становятся понятными сетования А. Каменского на тягости жизни, которые выпали на его долю. Понятна и агрессивность, с которой он всегда отстаивал доброе имя незаслуженно отвергнутых художников.

Личность А. А. Каменского, его агрессивность, способность к самовозгоранию, а в этом смысле и огнеопасность, привлекали мои симпатии. Какой-либо рисовки в нем не было.

«...К «бунтарству» ради «бунтарства» я никогда не стремился,— писал он мне.— Но я отдал многие годы жизни на то, чтобы проложить путь реализму в его глубоком и подлинном значении. Я шел на жесточайшее самопожертвование во имя этого, буквально исковеркал все свое существование ради хотя бы частичного достижения этой благой цели. И если многое из того, что я пишу в «Вернисажах», кажется сейчас общепринятым, так это результат усилий и борьбы тех общественных сил, к которым принадлежу и я. Неужто Вы забыли времена, когда Сарьян, Кончаловский, С. Герасимов, Петров-Водкин и иные считались

«формалистами»? Когда закрыли музей Голубкиной? Когда имена Андронова, Никонова, Попкова и вслух-то нельзя было произнести? А Татлин, Фальк, Тышлер? Они и сейчас «под сомнением»... Борьба против таких устойчивых предрассудков — это моя живая биография. И дело не только в тех или иных именах, дело в системе взглядов на реализм. Если Вы внимательно посмотрите еще и на то, кого нет в моей книге «Вернисажи», Вы поймете — почему у нее был такой мучительный, тернистый путь к читателю (она издавалась ровно 12 лет, имела четыре варианта, трех редакторов и т. д.). Перечень мучений автора, перенесшего бог весть какие издевательства, занял бы всю книгу. За несколько месяцев до выхода в свет книгу вдруг вытащили из типографской машины, и только случай помог ей, правда, случай по-своему закономерный, ибо выходу «Вернисажей» на этот раз помогли сотрудники аппарата ЦК, из тех, кто поинтеллигентней, кто понимает направление и суть художественной эволюции. Надо ли говорить, что такие люди встречаются не так уж часто, гораздо чаще видишь тех, кто эту эволюцию хватает за хвост, окунает в грязь и т. д.» (26.I.75).

О том же говорят и его последующие письма. В них он возвращается к оценке своей деятельности как художественного критика и ученого так же доверительно и прямо: «...Я вовсе не стремлюсь к репутации крикуна репетиловского типа, но самый ход вещей принуждает к тому, чтобы прямо или при помощи упоминаемого Вами «скрытого намека» бороться за истину. Бороться — это не пустое слово, оно дорого стоит, оно на жизненных знаменах начертано, связано с идеей самопожертвования, которая суть один из самых основных и незыблемых моих нравственных принципов. ...Я убежденный сторонник реализма, только какого? Уж поверьте не того, о котором пишут господа эстетики наши во главе с Мих. Лифшицем и иными кеменовыми. Впрочем, чем дальше, тем больше я убеждаюсь в необходимости сохранять сдержанность, и спокойно, внешне безбурно (хотя иногда так сладко вонзить полемические когти) доказывать истину, пользуясь любыми средствами, для этого пригодными и, разумеется, достойными» (19.II.75).

Всеобщая история искусств никогда не выпадала из его поля зрения: «...Я же писал Вам, что рассматриваю всю историю искусства как единое измерение «всеобщего времени». Мы сейчас очень часто, сами того не замечая, возвращаемся душой к дальним эпохам, пытаясь в них увидеть настоящее, разгадать самих себя. Заметили ли Вы, что большинство наиболее интересных явлений в нашем искусстве — это те или иные прикосновения к классическим произведениям, темам, образам, стилям. Тут есть какая-то тайная закономерность, которую предстоит еще понять.

Что мы знаем о тайнах духовного развития? Быть может, человечеству судьбой предписано повторить свой давний опыт, чем-то его обновляя и трансформируя. Это хорошо, что у Вас в Ташкенте некий ренессанс. Начальству лететь далеко, можете баловаться, «господа ташкентцы», покуда не раздастся «фьюить» вашему либерализму. Но, впрочем, мы живем в таком непроходимом бреду, что может случиться, что угодно. У нас за последние месяцы запретили выставки Тышлера, Лентулова, даже Осмеркина. Но когда я (смеху ради) послал письмо в ЦК КПСС, что надо бы к столетию М. З. Шагала (!) выпустить хоть какое-нибудь издание, мне вдруг ответил сам председатель Госкомиздата СССР Пастухов, что, дескать, и вправду надо, ЦК благославляет и вопрос будет в ближайшее время рассмотрен. Конечно, иллюзий у меня нет. Вы пишете о времени в искусстве. Недавно я написал одно несколько неожиданное для меня сочинение о проблеме времени в советской живописи 60—80-х годов, где в очень строгой, даже академической форме доказываю, что наша живопись постепенно уходит от классической трактовки этой категории и вижу в этом проявление глубинных сдвигов художественного мышления. Собираюсь это сочинение перепечатать пока на машинке — хотите, пришлю экземпляр. Где-нибудь опубликую, хотя дело это нескорое» (26.I.75).

Или вот еще отрывки из писем этого настойчивого искателя истины: «...Я вот о чем еще спрашиваю: может ли современное общенародное сознание не только вспоминать древнемифологические предтечи, не только как-то опираться на них в своем дальнейшем развитии, но порождать новую образную мифологию, которая таким путем предстает перед нами как вечная и неизменная черта человеческой художественной психологии в целом, как форма художественного освоения мира, заключенного в обозримый пластически-завершенный образ; это невозможно вне сказочно-мифологического преобразования. Это не ответ, это — вопрос: возможно ли такое?» (31.XII.80).

Письма Каменского (как и его статьи в журнальной прессе) наводили меня на размышления.

Одолевало предчувствие, что моя книга «Цепь времен. Вековые образы и бродячие сюжеты в традиционном искусстве Средней Азии» (Ташкент, 1987), безотносительно к ее достоинствам или недостаткам, встретит двоякое отношение. И все из-за знаковой системы и символа в народном искусстве. Одни, ратуя за реализм «в чистом виде», относят знаковые формы к первобытному мышлению, которому нет возврата (какое им дело до того, что этот образ мышления в народном искусстве никогда не исчезал, вплоть до современности). Другие попытаются оторвать «знаковые формы и символы» от традиций народного искусства и

тем подвести фундамент под современный абстракционизм. Едва ли они примут во внимание, что в современном абстракционизме и близких ему течениях содержание вообще перестает существовать. Отныне форма живет сама по себе и светит, как блуждающая комета, отраженным светом. Впрочем, я не вполне был согласен с А. А. Каменским, когда он написал мне: «При переиздании Вашей «Цепи времен» обратите внимание на Марка Шагала, позднего и раннего: он представляет собой фантастический феномен возрождения и современности древних типов метафорического мышления, не только в хасидской интерпретации, но и каким-то чудом возродившегося древнего, исходного чувства мира как антропоморфного существа» (5.VI.87). Право, я не захожу так далеко. Марк Шагал — действительно некий «фантастический феномен метафорического мышления», но я не вижу повода к тому, чтобы перебросить мост между М. Шагалом и теми вековыми образами и бродячими сюжетами традиционного искусства, о которых идет у меня речь. Не скрою при этом, что автору всегда лестно узнать, что его идея подхвачена кем-то и рождает новые мысли. Но, увы, о существе их он не всегда способен сказать нечто определенное.

О Марке Шагале А. Каменский писал неоднократно. В том числе и в сборнике статей «Примитив». Сборник действительно интересен постановкой вопроса. Каменский, прислав его, заметил в письме о своей же статье в этом сборнике: «Ну, какой же это примитив?!» Мне остается согласиться: М. Шагал вовсе не примитив. Но сама постановка вопроса о «вековых образах» (не только в примитиве) мне по душе. «Вековые образы» передаются не только примитивом. Они входят слагаемым в традиционные образы и формы выражения всех эпох, как нечто непотопляемое ни при каких обстоятельствах.

Вернемся, однако, к сетованиям Каменского по поводу запретов на Марка Шагала. Не прошло и полутора десятков лет, как на страницах «Литературной газеты» широко отмечалось 100-летие со дня рождения Марка Шагала. Ему была посвящена подборка стихов Луи Арагона (в русском переводе), исполненная симпатии к этому незаурядному феномену XX века. Это, конечно, плод времени. То, что еще недавно отвергалось (а потому и не печаталось), сейчас печатается, хотя порой и вызывает несогласия. И если отвергается, то не по-прежнему, «с ходу»», но в свете определенных позиций. Статья в «Известиях» была озаглавлена так: «Мои полотна — это стихи» (7 июля 1987). «Ну что ж,— писал я А. А. Каменскому по этому поводу,— Ваша взяла! Помню наши несогласия, выраженные впервые в Паланге, когда у Вас в руках была сильно правленная стенограмма Вашей беседы с Марком Шагалом (он приезжал из Парижа). Для Вас

все сошлось на Марке Шагале и Мартиросе Сарьяне. Но ведь они такие разные! Как Вы поместили их обоих в Вашем сердце? Видимо, я делаю какую-то большую промашку, ставя этот вопрос. Нет, не потому, что я их не приемлю, а потому, что нужен какой-то новый подход к явлениям современного искусства вообще. Я понимаю, что тут дело не в стилистике, не в идее, не в сюжете. Так в чем же? В таланте? Но так ли безразлично то, что выражает этот талант? И как он это делает? Возникает какой-то заколдованный круг! А быть может, секрет в том и состоит, что современная живопись есть некое колдовское действо. И не обязательно, чтобы все воспринимали его так «потрясно»! Ну и что из того, что у иных душевная глухота распространяется не только на звуки, но и на краски, формы? Речь идет, понятно, не о дальтониках, не различающих цвета, а о более глубоких вещах. Или только эпоха будит в нашем сознании в какие-то периоды эту способность улавливать ультразвуки, лежащие за порогом нашего сознания. Быть может, именно сейчас такой период, когда флюиды, витающие в воздухе, становятся видны, слышны, осязаемы. Скажете: мистика! Нет, этого Вы не скажете. Марка Шагала достаточно упрекали за «мистику». Но как иначе назвать то, что лежит за пределами реального? Я не хочу этим сказать, что только реальное — предмет искусства, но как верблюду трудно пролезть в ушко иголки, так и не каждому смертному открыт доступ в таинство искусства. Поистине «тайна тайн», как заметила А. Ахматова по поводу невыразимого вообще. Но оставим эту «тайну» в секрете, пока Вы не завершите свой капитальный труд о Марке Шагале» (12.VII.87).

Любопытно пророчество, коим завершается недавняя статья Каменского: «Возможны и совершенные неожиданности. Очень уж необычайно все то, что нас ныне окружает, что происходит и меняется на глазах. И художественные «выводы» из этого могут оказаться вне русла традиций» («Трудные поиски». «Московские новости», 12. VII.87).

Главное, что подкупает в Александре Каменском как критике, это стойкость позиций, ради которых он готов претерпеть любые испытания. И пусть не покажется странным, что в период усредненного реализма он рьяно писал о праве художника на самовыражение (сейчас бы мы сказали «за человеческий фактор в искусстве»). Сейчас же, когда гласность стала нормой бытия и споры ведутся вокруг личности и ее творческого потенциала, Каменский пишет в «Московских новостях» статью в защиту Третьяковской галереи как национальной святыни отечественного искусства. В ней собраны лучшие произведения русского гения в традиционной для него концепции реализма. Александр Камен-

ский как бы ощущает, что наряду с «человеческим фактором» идет угрожающая искусству потеря ориентиров, этакий культ собственной личности. И он идет против ветра — вопреки созданной ему репутации «модерниста».

