

**ВНИМАНИЮ ЧИТАТЕЛЕЙ!**

Участвуя в лотереях «Спортлото» и «Спортпрогноз», Вы вносите свой вклад в развитие физкультуры и спорта. Сотни спортивных сооружений в больших и малых городах страны построены с участием доходов от этих спортивных лотерей.

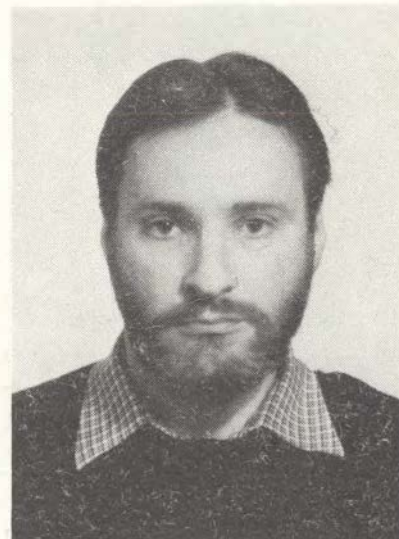
Тиражи обеих лотерей проводятся еженедельно.

Выигрыши в «Спортлото» — от трех до 10.000 рублей; в «Спортпрогнозе» — также до 10.000 рублей.

Каждый билет «Спортлото» участвует в тираже двумя игровыми вариантами. Он выигрывает, если с результатами тиража совпадет не менее трех зачеркнутых номеров в одном из вариантов.

В «Спортпрогнозе» выигрывает тот билет, в котором угадан исход 13, 12 или 11 встреч в любом из вариантов этого билета.

Удач в игре, успехов в физкультуре и спорте желает Вам Главное управление спортивных лотерей при Госномспорте СССР.



**Александр БАСМАНОВ**

М О С К В А  
ИЗДАТЕЛЬСТВО  
«П Р А В Д А»

**ГРАНЬ**

Александр БАСМАНОВ

# ГРАНЬ

ОЧЕРКИ, ЭССЕ

Москва. Издательство «ПРАВДА»  
1988

*Александр БАСМАНОВ*

*Александр Ефимович Басманов родился в 1946 году в Москве. Окончил факультет журналистики МГУ им. М. В. Ломоносова. Литературной работой занимается с 1978 года. Его очерки, эссе на темы русской истории, искусства и классической литературы четырежды отмечались премией журнала «Огонек». Автор книг «Особняк с потайной дверью», 1981, «Возвращение памятью», 1983, «Старые годы», 1987.*

*Член Союза писателей СССР.*

## МАРИЯ БАШКИРЦЕВА

Теперь имя Марии Башкирцевой почти забыто. Ее знаменитый «Дневник» — литературная сенсация Франции<sup>1</sup> и России конца прошлого века — издавался последний раз в 1916 году. Ее картины (их у нас так мало, что можно посчитать по пальцам) не выставлены и лежат в запаснике Русского музея, хотя по крайней мере одна из них, «Дождевой зонтик», признана шедевром такими разными ценителями, как Лев Толстой и Огюст Ренуар.

И действительно, на этом небольшом холсте если не постижение того, что называется таинством истины, то, во всяком случае, сильнейшее стремление к этому постижению, причем в форме и сюжете, простейших до наивности. Такую могущую быть в искусстве элементарность самовыражения при попытке решить высшие задачи Башкирцева сама утверждает в своем дневнике-исповеди: «Что может быть обыкновеннее маленькой девочки, стерегущей корову, или бабы, работающей на поле? Но никто пока не сумел сделать этого по-настоящему».

Вот и в «Дождевом зонтике» дано просто изображение ребенка, «обыкновенной маленькой девочки» на туманно-окраинной мокрой мостовой. Прикрыв себя от непогоды большим черным зонтом, она обращает к нам словно в упор свое недетское печальное лицо с внимательными, серьезными, даже осуждающими глазами. Девочка не худа и не бедно одета, и все же не то щемящая жалость, не то смутное чувство вины вдруг возникает внутри нас. Вины за что? За чье-то сиротство? Кто это существо и как кисть молодой художницы (самой еще девочки) смогла проникнуть в эти бездны всемирной тоски?