Какой же это «модернизм»? «Я продолжаю работать и бороться, в ходе VI съезда художников РСФСР меня пытались затравить, но я быстро зализал раны и, как говорится, перешел к очередным делам» (5.VI.87). Браво! Именно так и надо понимать гласность, как открытую борьбу за истину. Не в целях саморекламы, а только исходя из конечных результатов созидаемой «всем миром» художественной культуры.

Я как-то спросил А. Каменского — кто он такой есть? «Откуда я взялся? Помилуйте, если Вас интересует мое образование, то это МГУ, искусствоведческое отделение. Учили меня Виппер, Алпатов, Лазарев, Федоров-Давыдов, Недошивин, если говорить об основных наставниках. Аспирантуру кончил у Виппера. Остальное — трудная, горькая жизнь, но вечный энтузиазм и мечтательность. Как сказано у Бабеля: «Когда вы перестанете бушевать за столом и заикаться на людях?!» Счета своим статьям я не веду, да и потом это «одна лошадь — один рябчик». У меня есть простые газетные заметки, а есть статьи вроде «Русской скульптуры начала XX века», «О смысле художественной традиции» и несколько иных, которые «весят» куда больше иных книг. Сейчас я со страшным напряжением работаю над монографией о Шагале (для одного парижского издательства —«Шагал. Русский период», страниц на 400), затем вернусь к написанной на 2/3 монографии о Сарьяне. Набросок этой монографии выходит через несколько месяцев в «Авроре», ну, впрочем, там листов 6—6,5 текста.

Конечно, статей у меня не триста, а в два-три раза больше. Это не имеет ни малейшего значения. Сколь-нибудь доволен я 20—30 опусами за 40 лет работы. А может быть, и 10—15. Причем, иногда «наблюдения нравственные важнее литературных». Статья 1956 года «Размышления у полотен советских художников» (в «Новом мире») — это была форменная революция, хотя ее искусствоведческое качество умеренное. Или статья «Сфинкс без загадки» о Глазунове (№ 10, 1964, «Творчество») — это памфлет, который актуален и поныне. Но сейчас я более тяготею к академическим сочинениям, хотя критический темперамент меня еще полностью не оставил, я продолжаю иногда воевать» (15.VIII.86).

Я не кривил душой, когда ответил на его исповедь немногими строками: «Вы принадлежите к среднему поколению ученых искусствоведов. От Вас можно ждать свежих и смелых идей. Вам суждено шагать через головы зашедших в тупик учителей и ра-

но одряхлевших современников» (13.VIII.86). Речь шла, естественно, не об академических трудах (это не его стихия), а о художественной критике, работающей «на перспективу».

Думаю, что Каменский определил свои позиции в науке об искусстве довольно точно: «Есть два полюса: занудной ортодоксии и формально-стилевой науки. Вторая мне ближе, но я в общем-то ею никак не могу удовлетвориться. Мои искусствоведческие идеалы выглядят совсем иначе, я за опору на образ и за выход на широкую общечеловеческую, общеидейную и общефилософскую проблематику» (21.IX.86).

Меня порадовал сборник статей «Критерии и суждения в искусствознании» (М., 1986). Его мне прислал А. А. Каменский. Сборник этот был как бы ответом на основной вопрос, который я задавал всем ведущим художественным критикам во время моих последних поездок в Москву. Каков в наши дни критерий художественности? С социальной ценностью в искусстве все, допустим, уже ясно, но вот, как обстоит с художественной? Противоречия подтачивают то одну, то другую сторону, а порой выносят суждение вопроса вообще за пределы того и другого критерия. В сборнике этом была помещена статья Каменского на волновавшую меня тему: «Сборник интересен уже тем, что в нем собрано главное из того, что публиковалось в «Советском искусствознании» за все годы существования этого теоретического органа. Прочесть все не успел, да и не стремился, но Ваша статья меня должна была заинтересовать вдвойне. Если я не ошибаюсь, то это сжатое изложение того большого труда Вашего о традициях, на который я в свое время, еще в рукописи обрушил свой гнев и ответил Вам раздраженно. Как же так случилось, что ту статью (!?) не только напечатали, но и перепечатали в числе лучших работ? Помнится, что в ответ на Ваше ироническое «Вот, напечатали все же» я ответил Вам, что из этого еще ровно ничего не следует. Нынешняя же ее публикация вызывает у меня обратное впечатление. Что же это, каприз? Не берусь разгадать уловки ума нашего. И все же, помнится, что главным содержанием и итогом Вашей статьи была мысль о том, что главное в традиции — гуманизм. На это я Вам ответил, что вывод слишком умозрительный, лишенный историзма. Уверен, что когда средневековая инквизиция сжигала на костре инаковерующих, она была убеждена, что это — высшее проявление гуманизма, очищение от мерзости, неверия и пр. Вот против такого внеисторического понимания или трактовки гуманизма, как добра в абстракции, я и возражал. Здесь же я читаю в Вашей статье главное их того, что составляет стержень моей книги «Цепь времен». Не стану повторять Вашу статью целиком, мое внимание привлекли такие строки: «Это именно новое восприятие вечных тем.

Сокровенный смысл одного из великих парадоксов истории искусства в том и состоит, что каждое из явлений, каждое звено в динамике традиций — это неповторимое повторение...» И дальше: «Работа художника — откликается на одну из «вечных тем», но дает ей единичное, новое, как бы впервые звучащее решение» (там же). Браво! Это я и пытаюсь сказать! Здесь явный параллелизм в мышлении. И я этому только рад, как бываешь рад каждому единомышленнику, работающему рядом в своем неповторимом контексте» (7.I.87).

Вторая половина того же моего письма была посвящена размышлениям о торжестве молодых, каким оно отозвалось в ставшей отныне гласной печати: «Сейчас о выставках в Битце и о том «неожиданном», что преподнесло нам в последнее время искусство молодых. Я сужу о том немногом, что попало на страницы «Известий» и по рассказам участников пленума правления ССХ СССР. Участники пленума внимали больше скандальной стороне дискуссий (кто кого облил грязью). Вопрос лежит глубже, много глубже! Я так понимаю, что искусство имело до сих пор прикладные задачи, оно кому-то и что-то внушало (идеальное, конечно). Сейчас спохватились, что если оставаться только на этой его функции, то оно или перестанет трогать (и будет костенеть), или же имеет еще собственную логику развития, свой эстетический мир, свою судьбу и свой уровень. Сейчас мы переживаем не только перестройку, но и перебазировку, из которой выйдет, возможно, нечто важное. Я никогда не был сторонником авангардизма или абстракционизма, но всегда искал в искусстве приметы времени, а оно нам не подвластно. В искусстве многое непредсказуемо. Скажем то, что Вас считали «левым», но сдвиг происходит столь быстрый, что даже Вы, если не ошибаюсь, оказались правее многих авангардистов. Во всяком случае Вы всегда высоко ставили советскую классику (от Сарьяна до Дейнеки и Фаворского). Сейчас лед тронулся, и многие недавние авторитеты стали меркнуть». (7.I.87.).

Наша с Каменским переписка продолжается. Она идет в русле извилистых берегов, в которых протекает сейчас наука об искусстве и само искусство.

11

«Что значит знать? Вот, друг мой, в чем вопрос.
На этот счет у нас не все в порядке».

И. В. Гете. «Фауст».

„СМЯТЕНИЕ ПРАВЕДНЫХ". ПРОБЛЕМЫ И СУЖДЕНИЯ

Нужен ли конец записям о моих современниках. Нет! Жизнь современника в новых поколениях нескончаема. Во всех богатствах ее цветения она продолжается. Конца ей не было и не будет, хотя бы и записи мои пришли к концу.

Многое нам всем не удалось именно потому, что при внешней строгости и бескомпромиссности суждений мы не передоверили искусствознание философии. На базе истории искусств строили социологические концепции прежде, чем досконально изучали сами факты, а в художественной критике и оценке современного искусства выдавали желаемое за действительное и, возносясь мысленно в эмпиреи духа, отрывались от грешной земли. В результате развитие науки об искусстве шло зачастую в отрыве от самого искусства и его причудливых метаний. Высокое смешивалось с низким, глубокое с пошлым, поверхностным, комуфлированным под запросы дня.

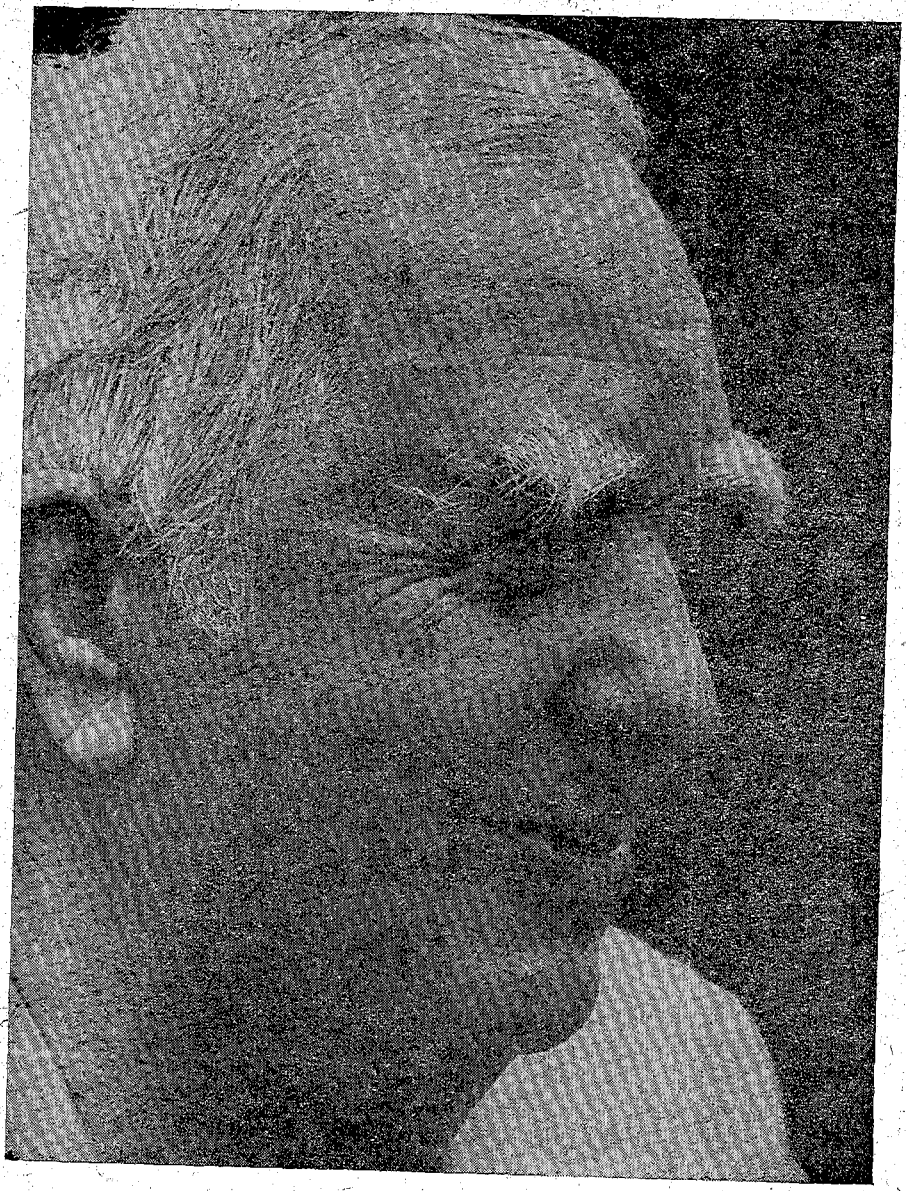
С А. Д. Чегодаевым у нас сложилась дружба, основанная на общности интересов в некотором отношении полярных, если исходить из примет географии. Насколько я — Восток, настолько он — Запад. Но, если его наставник и друг Виктор Никитович

Лазарев тяготел больше к Восточной Европе, Византии и итальянскому Ренессансу, то Андрей Дмитриевич явился своего рода Колумбом, смело переплывшим на американский материк и тем снискавшим себе славу первооткрывателя. Парадокс в том, что Андрей Дмитриевич уже много лет заведовал сектором классического искусства Запада в то время, как ряд его солидных книг посвящен советскому искусству и искусству Франции, Англии, Италии XIX—XX вв. Он далек от штампованных социологических схем в изучении зарубежного искусства вовсе не потому, что пренебрегает социальным фактором, но считает, что всякого рода ярлыки затмевают всю сложность художественных течений и дают им предвзятую окраску, часто ложную по существу. Так было и с оценкой французского импрессионизма. Это течение в искусстве считали проявлением «субъективного идеализма», духовного оскудения, падения реализма и прямо отождествляли с философией Беркли, Маха, Авенариуса и других поборников реакции. Против них-то и была направлена известная книга В. И. Ленина «Материализм и эмпириокритицизм», вышедшая в 1909 г.

Философы долго ругали импрессионизм за его субъективность, что он де искажает объективность познания. Совсем забывали, что речь идет об искусстве, где весь объективный мир пропущен через личность художника. Чего стоят упреки эти, когда читаешь слова самого Ленина: «Богаче всего самое конкретное и самое субъективное» (В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 29, с. 212).

А. Д. Чегодаев, как и ряд его единомышленников из Института истории искусств Министерства культуры СССР и Музея изобразительных искусств имени А. С. Пушкина (В. Прокофьев, В. Левитин, А. Гурова, Е. Матусовская, Н. Воркунова, Г. Поспелов, В. Шор, В. Левик и др.), посвятили сборник статей столетию первой выставки импрессионистов в книге «Импрессионисты и их современники и соратники» (М., 1976). Они доказывали, что живопись, графика, литература и музыка импрессионистов представляют собой самое демократическое, прогрессивное движение в искусстве конца XIX в., что импрессионизм был синтезом «столь полной естественности, искренности, полноты мировосприятия, какого закончившийся век еще не знал» (В. Прокофьев). Андрей Дмитриевич Чегодаев считал импрессионизм наиболее демократичным проявлением эпохи и посвятил ему ряд книг.

Так же обстоятельно писал он мне о своем очередном увлечении известным французским художником Эдуардом Мане. «Я два месяца вел жизнь полного отшельника и только потому смог сильно продвинуть своего «Эдуарда Мане». Из одиннадцати глав,



Андрей Дмитриевич Чегодаев.

что будут в книге, я сейчас заканчиваю десятую. Но это далось мне с очень большим напряжением, так что я очень устал и в довольно одурелом состоянии. Но пишу, конечно, с большим удовольствием — это мой самый любимый художник, и я очень счастлив, что видел очень много его работ в подлиннике — во Франции, Англии, Америке. Не знаю, что у меня получается, но отступать уже некуда» (23.IX.79).

Книга «Эдуард Мане» (М., 1985) венчает научное направление. У нее есть, конечно, и свои противники, но Чегодаев доказал, что импрессионизм не принадлежит больше к проявлениям «модернизма» и упадка в искусстве XX века. Тезис этот больше не оспаривается.

В 70-х годах мы встречались с Андреем Дмитриевичем Чегодаевым в каждый мой приезд в Москву. Сейчас, когда я сижу безвыездно в Ташкенте, он шлет мне свои книги и редкие, хотя и пространные письма. Я как-то ночевал у него на даче, и мы поливали друг друга, как из брандспойта, струями неокрепших, но таких свежих (как мне тогда казалось) идей.

Андрей Дмитриевич отметил свое 80-летие скромно и с достоинством среди друзей. Со временем отяжелел, но сохранил все то же обаяние. Я всегда любовался его внешностью — наредкость красивой его головой и розовым лицом с по-детски сочными губами, лохматой сединой бровей, нависших над голубыми глазами и шапкой белых с голубым отливом волос. От него исходят свет, покой, ясность и чистота помыслов.

Вся семья Чегодаевых — редкое явление. Я знавал его жену — доктора искусствоведения Наталию Михайловну Гершензон-Чегодаеву. Она оставила по себе память прекрасной книгой о Питере Брейгеле (1530—1564). Наталия Михайловна была дочерью известного в начале XX в. литератора М. О. Гершензона. Мария Андреевна, дочь Чегодаева,— график, автор многих работ о советском искусстве, недавно защитила кандидатскую диссертацию. Привязанность к искусству сохранили и внуки — ныне студенты художественных вузов. Остается сказать, что сам Чегодаев восходит в генеалогии к татарскому роду (он из Чегодаева улуса, ветви Золотой орды). Его предки — шведы, итальянцы и еще бог знает кто. О своем прошлом он подробно рассказал в воспоминаниях, которые записаны недавно на магнитофон и, может быть, когда-нибудь увидят свет.

Во Всесоюзном институте искусствознания ему стало, кажется, нелегко работать. Не берусь судить о причинах. Возможно, его самостоятельные суждения не всегда встречают сочувствие. Но меня подкупает свежесть и новизна подхода его к разным явлениям искусства, его способность разбираться в них не по подсказке, а самому, доверяя собственному пониманию. Он хоро-

шо знает насколько оно, подчас, субъективно и не ждет от художественной критики ничего иного, как талантливого истолкования того, что есть, а не того, что должно быть.

Новая встреча с Андреем Дмитриевичем Чегодаевым через несколько лет потрясла меня обилием авторских книг и широтой проявленных интересов: «Весь вечер,— писал я ему,— оттолкнув груду своих очередных писаний, я впивался в Ваши статьи об искусстве Франции, Англии, США XVIII—XX веков. Боюсь быть ложно понятым. Я вовсе не собираюсь говорить комплименты автору. Не в этом дело. «Солнце и мудрость», «Странствия в искусстве», «Человек и творец»— какое свежее постижение того, что так наполняет нас радостью и грустью, но мимо чего проходит «профессиональная критика» с ее банальными суждениями о прекрасном. У Вас умение, избегая красивости, рассуждать вслух как бы в кругу друзей, понимающих Вас с полуслова. Вам не приходится их в чем-то убеждать. Вы доверяете их истинному и высокому чувству, идете с ними, «меняя очертания, в одном общем направлении». Вместе с тем, статьи беспощадны в своей обнаженности. Они обращены против тех, кто ставит принципы выше правды. Закономерности искусства?— «Явление шире закона!» (Ленин). И пусть иные устанавливают определенные закономерности в искусстве, но и они не вечны. Вы же рассматриваете творчество как явление, а это шире пользы и вреда. Быть может, эта ваша непредвзятость и подкупает читателя, для которого критика — сопереживание, а не холодное рассечение модели на определенные категории стиля» (1978).

Ответных писем Андрея Дмитриевича много. Все личное я опущу.

«Послал ли я Вам свою вторую книгу об американском искусстве, вышедшую в 1976 году?— спрашивал А. Чегодаев.— Она называется «Искусство Соединенных Штатов Америки: 1675—1975. Живопись, архитектура, скульптура, графика». Это не переиздание первой моей книги 1960 года, а совсем новая книга, благо я в промежутке два раза был в Америке.

Я совсем не избалован добрыми отзывами о своих ученых творениях. Об этой моей новой «Америке» ведь не было ни в газетах, ни в журналах ни звука. Правда, жаловаться мне не приходится, так как устные добрые отклики я получил в достаточном числе, даже от таких людей, как Добрынин и Киссинджер, Демичев и президент Картер! Свою дипломатическую роль эта книга выполняет с честью, а писать об ее ученом смысле никто не решается. Видимо, по незнанию предмета — только в Болгарии один крупный ученый написал лестные для меня слова. Но ведь содействие улучшению наших отношений с Америкой — дело величайшей важности. Важнее всякой науки самой по себе» (3.V.78).

Со временем отношения А. Д. Чегодаева с ведущими учреждениями науки об искусстве испортились. Не беру на себя роль судьи в споре, затянувшемся на много лет. Он завершился недавно бурным сотрясением самих основ этой науки. Еще в 1979 г. Чегодаев заступился за первопроходца советской науки об искусстве, не безгрешного Н. Н. Пунина, избранные работы которого (посмертно) выпустило издательство «Советский художник». Протест исходил от дирекции института теории и истории искусств при Академии художеств. Вмешались руководящие органы и карусель завертелась. С другой стороны, Чегодаев стал неугоден и во Всесоюзном институте искусствознания, где он работал. Меня удивило, что его 80-летие отмечал только сектор классического искусства Запада, но не ученый совет института.

Свое 80-летие Андрей Дмитриевич встретил бодро. Поздравив его, я не мог не выразить удивления по поводу скромности торжества: «Рад тому, что и в 80 лет Вы не выпускаете Вашего отточенного пера из рук и остаетесь вершиной поколения исследователей искусства советского и западного — от классики до современности. Одно это может служить для Вас предметом гордости и утешения. С другой стороны, не пойму, почему только сектор отмечает эту дату, а не институт. Или возобладали течения иные? Не те, что олицетворяли позиции института многие годы? Но тогда, спрашивается, почему же вышла в свет в 1984 году такая авангардистская книжка, как «Образ человека и индивидуальность художника в западном искусстве XX в.»? На грифе этой книжки значится тот же институт. Мне эта книжка кажется интересной. Многое в ней спорно, но дано свежо, в перспективе идей. Я и послал приветственную телеграмму по случаю Вашего юбилея не на сектор, а в институт, желая тем самым подчеркнуть, что Вы не только «западник», но и крупнейший исследователь советского искусства, о чем дирекция института, быть может, забыла» (11.III.85).

Казалось бы, после того, как его «Эдуард Мане» вышел из печати, творческие замыслы Андрея Чегодаева иссякли. Ничего подобного, он начинает новую книгу. Уже не о любимом художнике, а о художественной культуре эпохи: «Я в прошлом году написал и к концу декабря закончил новую большую книгу — первый том моей двухтомной «Художественной культуры девятнадцатого века», от 1789 до 1851 года. Буду писать второй том — от 50-х годов XIX века до начала первой мировой войны. Как будто я рассказывал Вам об этой своей безумной затее, которую начал осуществлять давно, но очень задержал из-за военных эпопей обоих моих внуков. А по институтскому плану я должен был кончить к декабрю, во что бы то ни стало, и в сентябре директриса моего института сказала мне, что если я не кончу свою

книгу в пределах декабря, то весь институт, включая гардеробщиц, останется без премии. Я ответил, что очень жалею гардеробщиц и книгу закончу, что и выполнил. Но я сидел над ней с февраля до декабря недвижимо с утра до ночи, не метафорически, а реально — с утра до двенадцати или часа ночи — весну, лето, осень, и зиму, и это в высшей степени не способствовало утихомириванию боли в моей ноге — затекли и разболелись обе.

Но книгу я писал с увлечением и с удовольствием, и принята она была директором института очень хорошо, чему чрезвычайно содействовали хвалебные отзывы трех почтенных рецензентов — Зильберштейна, Келдыша и Ливановой» (13.II.85).

Взаимное недовольство ведущих учреждений в науке об искусстве долго тлело в потухшем, казалось, костре, пока не последовал взрыв страстей.

Не стану приводить писем Чегодаева самого последнего времени (1986), написанных, однако, до катастрофы, вызванной появлением его статьи «Наука об искусстве» в газете «Советская культура» в январе 1987 года. В них много говорится об обстановке, которая его окружала, о неблагополучии в ряде учреждений, отдельных персонах наших дней и делах сугубо семейных. Но я не погрешу против истины, если извлеку из одного письма только несколько строк, отнюдь не в укор кому бы то ни было: «В институте (на Козицком, 5) есть много прекрасных людей, но общая обстановка определяется не ими. Мне неприятно бывать в этом доме, когда-то принадлежавшем другу Пушкина Соболевскому. Он был автором прекрасных эпиграмм, и одну я повесил бы на видном месте в институте. Некий Сушков, бездарный поэт, издал сборник своих стихов под названием «Обоз к потомству». Безжалостный Соболевский откликнулся эпиграммой:

Идет обоз
с Парнаса
Везет навоз
Пегаса (25.IX.86).