Картин Башкирцевой, после ее смерти перевезенных из Франции родственниками, было когда-то больше ста пятидесяти; картины попали на Украину, где погибли от бомбы в начале последней войны, и потому холсты, подписанные «Marie Constantin Russ» или «M. Bachkirtseff», теперь чрезвычайно редки: несколько в уже упомянутом запаснике, две-три в Ницце и две-три в экспозиции Люксембургского музея — меж-

---

<sup>1</sup> Дневник Марии Башкирцевой, написанный на французском языке, был впервые опубликован в Париже в 1887 году, спустя три года после ее смерти.

ду прочим, единственная русская живопись, представленная в стенах крупнейшего французского собрания.

Башкирцева умерла в 1884 году совсем юной, не взяв от жизни и двадцати четырех лет, сумев в этот краткий срок создать необычайное и обширное литературное сочинение, которое строила день за днем чуть ли не с часа, когда научилась держать перо, и вплоть до самого предела. На успехе этого «Дневника» главным образом и основалась у нас ее известность: он оказался прочтен с пристрастием, им переболели и Бунин, и Чехов, и Брюсов, и Хлебников, и не просто переболели, но вверглись в водоворот споров, изъявили отторжение или восторг (у Чехова — отторжение, у Цветаевой, посвятившей Башкирцевой свой «Вечерний альбом», — восторг) — свидетельство интеллектуальной, этической сложности и неординарности автора.

Картины же, которые она стала писать только в свои последние годы, оказались словно в тени: искусствоведы упоминают их, но как-то вскользь, энциклопедии пишут о ее знаменитом дневнике и почти ничего о ее живописи. Однако дистанция в сто лет дает более ясные очертания: теперь острее, чем когда-либо, понимается, что нам досталось всего *начало*, что занавес перед ее живописным творчеством только стал открываться, но даже то, что блеснуло за этим занавесом, позволяет теперь говорить о даровании весьма оригинальном и крупном.

Что она не жалеет, она знала всегда, ибо, по ее же слову, «свеча, разрубленная на четыре части, горела со всех концов», и потому в этой натуре сразу поражают понимание своего изгойства и постоянная подготовка к смерти: «Я уже сказала, что или я хочу иметь все то, что бог дал мне понять, и тогда я буду достойна достигнуть всего этого, или я умру. Но бог, не будучи в состоянии дать мне все, не заставит жить несчастную, которой он дал понимание и желание обладать тем, что она понимает». Пожалуй, именно это «понимание», то есть целостное ощущение всех сцеплений, всех составов жизненной материи и энергии, или, как она называла, «эфира», и явилось той силой, что заставляла ее творить.

— В контурах видна неопытность, — говорил ей ее учитель, профессор Робер-Флери, — это и понятно, но удивительно правдиво и гибко. Конечно, теперь вам недостает опытности, но у вас есть все то, чему нельзя научиться. Понимаете? Все, чему нельзя научиться...

Башкирцева пришла в частную академию Жулиана (очень хорошую школу, которую позже оканчивали Дени и Боннар) в конце 1877 года, и это было поворотным пунктом в ее жизни, поделенной теперь контрастной чертой на две половины, — ту, что была до живописи, и ту, что превратилась в сплошной цветовой спектр, полностью завладевший ее существом: «Я хочу от всего отказаться ради живописи. Надо твердо помнить это, и в этом будет вся жизнь».

Правда, первые уроки рисования она получила еще в Женеве, десятилетней, но, как это нередко бывает в детстве, из тех уроков ровно ничего не вышло: карандаш и кисть нагоняли на нее тоску. Все готовилось

другим: Франция, Италия, Испания, Германия, где она оказывалась «подножия искусства» и где понимание красоты росло как на дрожжах, но особо Рим, город «странный, дикий и утонченный», возвышающийся островом среди Кампаний, пересекаемой античными водопроводами, и ворота del Popolo, и обелиски, и церкви кардинала Гастоло по обе стороны Корсо, и дворец Венецианской республики, эти темные узкие улицы, эти палаццо, позеленевшие от времени, эти руины храма Минервы, Колизей и, наконец, собор св. Петра, когда луч солнца идет на него сверху, и свет и тени ложатся наземь, как бесплотные двойники порталов и колонн.