ОБНОВЛЕНИЕ И ВЕСНА НАДЕЖД

«Художнику надлежит знать, что той России, которая была,— нет и никогда уже не будет. Европы, которая была — нет и не будет. Того рода ужаса, который был, уже не будет. Мир вступил в новую эру... Художнику надлежит готовиться встретить еще более великие события, имеющие наступить, и, встретив, суметь склониться перед ними».

А. Блок. 13 мая 1918 г.

31 января 1987 г., как я уже писал, в газете «Советская культура» появилась большая статья А. Д. Чегодаева «Наука об искусстве. Сигнал тревоги». Обязан сказать о незаурядном смысле и значении этой статьи. Я давно уже не встречал подобной откровенности в наших бесцветных, повторяющих друг друга суждениях об искусствоведении как науке. Приведу только два абзаца: «Наша советская искусствоведческая наука, и не только лишь в сфере изучения изобразительных наук, но и в театроведении, и в музыковедении, и в архитектуроведении, находится в состоянии кризиса, застоя. Так обстоит дело в институтах, университетах, музеях России, Украины, Белоруссии, некоторых других республик... В последнее время в науке об искусстве образовались залежи давно устаревших суждений и взглядов, отживших свой век теорий, крайней профессиональной ограниченности и узости — и эти рутинные залежи вовсе не лежат мирно и спокойно, а ожесточенно и агрессивно сопротивляются их ликвидации или даже самому малому обновлению... Эти тенденции к косности и к вялому равнодушию, как и крайняя малочисленность неинертных и серьезных ученых, весьма помогают размножению невежественных халтурщиков, болтунов и плагиаторов, засоряющих науку об искусстве вздорными выдумками и неисчислимыми ошибками».

В статье А. Д. Чегодаева речь шла и о том, что плоды невежества в любой форме непростительны, что надо сдвинуть науку об искусстве с мертвой точки изживших себя, устаревших позиций, что яркие талантливые молодые ученые редко выходят в большую науку, что фундаментальные науки требуют иного подхода, нежели тот, что сложился в системе ведомственных институтов, в которых процветает дух расширенной канцелярии министерств. Наконец, о том, что большая наука должна заниматься не только описанием достижений, но и намечать стратегию искусствознания как науки, заглядывающей в будущее. В этой связи особенно заостряется вопрос о критериях художественности в искусстве и существующем усердном снижении понятия «социалистический реализм».

«Старые советские ученые,— писал Чегодаев,— вовсе не мыслили ее герметически замкнутой, доступной только посвященным. Они прежде всего заботились о широком распространении глубоких знаний об искусстве — старом и современном. Не так обстоит дело сейчас, когда застой охватил все виды и отрасли искусствознания».

Статья походила на суковатую палку, проткнувшую муравейник. Она затрагивала честь и достоинство многих научных учреждений и лиц, авторитету которых был нанесен невиданный доселе удар. Естественно, что ответная реакция была направлена прежде всего в защиту мундира обиженных. И было за что обижаться, ибо были обойдены заслуги советской науки об искусстве (немалые) и названы имена далеко не всех ученых, коими можно только гордиться. И уж здесь промах Чегодаева стал очевиден. Критика с позиций былого не могла заменить критики, ориентированной на завтра.

Можно было бы упрекнуть А. Чегодаева и в том, что он обошел признанием выпуск монументальных изданий — двухтомного иллюстрированного каталога ретроспективной выставки по случаю 225-летия Академии художеств СССР (М., 1983) с обзором работ ее членов и перечнем сессий, конференций, семинаров и разных изданий Академии художеств СССР. Что ж, слава ей и честь! Но ведь таким же образом, путем обобщений, можно оправдать любое негативное явление нашей эпохи.

Не стану рассказывать о деталях и о том, как «Советская культура» поместила без согласия автора мое личное письмо А. Д. Чегодаеву, придав ему вид статьи, в то время как написанная мной статья-отклик на выступление Чегодаева пришла в редакцию газеты с суточным опозданием, уже после того, как мое частное письмо было напечатано, и потому не понадобилось. Обидно, конечно. Но суть не в этом. Мне было искренне жаль пострадавших. Ведь суть не в личных обидах и самолюбии достойных

людей, оскорбленных и униженных, а в науке об искусстве, ее состоянии и судьбах. «По существу Вы правы в главном и основном: наука об искусстве переживает у нас спад и новые кадры не могут вырасти на неудобренной почве» (Из моего письма Чегодаеву 26.III.87).

Вслед за выступлением А. Д. Чегодаева в «Советской культуре» появились статьи других авторов. Статья Гращенкова была выдержана в тонах корректных, и я в том же письме Андрею Дмитриевичу сказал и о ней: «Не пойму все же, почему по его мысли, искусствознание начинается только с Винкельмана. А трактаты Поликлета, Эвфонора, Апеллеса, Памфила и др.— это нечто постороннее? Я не говорю уже об Аристотеле и Платоне. Можно ли счеркнуть Лукиана, Диона? И совсем странно не признать писаний о сущности изобразительного искусства в трактатах Филостратов, вплоть до эстетики Плотина. А в средние века? От Августина и Федора Студита до Фомы Аквината — только провал? Не пойму и его предложение — передать науку об искусстве в руки одних вузов. Это совсем не продуманная мысль, ибо мы хорошо знаем, что вузовская наука — это самое слабое звено из всей цепи наук».

Следом М. Каган в той же газете расправился с Институтом истории и теории искусств Академии художеств СССР. Это его ответ на трехдневное обсуждение (точнее — осуждение) его книги «Морфология искусств». Я не сторонник этой книги, но представляю себе, какой это очередной удар по амбиции деятелей из Института истории и теории искусств Академии художеств СССР.

На статью А. Д. Чегодаева Академия художеств СССР ответила демонстративным присуждением золотой медали группе ведущих авторов «Истории искусств народов СССР». Было приятно видеть в числе награжденных Г. А. Пугаченкову (древняя и средневековая Средняя Азия) и Л. С. Зингера (редактора одного из томов советского периода).

Предстояло поздравить награжденных и «выяснить отношения» с противниками А. Д. Чегодаева.

Поздравив Л. С. Зингера с присуждением ему золотой медали Академии художеств СССР, я все же высказал ему мнение, что отнес бы эту награду к его «Очеркам теории и истории портрета», а не к участию в многотомной «Истории искусств народов СССР»: «Вы скажете (или подумаете про себя), чем же «История искусств народов СССР» (в ее советской части) слабее? На мой взгляд, история должна быть всеохватывающей, «без купюр». Иначе она не будет объективной».

«Такие приемы критики я в принципе отвергаю. Я не защищаю ни одно из отверженных имен, но считаю, что и Татлин и Коро-

лев — это советское искусство на разных этапах его истории. Согласитесь, что в свете перестройки нашего сознания и всего, что происходит на наших глазах,— многое ушло и само стало историей. В одном этом его оправдание» (17.IV.87).

Первым результатом открытой дискуссии был полный разрыв между ее участниками. Негодованию каждого из них не было предела. Реакция моих друзей была разной. Б. В. Веймарн замкнулся в гордом молчании. Л. С. Зингер последовал его примеру. А. А. Каменский внес некоторую ясность в ситуацию: «Чегодаев затеял большую игру и не во всем ее выигрывает. Некоторые материалы дискуссии (особенно ответы «музейщиков»— Пиотровского, Даниловой) показывают субъективистский, капризный подход Чегодаева к некоторым проблемам, которых он просто не знает. Но по отношению к институтам он прав, и этим объясняется мой одобрительный отклик... В целом же дискуссия принесла ему много шума и известности, но из Института (на Козицком, 5) ему придется уйти... Хотя не исключено, что жизнь этих институтов как-то изменят» (10.IV.87).

Как же все-таки случилось, что близкие мне художественные критики, историки и теоретики искусства вдруг стали яростно нападать друг на друга, изобличать собратьев по перу, обвинять их во всех смертных грехах?

Оставим в стороне личные амбиции, «честь мундира» представительного учреждения или ущемленное самолюбие возомнившей о себе личности. Все это — общечеловеческие слабости. Писалось и о том, что комплиментарность в критике — это те же «приписки», что «групповщина»— плод круговой поруки. Заглянем глубже в «позицию», которую занимали историки, теоретики или художественные критики близкого прошлого.

Мои современники принадлежат к разным поколениям. Позиции они заняли по личному пониманию своего долга. Я не осуждаю наших учителей не потому только, что о покойных не говорят плохо или не говорят совсем, а потому, что осуждать их так же бессмысленно, как осуждать историю. Она не спрашивала у будущего, какой ей быть. Так же и учителя наши исходили не из того, что будут говорить о них, когда их уже не станет.

Сейчас легко осуждать вульгарный социологизм Маца, Федорова-Давыдова, изобличить в субъективизме Алпатова, формализме Некрасова, Брунова и др. Но разве в соответствующих рубриках этого списка нет места деятелям искусства, которые столь запальчиво ведут спор и в наши дни? Я вовсе не хочу сказать, что все они правы или неправы. Ведь речь идет не об ошибках или путанице. И не о том, что каждый, как говорили о том в старину, «мнит по своему». Этого права ни у кого отнять нельзя, разве что провозгласив: «Не сметь свое суждение иметь!» Речь идет о том,

что единомыслие, став позицией всего советского искусства, не исключило творческих в нем противоречий. Почему же они обнажили себя сразу и с такой силой?

Казалось бы, в пору гласности и демократии, провозглашенных в последнее время, противоречия эти исчезнут. Не станем прибегать к уловкам философов, утверждающих, что противоречия эти не антагонистические. Как сказать?! Разве реализм, модернизм и абстракционизм не находятся между собой в крайне остром противоречии? Разве в каждом из них нет собственных противоречий и все они не перекрещиваются? Оставим этот вопрос на долю резонеров. Нас интересует другая сторона проблемы.

Идея, образ, форма, стиль существуют в бескрайнем числе подходов. Они охватывают, в совокупности, всю сферу воображения, фантазии, выхода в другие смежные области человеческого чувства и мышления. Они способны обогатить искусство новыми неожиданными проявлениями таланта. Художественное творчество, нарушив стереотип, способно выйти за грань реальности. Оно возможно как «забегание вперед», когда художественное мышление опережает время. И, наоборот, когда в силу определенных причин (социальных и биологических) талант возвращает нас к примитиву. История искусств полна тому примеров. При такой емкости искусства становится понятным, что и при единомыслии (а им отмечено все искусство стран социализма) не могут не существовать разные подходы к художественному произведению. Анализ одной из его сторон не исключает других к нему подходов. Нельзя утверждать, что социология вообще беспочвенна, как и формализм. Искусство всем своим существом питает каждый подход. Но и предмет изучения не останется неизменным. Соответственно, и каждый подход к нему теснит другой. Возникает новый мир идей, гаснут старые огни рампы, зажигаются новые юпитеры. Им на смену приходят новые источники света. Носителями их выступают люди искусства разных поколений. И рядом с пережитками прошлого вырастают новые представления. Носители нового мышления только тогда и видят далеко вперед, когда становятся на плечи предшественников. Здесь одно голое отрицание связи с прошлым не поможет. Нужно время, чтобы старое отмерло, как опавшие листья, и появились новые ростки на окрепшем стволе.

Я пишу это не в оправдание нашего поколения. Оно уже уходит в прошлое. Пишу из трезвого понимания того, что ничто не творится из ничего. Легко заподозрить, что на склоне лет люди хотят прослыть добрыми, особенно если в прошлом грешили жестокосердием. Когда-то Маркс сказал, что за сухость материализма расплачиваются приступами сентиментализма. В данном случае



В «год дракона» памятный дар к 80-летию автора этой книги. Слева направо: Х. Ш. Абдусаматов, Г. А. Пугаченкова, Л. И. Ремпель, А. М. Рыбник, З. Н. Чеботарева, Е. Крюкова. Институт искусствознания им. Хамзы в Ташкенте. 1987.

речь идет не о всепрощении или всеядности, когда любой позиции ищут оправдание. Речь идет лишь о том, чтобы в любом случае твердо стоять на принципе историзма. Только такая позиция позволяет видеть достигнутое наукой об искусстве в прошлом, верить в ее надежное будущее.

Трещина расколола нашу обжитую льдину на части. С каждым днем она углублялась все более. Мне показалось, что меня уносит все дальше. Но время, повторяю, лечит шрамы и умеряет раздражение и обиды. Не прекращал отношений со мной только А. А. Каменский. Он очень трезво оценивал обстановку и давно привык к тому, что его «прорабатывают»— то слева, то справа.

Спустя полгода после того, как развернулась баталия в «Советской культуре», Л. С. Зингер прислал мне открытку. В ней он отвел душу и упрекнул меня в том, что я поверил обвинениям, брошенным в его адрес Чегодаевым.

Я был приятно поражен, когда пришло, наконец, письмо и от Веймарна. Сдержанно и корректно он писал: «Не ожидал я от тебя содеянного»... На Л. С. Зингера, считал он, была возведена клевета, ибо ничего подобного в редактированном им томе «Истории искусств народов СССР» нет; Чегодаев в 50—60-е годы сам был гонителем многих прекрасных художников за их мнимый формализм, а сейчас даже не упомянул республиканские институты искусствознания, их заслуги, в том числе и Ташкентский институт искусствознания».

В ответном письме я пытался объяснить, что далек от всякого восхваления заслуг кого бы то ни было, в том числе и своих: «В том-то и дело, что у меня не было и нет никаких претензий личных и даже неличных, и, скажем, ведомственных. Речь шла о другом, нужно ли новое мышление? Не скажу, что я его постиг полностью и сейчас». Сетовал на результаты художественных критериев в искусстве: «Все чаще говорят о том, что при многообразии форм и стилей разного уровня возникает и разнобой в оценке качества художественного произведения. Как же оценить качество в искусстве, как его измерить, чем? Какова стратегия изучения искусства в разрезе художественного качества? Ведь идет порой спекуляция на теме, в то время, как оценка его достоинств и недостатков дается на откуп всем, у кого язык хорошо подвешен» (26.VI.87). Пытался далее убедить Бориса Владимировича в том, что главное не в заслугах: «Надеюсь, что и сейчас возьмет верх истина, а она шагает по ступеням все выше и выше. Надо ее уловить, понять, идти с ней в ногу, не цепляясь за прошлое. Я со стыдом вспоминаю свою «Живопись Закавказья» (1931 г.). Ведь тогда я не согрешил ни словом против уровня нашего мышления на той ступени. А сейчас все мы ушли далеко и еще уйдем. Притом, мы всегда стояли за реализм... Тем не менее, с формой мы что-то не разобрались и сейчас расплачиваемся сторицей» (там же).

Сейчас я думаю: только ли с формой не разобрались? Вероятно, и здесь сказывается привычка подгонять мысл под привычные термины. Где-то в глубине сознания уже копошится догадка, что этими старыми терминами искусство сегодняшнего дня не исчерпать. Речь идет уже о большем. Не о средствах только, не о формализующих элементах вообще, а том подсознании, которое будит в интеллекте смутные чувства. Момент рационального сознания — дело науки по преимуществу. В искусстве все большее место занимает смутное переживание. Оно-то и выносит художника за пределы не только содержания, но и формы, стиля, погружает его в неосознанный поток чувств. Экзестенциализм? Нет, не только, а нечто более емкое. Искусство, вмещающее в себя бытие и небытие, сознание и подсознание, предчувствие и воспоминание, про-

зу и поэзию Жизни. Во всяком случае именно так начинают все чаще трактовать творчество «молодых». Одни пытаются его объяснить «детской болезнью левизны», слабой профессиональной подготовкой, примитивностью неразвитого мышления, другие, наоборот, стремлением выразить в творчестве неуловимые черты (в том числе и присущие примитиву) той вечной «тайны тайн», в которую погружена душевная жизнь индивида. Вспоминается сентенция одного из персонажей горьковской пьесы «Дети солнца»: «Искусство понятно не многим, в этом его сила! Нет, в этом его трагедия». И все же в общественном идеале — искусство должно принадлежать народу, быть понятым и любимым им. В этой несогласованности чувства индивида и общественного сознания, вероятно, и заключена подлинная трагедия современного искусства.

Но вернемся к дискуссии вокруг статьи Чегодаева в газете «Советская культура». Дискуссия эта привлекла не только друзей и противников взгляда Чегодаева к нынешнему положению науки об искусстве. Она не могла не сдвинуть с места и будущие задачи науки об искусстве. Впрочем, участники ее были, видимо, более обеспокоены критикой в адрес учреждений и лиц. Этого надо было ожидать, таковы «издержки производства». Зато в конечном результате выиграло все же самосознание, а оно диктовало необходимость осмотреться, принять новые решения и поступиться собственным тщеславием.

Что же касается взаимных обвинений, ссор и прямого разрыва отношений, то время лечит, страсти утихнут и борьба взглядов поднимет на новую ступень то, что именуют общей позицией гражданственности в искусстве.

Судя по последнему письму А. Д. Чегодаева, он еще не остыл от жаркой баталии и, несмотря на возраст и противопоказанные ему стрессы, намерен сражаться и дальше.

Не мне судить о ценности этой дискуссии. Мне кажется, что ведомственные амбиции мешали позитивному рассмотрению задач самой науки об искусстве, методики художественного анализа, коренных проблем творчества.

Дискуссия на тему «Что такое художественность?» возникала не раз. Это одна из «вечных тем» эстетики и теории искусств. Последний раз она широко велась у нас в журнале «Творчество» в 1984 и 1985 годах. Вывод был не нов: каждой эпохе присущ свой критерий художественности. Заколдованный круг замкнулся. Можно начинать дискутировать сызнова и скользить по проложенной лыжне. Но художественность зависит не только от поветрий времени, хотя она учитывает и это. Разве нет такого ее понимания, которое охватывало бы все искусства в совокупности? Образное познание, переживание и воображение предпосылка художественности, но не художественность.

Мне особенно нравится сказанное Александром Блоком о назначении поэта: «Три дела возложены на него: во-первых, освободить звуки из безначальной стихии, в которой они пребывают; во-вторых, привести эти звуки в гармонию, дать им форму; в-третьих, внести эту гармонию во внешний мир». Повторим: «Внести гармонию во внешний мир». Приложим эту формулу к социальному содержанию: облагородить социальные идеи, придать им эмоциональное звучание, внести их во внешний мир. Тогда мы и получим результат, который, по словам Л. Н. Толстого, и создает художественное произведение: «Искусство, как на клавиатуре, разыгрывает на рефлексах и эмоциях дивную музыку образов и через систему образов осмысливает явления жизни».

Не берусь добавить что-либо к сказанному о художественности и ее роли в искусстве. Разве что прибавил бы самую малость...

Еще два с лишним года назад я запросил мнение Н. А. Дмитриевой, как одного из авторов появившейся книги «Образ человека в западном искусстве XX века», относительно новых форм. Она ответила: «Не скажу, чтобы мне лично нравились опыты «видения изнутри», пожалуй, в пределе они ведут к тупику. Но ведь наше дело — не столько хвалить или хулить, сколько пытаться понять происходящее, не правда ли? А к традиционным методам, наверное, понемножку вернутся, да уже и возвращаются, хотя как-то по иному, не как прежде» (27.I.85). В главном она была права.

Будем надеяться, что в советском искусстве и искусствознании, как бы остро не велась полемика, возобладает не тот или иной лагерь, а новый подход к искусству, обновленный, очищенный от навязанных ему пристрастий, от устаревших мерок, наклеек, ярлыков, схематизма и невежественных представлений о природе искусства, его месте и значении в обществе. Нужен реализм, не продиктованный тем или иным ведомством, а реализм глубокого чувства, важной идеи и искреннего переживания.

Не исключено, однако, что «джин, выпущенный из бутылки», еще долго будет кружить головы. И нет никакой необходимости загонять его обратно. Искусство не может не впадать в крайности. Стилевые противоречия кристаллизуются и даже обостряются в творческом противостоянии многих групп или талантов и их последователей. Абстрактные же искания, подобно космическим транспортным кораблям, отделившись от главного причала, будут еще долго блуждать в безвоздушном пространстве. Затерянные во тьме, они уже перестают влиять на сознание и чувства людей. Но в этом и состоит главное преимущество реализма, что он не отрывается от жизни человека.

При всем многообразии идей и форм реализм остается сердце-

виной искусства всех эпох. Одни видят реализм в типическом, другие в самовыражении личности, в реальности ее чувств. Думаю, что типизация не сотрет личности. И обратное, личностное начало не возобладает над типическим. Они дополняли и будут дополнять друг друга. Так свет и тень моделируют объем.

Духовность в искусстве была и будет возвышаться над голым практицизмом, как явление поэтической мечты, которая никогда не покинет искусства, пока оно отвечает духовным потребностям человека. Мечта, воображение, переживание, связанное всем образным строем произведения, немыслимы вне формотворчества, как связная речь немыслима без образующих ее слов. Искусство не только повод для проявления социальных страстей, хотя оно играет в этом отношении крайне важную роль, но и способ чувственного отношения человека к миру. И уж если говорить о «человеческом факторе», как главной производительной силе современности, то искусство и есть та побудительная сила, которая двигает наше сознание и отражает его. Чувство лежит глубже сознания. Оно подстилает его и лишь силой таланта при толчке снизу всплывает на поверхность как явление искусства.

Пока участники дискуссии «выясняли отношения», она уже была завершена и только тогда вспомнили о ее конечной цели: поднять науку об искусстве на высоту своего времени и подключить ее к задачам перестройки. Благо, обиды отошли на задний план, но, конечно, не сразу. Видимо, еще долго художники будут прокладывать новые пути вслепую, а теория искусств — то забегать вперед, то плестись позади. И только в истории искусств уже в ближайшее время скажутся результаты обновления ее теоретических постулатов и реабилитации подлинного историзма.

Теоретические рассуждения имеют тот недостаток, что часто превращаются в какие-то постулаты, отлитые по одному образцу. Не отсюда ли те стереотипы мышления, с которыми так трудно бороться тому, кто увяз в формулировках.

Еще недавно мне казалось, что буря, поднятая статьей Чегодаева в «Советской культуре», вскоре уляжется и дальше ответных статей обиженных дело не пойдет. Ливни прибьют иссохшую землю, и на ней вырастут новые злаки непредсказуемой судьбы. Однако мое предвидение сбылось лишь наполовину. Как грибы после дождя, выросли выставки академические, блиставшие золоченными рамами или известные своими именитыми участниками. Наряду с «советской классикой» высыпали, как горох из прорванного мешка, произведения самого пестрого состава. Они «напирали» на ошарашенную публику, и «наука об искусстве» перестала привлекать к себе особое внимание. Она стала как бы частным делом в передряге между институтами искусствознания и кафедрой искусствознания Московского университета. Явно ждали ка-

ких-то крупных решений. Решения эти принимались «за основу», но имели место и не всегда удачные указания министров. Из газет и очередных писем-«отчетов», как их именовал Д. А. Чегодаев, я узнаю следующее:

«В январе 1988 г. исторический факультет Московского университета неожиданно получил приказ министра высшего образования о ликвидации отделения истории искусств и отменяющий вообще эту специальность! Подобные приказы получили и другие, главным образом, гуманитарные факультеты: на филологическом закрывались отделения германо-романское и славянское, на факультете журналистики — отделение международной журналистики, на факультете экономики — отделение международной экономики, на физическом — отделение теоретической физики (!) (долой Эйнштейнов! — так надо понимать это дикое постановление). Мне позвонил взволнованный Александр Морозов, заведующий кафедрой русского и советского искусства в МГУ, я немедленно позвонил О. Т. Иванову, связал с ним Сарабьянова, было написано письмо в газету, которое подписали двадцать человек, и оно было напечатано, я поднял на ноги Отделение литературы и языка Академии наук, а О. Иванов встретился с министром... и потребовал объяснений, тот лепетал, что его не так поняли, что он вообще не «гуманитарий» и ничего в наших делах не понимает и т. д. — поднялся страшный и всеобщий скандал и приказ министра с позором был отменен» (12.II.88).