Она родилась в усадьбе Гавронцы, близ Полтавы, в ноябре 1860 года и воспитывалась блестяще образованным дедом, поклонником Байрона и англоманом, и двумя гувернантками — русской и французской. Однако ни богатство, ни родовитость счастья не дали: спустя два года после свадьбы родители разошлись, да и сама девочка была настолько болезненна, что в 1870 году, сопровождаемая домочадцами и врачом, была отправлена на лечение в Ниццу; с тех пор она приезжала в Россию лишь дважды.

В Ницце четырнадцать лет она почувствовала боль в правом легком и через два года врачи объявили, что легкое повреждено чахоткой; в восемнадцать лет стала глотнуть, а в девятнадцать — оплакала потерю от горловой болезни своего сильно развитого сопрано, голоса, который, думала, сделает ее властительницей мира, поскольку главное желание, поглощавшее ее всю без остатка, выразилось одним словом — «прекрасным, звучным и опьяняющим *La Gloire*», то есть «Слава» — понятие, ставшее ее девизом.

Искусство, взгляд на мир и на самое себя под исключительно его углом всегда олицетворяли Башкирцеву: в пять лет танцы — как идеал человеческого движения, в двенадцать — преклонение перед своими же руками «за красоту их линии», затем — пение как высший смысл звука, наконец — литература и живопись как постижение бытия «в доступных творчеству пределах». И почти каждый из этих актов она доводила до возможного совершенства.

Добилась ли она славы живописью и была ли хоть чуть довольна? В определенном смысле да: академические медали после выставок, восторженные отзывы Золя и Анатоля Франса, эти язвительные, чуть циничные (подписанные анонимно Жозеф) ее послания к Мопассану, умолявшему о личном свидании, но так и не получившему его (послания, возможные только для очень уверенного в себе человека), это прекрасное чувство трудового огрубления, когда «руки умеют только рисовать и щипать струны арфы», эта работа от восьми утра до восьми вечера, это пришедшее вдруг понимание любви ко всему, что просто, — «в живописи, во всем», эта приятная щекотка честолюбия в зале, где выставлена ее картина, у которой толпятся, и никто из толпы не знает, что молодая, очаровательная и со вкусом одетая девушка, сидящая грациозно на дива-

не рядом, поджав под себя «маленькие, хорошо обутые ножки», и есть предмет гремящего обсуждения.

О чем особенно много толковали тогда знатоки? Об ее «ультрареализме». Об ее тонких намеках и указаниях: в «Сходке», например, представляющей стайку мальчишек-гаменов на парижских задворках, чуть заметно изображение виселицы, будто нацарапанной гвоздем на штукатуренной стене фона — не забудем, что эпоха Башкирцевой — это эпоха баррикад и гибели Коммуны.

Толковали также о твердости ее рисунка и теплоте колорита в «Молодой женщине, читающей «Развод» Дюма», толковали о смелости контуров, отличающихся артистическим вдохновением в «Жане и Жаке», толковали о прямом и непосредственном проникновении в самую суть «Парижанки», этой «полунатурщицы, полубалерины кафешантана», где в некрасивом, но притягательном лице с густыми неправильными бровями есть и нежность, и безразличие, и открытость, и почти животная чувственность.

Наконец, утверждали, что Башкирцева — это чисто русская природа характера и что среди женщин-художниц нет ни одной, где бы так властно, всецело и всепоглощающе выступали личность и темперамент автора.

Она дрожала от ужаса, что может бесполезно потерять хоть день жизни: как старик, она, двадцатилетняя, отсчитывала эти дни, будто зная, как их у нее мало: «Любовь уменьшается, когда не может больше возрастать» — удивительный ее афоризм; вдох в полную силу, если не сделать выдоха, превратится в удушье. Потому-то так лихорадочно, страстно, так красиво она видит море и листья, серый грот с каплями воды, монотонно падающими с уступа, великолепную розовую сапфу в саду и даже, как бы вторым зрением, саму себя, думая о том, как красиво в этом саду «мое белое платье и зеленый венок».