К чести А. Д. Чегодаева нужно сказать, что он до конца проявил гражданское мужество, отстаивая перестройку от ее искажений: «Ничего с переменами не кончено. Они не так будут стремительны (да и слишком велико судорожное сопротивление во всех областях нашей жизни, от экономики до самых высоких сфер идеологии), но перемены дойдут до победного завершения, какие бы не вставали препоны и помехи» (12.II. 1988).

У Чегодаева, видимо, сложилось представление, что я разуверился в возможности реальной перестройки «науки об искусстве» из-за нежелания чиновников что-то менять в этом деле и их малой компетентности в том, что им поручено. Это совсем не так. Как человек чуткий, Чегодаев уловил, видно, мою «некомфортность», вызванную и другими причинами. Скажу откровенно, что меня угнетала наша смена, она не готова принять из рук наших все, что мы накопили десятилетиями. В этом виноват не кто-то, а мы сами — начетчики, отравившие молодежь пищей, уже не годной к употреблению. А новых блюд не приготовили, вот и вычеркиваем из нашего скудного духовного рациона одно блюдо за другим. Чегодаев же смотрел на результаты возглавленной им дискуссии о «науке об искусстве» более оптимистично:

«В «Советской культуре», писал он, была напечатана лишь

малая толика откликов на мою статью, а в других газетах и журналах ее часто и не называли, когда писали о языкознании или литературоведении, истории или философии, антропологии или даже физике. Она все взболомутила... Мне очень важна была поддержка достойных, всеми уважаемых ученых как Вы или Раушенбах, или Лотман и другие, но больше всего помогли идиотские ответы институтов, превосходно подтвердившие все мои невежливые суждения... А потом до самой осени мне была устроена в институте такая «хорошая жизнь», что нужно было обладать железной выдержкой, чтобы пропускать ее мимо ушей ко все большему раздражению моих недругов... В октябре я напечатал в «Советской культуре» подытоживающую статью с недвусмысленным «Продолжение следует». В ноябре и декабре напечатал там же две статьи, просто демонстративно независимые ни от каких дискуссий об искусствознании: «Американские картины в Москве» и «Крейцерова соната» в книге и на экране»— о новом прекрасном фильме Михаила Швейцера. Я постепенно «отходил» от безобразного года, с каждым днем чувствуя себя морально лучше, но безумно устав физически от поднятой мной самим передряги» (12.II.88).

Далее А. Д. Чегодаев подробно рассказал мне о том, что его книга «Эдуард Мане» получила ряд премий и поощрений, что по словам замминистра культуры его, Чегодаева, книги об искусстве Америки «широко известны в Соединенных Штатах», что из Пекина ему (Чегодаеву) прислали его первую книгу об искусстве Америки, переведенную на китайский язык с изъявлением благодарности китайских ученых и т. д.

«Не принимайте все сказанное за простое хватовство: на самом деле это не моя лично частная и узкая удача, а верное отражение общего умонастроения, словно «сфокусировавшееся» на мне, как на одной из точек происходящих перемен!»

Меня не могли не тронуть последние строки его письма, заботливые и мужественные. Особенно, если принять во внимание, что их пишет ученый на девятом десятке лет. Ослабло зрение, дрожит рука (пишет на машинке), но сердце бьется ровно и уверенно: «Я, как и все, прекрасно знаю, что трудно в Москве, сто раз труднее в Узбекистане. Не теряйте ни в коем случае спокойствия и выдержки. То, что пишете одну за другой прекрасные и нужные книги,— это замечательно и достойно самого глубокого уважения. Вам лично совсем не обязательно воевать с министрами и кем угодно еще из «сил торможения». Никакое торможение ничего не задержит и не способно повернуть ход истории. Всякое уныние и сомнение — это на радость врагам перестройки. Не думайте, что я вдруг усвоил всю современную газетную фразеологию — она проверена на моем собственном опыте. Не забывайте никогда, что

я радуюсь каждому Вашему письму, что глубоко беспокоюсь о Вашем одиночестве там, в Ташкенте, что очень хочу, чтобы Вы были спокойны и уверены в победе разума над всеми глупостями и подлостями на свете. Я могу только радоваться, что вышел из омерзительных враждебных мне действий всякой сволочи с убежденным чувством моральной победы». «Ни в коем случае не впадайте в уныние!» (Там же).

Если я и не был до конца понят и мое беспокойство принято за уныние, то я был вознагражден той уверенностью, с какой А. Д. Чегодаев, а с ним и другие энтузиасты «продолжают отстаивать будущее всей нашей науки об искусстве».

Итак, идет третий год перестройки. Она не могла не отозваться в искусстве, литературе, театре — во всех сферах духовной жизни общества. Окинуть общим взором безбрежное море? Это так же невозможно, как мировой океан, уходящий далеко за горизонт. Девятый вал? Нет, он еще не виден невооруженным глазом. Молодежь прорвалась сквозь все заторы, и все полузапретные, а то и запретные течения, само существование которых старались не замечать, хлынули разом. Поток выставок залил самые нетрадиционные места — аллеи парка, улицы, площади, залы метро... Им тесно на Кузнецком мосту. Но еще разительнее то, что они пришли на страницы газет и журналов. Что-то сломалось в механизме, составлявшем целостную систему. Иначе и быть не могло. «Будет буря — мы поспорим»... Я бы не сказал, что полемика, достигшая в печати небывалой остроты, поспевала за прибоем, разрушающим набережную из плотно пригнанных друг к другу камней, какой виделось искусство социалистического реализма. Думаю, что опасность подкралась к нему не со стороны каких-то новых идей. Искусство оказалось обескровлено потерей чувства личного переживания. Ведь дело не в том, что критики переругались между собой, что критикам противостоит отныне сорвавшийся с цепи пес, озверевший от непрестанных побоев, издевательств над ним. В том-то и дело, что переругались между собой сторонники реализма в его двух основных разновидностях: ортодоксальном, или, скажем, твердокаменном, и основанном на выражении жизненных впечатлений, а отсюда и «мягком» в своей расплывчатой интеллигентности. Прорвалась вперед жажда выразить душевное состояние любыми средствами от «взгляда изнутри» до беспредметно-абстракционистского плана. Дело в амбициях таких бастионов науки об искусстве, какими считались ранее столичные институты (не стану вновь перечислять их), в то время, как провинция, хотя и раздавались голоса солидарности с той или иной стороны, в общем помалкивает, выжидая, чем кончится эта баталия. Она не завершилась до сих пор и будет, видимо, в той или иной форме продолжаться с переменным успехом еще долго.

Как же расценить новые явления в современном искусстве? Миновало то время, когда в них видели только разлагающее влияние культуры Запада. Уже в «мирискусниках» конца XIX—начала XX вв. находили одно время лишь упадок гражданских идеалов. Сейчас «Мир искусств» ценят даже его былые противники. Луначарский был того мнения, что В. Серов, Юон, Кустодиев, Головин, Коровин, Бакст, А. Бенуа, т. е. весь круг художников, близких «Миру искусств», стоял выше своих западных современников. Преемником всего наследия названных веков и им предшествовавших стала по праву советская классика в лице таких ее вершин, как С. Герасимов, Дейнека, Кончаловский, Корин, Пименов, Пластов, Ряжский, Сарьян, Фаворский и другие. Выросло и среднее поколение, а за ним и молодежь.

Ну, а новые образования, что вышли за пределы традиционного реализма и будоражат, лихорадят искусство уходом в «чистую духовность» или «чистую форму»— как расценить их художественную значимость?

Сущность последних молодежных выставок в Москве высказана недавно Александром Каменским на страницах «Московских новостей» (12.VII. 87): «Разве не были молоды передвижники, когда они заложили основы гражданственного направления в русском искусстве? Разве открытия мастеров «Мира искусства», «Голубой розы», «Бубнового валета», «Общества художников-станковистов» не совпали с дерзкой и горячей юностью их участников?.. Сейчас сняты все былые запреты, и некоторая часть молодых мастеров увлеклась сугубо декоративными приемами, порой беспредметного плана. Думаю, что у этого направления нет серьезных перспектив: его возможности слишком ограничены, не выходят за пределы далеких и невнятных ассоциаций. С другой стороны, бездумное, эпигонское повторение музейных образцов не может дать решительно ничего и образует на выставках некую мертвую зону... Будем помнить, что подлинное искусство непредсказуемо. И все решит не посылка, а результат».

И. М. Сеченов (1829—1905), крупнейший исследователь органов чувств, предвидел возможность конфликта между благопристойным, отвечающим полезным целям, и тем, что сбивается с прямой дороги. Он считал, что было бы лучше оставаться на пути «благопристойности», но как мыслитель он не мог не помнить, что бывали случаи, как из положительного дикого брожения умов выходила со временем истина. Он приводил в пример средневековую мысль, лежавшую в основе алхимии: «Страшно подумать, что стало бы с человечеством, если бы строгим средневековым опекунам общественной мысли удалось перебить и перетопить, как колдунов, как вредных членов общества всех этих страстных тружеников над безобразной мыслью, которые бессознательно стро-

или химию и медицину. Да, кому дорога истина вообще, т. е. не только в настоящем, но и в будущем, тот не станет нагло ругаться над мыслью, проникшей в общество, какой бы странной она ему не казалась» (Собр. соч., Т. II. 1908). А ведь он прав! Традиционный реализм, проверенный веками, принесет обществу пользу. Но и «дикое брожение умов» при всей безобразности не заслуживает того, чтобы «нагло ругаться над мыслью, проникшей в общество». Особенно в период революционной ломки всего, что сдерживает развитие творчества. Учась у прошлого, нельзя и откатываться назад, лишь бы «оставаться скромным, тихим, благопристойным».

Не будем заглядывать далеко вперед. Быть может, мы еще не достигли пика вершины, откуда можно было бы обозреть не только прошлое, но и будущее изобразительного искусства, его плавные (как это часто кажется издали) течения и стремнины, увлекающие его в опасные круговороты. За ними следуют обычно струи, насыщенные пузырьками воздуха, омывающие новые берега.

Разгребать скопившиеся завалы придется, видимо, долго. Вся история искусств, взятая, как целое или в отдельных отрезках времени и региона, покоится, как мне представляется, на двух основных принципах: историзме и системности. Не в смысле математизации и кодирования форм, как это иногда понимают под системностью. Но и не в смысле отказа от анализа форм вообще на том якобы основании, что этим ущемляются интересы идейно-образного истолкования искусства. «Разве характер самого предмета,— писал Маркс,— не должен оказывать никакого, даже самого пичтожного, влияния на исследования?.. И разве способ исследования не должен изменяться вместе с предметом?» (Маркс и Энгельс, Соч. т. 1). Эстетическая природа искусства, как предмета исследования, сознательно принижалась. Между тем, вне систем нет преемственности, благодаря которой история искусств существует как развитие художественных идей, форм и стилей. Каждое крупное дарование — плод скрещения обоих. Было бы бесплодным рассматривать выдающихся художников как самоценность, возникшую вне истории и вне систем, равно как было бы заблуждением считать обратное: то есть, что личность художника и его произведения — механический продукт общества. Система не творит гения, но и бессистемность губит талант, лишает его ясно осознанной цели и собранности стилевых форм.

Вот, пожалуй, основное, что можно извлечь из материалов архива писем и документов, попавших в руки одного лица на протяжении 20-х — 80-х годов.

1985—1987 гг. Ташкент.

КРАТКИЙ ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ

АБДУЛЛАЕВ А. А. (р. 1918). Народный художник УзССР, живописец. Приверженец глубокого психологизма в портрете. Автор большого числа портретов узбекской интеллигенции, народных мастеров и хлопкоробов, а также индийской серии картин и этюдов, портретов А. Навои, Фурката, Хамзы и др.

АВЕТОВ М. М. (1894—1972). График и живописец. В годы эвакуации заведывал в Самарканде Агитмастерскими.

АЛАБЯН К. С. (1897—1959). Воспитанник ВХУТЕМАСа и ВХУТЕИНа, основатель Всероссийского общества пролетарских архитекторов (ВОПРА). Ответственный секретарь Союза архитекторов СССР (1932—1950).

АЛПАТОВ М. В. (1902—1986). Действительный член Академии художеств СССР, доктор искусствоведения, профессор. Выдающийся историк западноевропейского и русского изобразительного искусства.

АНДРЕЕВ М. С. (1873—1948). Член-корреспондент АН СССР, действительный член АН УзССР. Известный востоковед-этнограф.

АРКИН Д. Е. (1899—1957). Доктор искусствоведения, профессор. Автор многочисленных книг по искусству бытовой вещи, архитектуре и изобразительному искусству.

АХМАРОВ Ч. Г. (р. 1912). График, живописец, театральный художник. Кандидат искусствоведения, профессор, народный художник УзССР. Приверженец восточной миниатюры, искатель ее новых путей в станковой живописи, книжной графике, настенных росписях, мозаике, театрально-декорационном искусстве и декоративной керамике.

АХМЕДОВ Р. А. (р. 1921). Народный художник СССР, профессор, член-корреспондент АХ СССР, приверженец реалистической живописи классического направления.

БАШКИРОВ А. С. (1885—1963). Археолог, историк, доктор исторических наук.

БЕЛЕНИЦКИЙ А. М. (р. 1904). Востоковед, доктор исторических наук, руководитель многолетних археологических раскопок древнего Пенджикента. Автор многочисленных публикаций.

БЕНЬКОВ П. П. (1879—1949). Крупнейший представитель художников Самаркандской школы. Автор большого числа картин на темы жизни Бухары, Самарканда 20—40-х годов. Приверженец реалистических традиций.

БЕРНШТАМ А. Н. (1910—1956). Доктор исторических наук, профессор. Руководитель многолетних археологических экспедиций (Семиречье — Тянь-Шань — Памир — Фергана, 1936—1956).

БОГАЕВСКИЙ К. Ф. (1872—1943). Живописец и график, ученик И. К. Айвазовского и А. П. Куинджи, член объединения «Мир искусства», «Жарцвет».

БРЕТАНИЦКИЙ Л. С. (1914—1979). Доктор искусствоведения, профессор. Автор ряда книг и статей по истории архитектуры Азербайджана.

БРУНОВ Н. И. (1898—1971). Доктор искусствоведения, профессор. Автор ряда трудов в области истории всеобщей архитектуры.

БУЛАТОВ М. С. (р. 1907). Доктор архитектуры. Автор ряда книг по истории и теории архитектуры Востока. Автор многих сооружений, воздвигнутых по его проектам.

БУНИН А. В. (1905—1978). Доктор архитектуры, профессор. Автор монументальных исследований по истории градостроительного искусства.

БУРЕ Л. Л. (1887—1943). Живописец и график. Автор самаркандских пейзажей, ряда историко-революционных эпизодов и сатирических рисунков в журналах «Машраб», «Мушфики», «Бигиз».

БУРЛЮК Д. Д. (1882—1967). Поэт и художник. Один из активных деятелей «русского авангарда» 20-х годов.

ВАГНЕР Г. К. (р. 1908). Доктор искусствоведения. Автор ряда капитальных работ по теории искусства и архитектуры древней Руси.

ВАСИЛЕНКО М. В. (1905). Доктор искусствоведения, профессор. Автор большого числа книг по истории и теории русского народного искусства.

ВАСНЕЦОВ В. М. (1848—1926). Известный русский художник, живописец.

ВЕЙМАРН Б. В. (1909—1990). Действительный член АХ СССР. Историк искусства советского и зарубежного Востока, художественный критик. Доктор искусствоведения, профессор. Автор ряда книг по искусству Средней Азии, арабских стран, Ирана и Азербайджана. Руководитель 9-томного издания «История искусств народов СССР».

ВОЛКОВ А. Н. (1886—1957). Народный художник УзССР. Один из основоположников современной живописи Узбекистана. Автор ряда известных картин на ориентальные темы.

ГАБРИЧЕВСКИЙ А. Г. (1891—1958). Исследователь в области теории искусства. Автор переводов и комментариев к трактатам эпохи Возрождения.

ГАННЕС МЕЙЕР (1889—1954). Архитектор. Преемник Гропиуса на посту директора Баухауза (Германия). В 1930—1935 гг. возглавил бригаду «Рот фронт» в Москве, участник конкурса 1932 г. на проект генерального плана Москвы.

ГЕРШЕНЗОН М. О. (1869—1925). Историк литературы, философ.

ГИНЗБУРГ М. Я. (1892—1946). Архитектор. Преподавал во ВХУТЕМАСе и МВТУ (с. 1921). Один из основателей ОСА (1920), ответственный редактор журнала «Советская архитектура» (1925—1930). Автор ряда теоретических исследований в области архитектуры.

ГОНЧАРОВА Н. С. (1881—1962). Художница.

ГОЛЬЦ Г. П. (1893—1946). Архитектор. Воспитанник ВХУТЕМАСа (1922). Изучал архитектуру Италии (1924—1925), преподавал в аспирантуре Академии Архитектуры (1934—1937). Как театральный художник проявил себя в ряде постановок Московского театра для детей и театра им. Вахтангова в Москве.

ГРАБАРЬ И. Э. (1871—1960). Народный художник СССР, историк искусства, выдающийся деятель в области музейного дела и реставрации. Действительный член АХ СССР. Действительный член Академии наук СССР. Автор и составитель истории русского искусства в 13-ти томах (1953—1964).

ДЕНИКЕ Б. П. (1885—1941). Доктор искусствоведения, профессор. Автор ряда книг по искусству Средней Азии, Ирана, Японии, Китая.

ДМИТРИЕВА Н. А. (р. 1917). Историк искусства и художественный критик. Автор большого числа исследований по искусству Древнего мира и современному искусству.

ДЬЯКОНОВ М. М. (1907—1954). Доктор исторических наук, профессор. Руководитель Согдийско-таджикской археологической экспедиции института археологии АН СССР. Автор ряда книг по древнему искусству Таджикистана и Ирана.

ЗАВАДСКАЯ Е. В. (Виноградова), (р. 1930). Востоковед, доктор философ-

ских наук. Автор ряда работ по истории и теории искусств Китая и Японии, а также взаимоотношениям художественных культур Востока и Запада.

ЗАСЫПКИН Б. Н. (1891—1955). Архитектор-реставратор и исследователь архитектуры стран Востока. Автор ряда работ по истории архитектуры Средней Азии и проблемам реставрации памятников архитектуры.

ЗИНГЕР Л. С. (р. 1921). Доктор искусствоведения. Автор большого числа обстоятельных работ о портрете.

ЕЛИЗАРОВ Ю. И. (1920—1973). Автор серии портретов. Приверженец традиций реалистической живописи.

ЕРЕМЯН В. Н. 1897—1963). Народный художник УзССР. Один из старейших художников самаркандской художественной школы. Воспитанник ВХУТЕМАСа (1921—1927). График, живописец, художник театра и кино.

ИКРАМОВ И. И. (1904—1972). Народный художник УзССР. Один из основоположников современной книжной графики в Узбекистане.

ИНОГАМОВ З. (р. 1912). Автор картин на бытовой сюжет из народной жизни, портрет, натюрморт.

ИОФАН Б. М. (1891—1975). Обучался и строил в Италии, а затем в Москве (с. 1924). Принимал участие в проектировании ряда павильонов СССР на Всемирных выставках (Париж, Нью-Йорк), в реконструкции многих районов Москвы, в конкурсах на проекты Дворца Советов в Москве (1932, 1958) и др.

КАМЕНСКИЙ А. А. (р. 1921). Историк искусства, деятельный художественный критик. Автор большого числа книг по истории и теории искусств, ряда монографий о выдающихся художниках современности.

КАРАХАН Н. Г. (1900—1970). Народный художник УзССР. Воспитанник Туркестанской художественной школы (1918—1921). В ранние годы в его картинах преобладали декоративные цветопостроения и трудовые темы. В послевоенные годы — поэтика природы.

КАШИНА Н. В. (1896—1977). Воспитанница ВХУТЕИНа. Автор картин из жизни Советского Узбекистана. Ей же принадлежит большая серия плакатов на военно-патриотическую тему.

КЕМЕНОВ В. С. (1908—1988). Теоретик искусства и художественный критик. Действительный член АХ СССР. Автор ряда книг и статей, направленных против абстракционизма и монографий об исторической живописи В. И. Сурикова и картинах Веласкеза.

КОВАЛЕВСКАЯ З. М. (1902—1979). Последовательница школы П. П. Бенькова. Мастер тематической картины, портрета и натюрморта.

КОЗЛОВСКИЙ А. Ф. (1905—1971). Известный композитор и дирижер. Народный артист УзССР.

КОЛПИНСКИЙ Ю. Д. (1909—1976). Член-корреспондент АХ СССР. Доктор искусствоведения, профессор. Автор ряда книг об античном искусстве и его значении для современности.

КОНРАД Н. И. (1891—1970). Выдающийся востоковед. Действительный член АН СССР, доктор филологических наук, профессор. Автор ряда статей и книг. В числе их: «Запад и Восток» (1966), «Избранные труды. История» (1974).

КУЗНЕЦОВ П. В. (1878—1968). Известный русский живописец и график.

КУРЗИН Я. К. (1895—1957). Мастер психологического группового портрета, бодрой жизнерадостной палитры при грубоватой выразительности композиции.

ЛАРИОНОВ М. Ф. (1881—1964). Художник.

ЛАЗАРЕВ В. Н. (1897—1976). Крупнейший исследователь и первооткрыватель памятников искусства. Член-корреспондент АН СССР, член Британской, Итальянской, Австрийской, Сербской и ряда других Академий наук. Автор капитальных работ по истории русского искусства, византийской живописи и итальянского Возрождения.

ЛЕБЕДЕВ А. К. (р. 1908). Действительный член АХ СССР, доктор искусствоведения, историк русского и советского искусства, художественный критик. Автор ряда монографий и статей, направленных против абстракционизма и форма-

лизма в искусстве, а также о выдающихся художниках и деятелях русского и советского искусства.

ЛЕБЕДЕВ П. И. (1904—1981). Член-корреспондент АХ СССР. Историк советского изобразительного искусства, художественный критик.

ЛИТВИНСКИЙ Б. А. (р. 1923). Доктор исторических наук, профессор. Академик АН Тадж. ССР Руководитель ряда археологических экспедиций и публикаций вновь открытых памятников древности Средней Азии.

ЛИФШИЦ М. А. (1905—1983). Член-корреспондент АХ СССР. Доктор философских наук. Ведущий специалист в области марксистско-ленинской эстетики.

ЛУНАЧАРСКИЙ А. В. (1875—1933). Действительный член АН СССР, писатель, критик, публицист, искусствовед, советский государственный деятель.

ЛУНИН Б. В. (р. 1905). Доктор исторических наук, профессор. Автор ряда книг по истории русского востоковедения и археологии в Туркестане.

МАРКЕВИЧ А. И. (1855—1942). Председатель Таврической Ученой Архивной Комиссии.

МАРШАК Б. И. (р. 1933). Доктор исторических наук. Один из ведущих исследователей древнего Пенджикента. Автор ряда книг по восточной торевтике и методике анализа археологических источников.

МАССОН В. М. (р. 1929 г.). Доктор исторических наук, профессор член-корр. АН Туркмен. ССР. Автор ряда исследований по истории древних цивилизаций Востока и евразийских степей.

МАССОН М. Е. (1897—1986). Действительный член АН Туркменской ССР, доктор археологических наук, профессор. Многолетний научный руководитель Южно-Туркменистанской археологической комплексной экспедиции (ЮТАКЭ) и ряда других экспедиций. Он же — научный редактор большой серии трудов ЮТАКЭ, трудов САГУ и трудов ТашГУ.

МАЦА И. Л. (1893—1974). Доктор искусствоведения, профессор. Один из ведущих советских теоретиков искусства 20—60-х годов.

МАХМУДОВ Т. М. (р. 1936). Доктор философских наук. Художественный критик. Автор ряда книг по вопросам методологии эстетического анализа искусства.

МИХАЙЛОВ А. И. (1904—1985). Искусствовед. Художественный критик. Автор ряда монографий о советских художниках.

МОКРОУСОВ А. В. (1887—1959). Выдающийся военно-политический деятель на Балтике, в Крыму и в Испании.

МОРДВИНОВ А. Г. (1896—1964). Архитектор. Президент Всесоюзной Академии Архитектуры.

МУРИАН И. Ф. (р. 1929). Доктор искусствоведения. Автор книг по истории искусства Китая и Индонезии.

НЕДОШИВИН Г. А. (1910—1983). Доктор искусствоведения, профессор. Автор ряда книг по теоретическим проблемам изобразительного искусства.

НЕИЗВЕСТНЫЙ ЭРНСТ (р. 1925). Скульптор и график (иллюстрации к произведениям Данте и Достоевского).

НЕКРАСОВ А. И. (1883—1957). Доктор искусствоведения, профессор. Автор ряда книг по истории древнерусского искусства, памятникам архитектуры Руси.

НИКИТИН Г. Н. (1898—1963). Живописец и исследователь памятников монументальной живописи Средней Азии.

НИКОЛАЕВ А. В. (Усто Мумин). (1897—1975). График, театральный художник.

НЮРЕНБЕРГ А. М. (1887—1979). Художник. Публицист.

ОГАНЕСОВ Т. А. (р. 1922). Живописец, профессор Театрально-художественного института им. А. Н. Островского.

ОРБЕЛИ И. А. (1887—1961). Действительный член АН СССР, доктор археологии, профессор. Директор государственного Эрмитажа, почетный член ряда зарубежных научных организаций.

ПАВЛОВ В. В. (1898—1972). Доктор искусствоведения, профессор. Автор ряда книг по искусству Древнего Египта.

ПЕТРОВ-ВОДКИН К. С. (1878—1939). Выдающийся живописец. В 1918—1933— руководитель мастерской во ВХУТЕМАСе и ВХУТЕИНе. Первый председатель правления Союза советских художников в Ленинграде (1932). Автор ряда книг.

ПУГАЧЕНКОВА Г. А. (р. 1915). Действительный член АН УзССР, доктор искусствоведения, профессор. Научный руководитель многолетней искусствоведческой экспедиции (УзИсиЭ). Автор многих капитальных трудов по истории искусства и археологии Средней Азии и зарубежного Востока. Почетный доктор Страсбургского университета (Франция), член-корреспондент Германского археологического института (ФРГ) и Итальянского института Среднего и Ближнего Востока (Италия).

РЕМПЕЛЬ Л. И. (р. 1907). Доктор искусствоведения, профессор. Автор ряда книг по истории и теории искусств Средней Азии и сопредельных регионов.

РТВЕЛАДЗЕ Э. В. (р. 1942). Археолог, востоковед. Доктор исторических наук. Автор книг по археологии, нумизматике и истории культуры Бактрии и Согда.

САВИЦКИЙ И. В. (1915—1985). Живописец. Основатель музея искусств в Нукусе. Автор книг о народном прикладном искусстве каракалпаков.

САМОКИШ Н. С. (1860—1944). Живописец и график. Действительный член АХ СССР. Баталист.

СЕМЕНОВ А. А. (1873—1958). Действительный член АН Тадж. ССР, действительный член ряда зарубежных научных организаций, доктор исторических наук, профессор. Автор книг по истории Средней Азии, переводов, редакции, комментариев к большому числу восточных рукописей.

СИДОРОВ А. А. (1891—1978). Доктор искусствоведения, профессор, член-корреспондент АН СССР. Автор большого числа книг по истории русского и западноевропейского искусства.

СОКОЛОВА Н. И. (1897—1981). Член-корреспондент Академии художеств СССР. Историк искусства и художественный критик.

СТАВИСКИЙ Б. Я. (р. 1925). Археолог. Доктор исторических наук. Автор ряда книг, статей по археологии и культуре народов Средней Азии. Руководитель многолетних исследований Кара-тепе, буддийского пещерного монастыря в старом Термезе.

ТАНСЫКБАЕВ УРАЛ (1904—1974). Народный художник и СССР и УзССР, действительный член Академии художеств СССР. В 30-е годы автор декоративных полотен на темы поэтики казахских степей. Позже — автор известных картин-пейзажей из жизни Узбекистана.

ТАРХАНОВ О. С. (Разумов С. П.). Псевдонимы: Оскар Эрдберг, О. Таубе, О. Танин, С. Иоган, Карио, Ян Чжу-лай (1901—1944), Участник одесского и крымского большевистского подполья. Автор книг: «Китайские новеллы» (изд. 1929, 1930, 1932, 1959), «Аграрный вопрос в колониальной революции» (1932), «Японские милитаристы в Шанхае» (1932), «Китай в огне» (1933). «Секки» (1934), «Когда Япония будет воевать» (1936) и др. Реабилитирован посмертно.

ТАТЕВОСЬЯН О. К. (1889—1974). Народный художник Узбекистана. Автор самаркандской серии картин, картин на темы Великой Отечественной войны, строительства каналов-водохранилищ, портретов и натюрмортов.

ТАТЛИН В. Е. (1885—1953). Живописец, график, художник-конструктор, театральный художник. Один из основоположников конструктивизма, преподавал во ВХУТЕМАСе (1918—1921), в Академии художеств (1921—1925), и московском ВХУТЕИНЕ (1921—1930). Зачинатель художественного конструирования в СССР.

ТЕРЕНОЖКИН А. И. (1907—1981). Археолог. Доктор исторических наук, профессор. Автор многочисленных работ по археологии Узбекистана, Казахстана, Киргизии, Таджикистана, Среднего Поволжья и Украины.

ТОЛСТОВ С. П. (1907—1976). Член-корр. АН СССР и действительный член АН УзССР, доктор исторических наук, профессор, почетный член АН ГДР. Многолетний научный руководитель Хорезмской археолого-этнографической экспедиции. Автор книг по итогам археологического изучения Хорезма.

ТРЕВЕР К. В. (1892—1974). Член-корр. АН СССР. Доктор исторических наук. Автор ряда книг по древнему искусству и культуре Ирана, Средней Азии, Армении и Кавказской Албании.

ТЮЛЯЕВ С. И. (р. 1898). Доктор искусствоведения. Автор книг по архитектуре и искусству Индии и Шри-Ланка.

УМНЯКОВ И. И. (1890—1976). Доктор исторических наук, профессор. Автор книг об архитектурных памятниках Средней Азии, их исследовании, ремонте и реставрации (1920—1925), а также ряда статей, основанных на изучении первоисточников.

УФИМЦЕВ В. И. (1899—1964). Народный художник УзССР. Автор большого числа разностильных картин — от футуризма до героического реализма и декоративных полотен, связанных с его поездками в Афганистан и Индию.

ФАВОРСКИЙ В. А. (1886—1964). Народный художник СССР. Действительный член АХ СССР. Выдающийся мастер и теоретик искусства книги, иллюстратор, монументалист, художник театра, искусствовед.

ФАЛЬК Р. Р. (1886—1958). Художник, живописец.

ФЕДОРОВ-ДАВЫДОВ А. А. (1900—1969). Член-корр. АХ СССР. Доктор искусствоведения, историк русского и советского искусства, художественный критик.

ФРИЧЕ В. М. (1870—1929). Искусствовед. Глава школы вульгарных социологов 20-х годов.

ЧЕГОДАЕВ А. Д. (р. 1905). Доктор искусствоведения, профессор. Историк классического и современного искусства, художественный критик. Автор капитальных работ о современном искусствознании и искусстве Запада, об искусстве Франции, Англии, США. Им же написан ряд монографий о выдающихся художниках современности в СССР и за рубежом.

ЧЕПЕЛЕВ В. Н. (1905—1942). Искусствовед. Автор книг: «Искусство Советского Узбекистана» (1935), «Об античной стадии в искусстве народов СССР» (1940).

ШИШКИН В. А. (1883—1966). Археолог. Доктор исторических наук, профессор, член-корр. АН УзССР. Автор ряда книг о городах Узбекистана (1943), архитектурных памятниках Бухары (1936), Афрасиабе как сокровищнице древней культуры (1966), «Варахше» (1963) и др. Руководитель исследований на городище Варахша (1937—1953) и Афрасиабе (1954—1966).

ЧАРЫЕВ Р. Ч. (р. 1931). Народный художник УзССР, живописец большого диапазона жанров от портрета и пейзажа до аллегорических изображений реалистического направления.

ЦАДКИН Осип (1890—1967). Известный скульптор, один из основоположников «авангардизма».

ЩУКИН С. И. (1854—1937) — московский коллекционер.

ЭРЕНБУРГ И. Г. (1891—1967). Известный писатель и публицист.

ЯКУБОВСКИЙ А. Ю. (1886—1953). Член-корр. АН СССР, доктор исторических наук, профессор. Руководитель Согдийско-Таджикской археологической экспедиции (с 1946 по 1953). Автор ряда книг по культуре и искусству Востока.

СОДЕРЖАНИЕ

От автора 5
1. Заре навстречу 9
2. В пене прибоя 21
3. Гранит науки 41
4. Долгие сумерки 93
5. Чистое небо и пыльные бури 190
6. Пути и перекрестки 234
7. Памятные встречи 249
8. Кисти и палитры 264
9. Книжники и фарисеи 302
10. *Диалоги в письмах* 318
11. «Смятение праведных». Проблемы и суждения 395
Обновление и весна надежд 402
Краткий именной указатель 417

Мемуарное издание

ЛАЗАРЬ ИЗРАИЛЕВИЧ РЕМПЕЛЬ

МОИ СОВРЕМЕННИКИ

(20-е — 80-е годы)

Редактор Д. А. БЫХОВСКИЙ
Художник А. А. СЕЛИВАНОВ
Художественный редактор Ю.Я. ГАБЗАЛИЛОВ
Технический редактор Э. САИДОВ
Корректор Т. И. КРАСИЛЬНИКОВА

ИБ 4385

Сдано в набор 20.09.89. Подписано в печать 05.08.91. Формат 60×84¹/₁₆. Бумага мелованная Литературная гарнитура. Высокая печать. Усл. печ. л. 24,64. Усл. кр.-отт. 24,64. Уч.-изд. л. 28,85. Тираж 2000. Заказ № 1276. Цена договорная Договор № 76 — 89.

Издательско-полиграфическое объединение им. Гафура Гуляма. 700129. Ташкент, улица Навои, 30.

Арендное предприятие Ташкентского полиграфического комбината Государственного комитета по печати Республики Узбекистан 700129, Ташкент, улица Навои, 30.