А ее дальняя Россия, где архитектура, вагоны, дома, мужик, наблюдающий на краю дороги за поездом, деревянный мостик, грязь на дороге — «все это родное, сердечное, прямое, простодушное»? И еще холмы, река, деревья Гавронцев, где она проводила два лета, и легкая сырость в сумрачном лесу, когда «стальные каблуки уходят в мокрую землю», и ноябрьский снег, покрывающий соломенные крыши малороссийских хат, духовые оркестры Полтавы, пещеры Киевской Лавры — низкие темные катакомбы, пунктирно унизанные движущимися свечами, вокруг каждой из которых — радужный ореол, словно в катакомбах расцвели фантастические дрожание и мерцающие одуванчики...

Повергает в изумление ее эстетическая замкнутость. Время Башкирцевой — время поворотов. Но живопись импрессионистов и грандиозные духовные постройки Льва Толстого и Достоевского не оставляют никаких впечатлений и упоминаний — лишь названия знаменитых древних антиков, имена Рафаэля, Тициана и Риберы, Веласкеса, Гвидо Рени

и Ван Дейка, Гомера, Шекспира и Аристофана встречаются друг с другом на страницах ее дневника.

Между тем, в своей живописи, вернее в выборе сюжетов, Башкирцева современна и демократична, ибо городская окраина, социальные низы ее интересуют больше, чем что-либо: привратники, мальчишки-газетчики, рабочие, прачки — «все, что кует, строгают, варит, толчется у дверей, сидит на скамейках или болтает перед винными лавочками». Впрочем, такой интерес приходит уже в художнической зрелости, дорога до которой пробивалась через черный труд учебы — в два года сплуснула она семилетний курс академии, постоянно вначале изумляя своих учителей, которые все оскорбительно пытали, действительно ли ей самой принадлежат представляемые штудии и этюды, поскольку учителям невозможно оказывалось понять, каким образом начинающая может быть способна создавать сразу первоклассные произведения.

Ателье Жулиана, пожалуй, единственное место, принесшее Башкирцевой радость, так как здесь для нее «все исчезает, не имеет ни имени, ни фамилии; тут перестаешь быть дочерью своей матери, тут каждый имеет перед собой искусство и ничего более, и чувствуешь себя свободной и гордой».

Похожее чувство свободы приносил и «Дневник», который бисером писался по вечерам, — длинная книга короткой жизни, и своей любви, и своих дум, и своего честолюбия, и своего жгучего одиночества, когда был даже слышен «шорох слез», которые, ложась спиной на ковер, она безуспешно пыталась «вогнать назад». Одиночество, мысль об исчезновении, предчувствия мучили ее все больше и больше: «Послушайте, вот что: если душа существует, если душа оживляет тело, если она, эта прозрачная субстанция, чувствует, любит, ненавидит, желает, если, наконец, одна только эта душа заставляет нас жить, **каким** же образом происходит, что какая-нибудь царапина этого брэнного тела, какой-нибудь внутренний беспорядок, излишек вина или пищи, каким образом все это может заставить душу покинуть тело?»

Примечательны, с другой стороны, и ее успокоение, нравственная проясненность, твердость, пришедшие в центре 1877 года, — тут она окончательно посвящает себя в художники. «Это было, — замечал Анатоль Франс, — одно из тех внезапных превращений, примеры которых мы встречаем в житиях святых». Итак, вначале портреты и жанры — в конце темы классические («Жены мироносицы») и пейзажи, будто подготовка к небытию и прощание с землей.

Она прощалась с ней, задумав написать большое панно «Весна»: женщина, прислонившись к дереву, сидит на траве, закрыв глаза и улыбаясь, словно в сладчайшей грезе. А вокруг мягкие и светлые блики, нежная зелень, розово-белые цветы яблонь и персиковых деревьев, свежие ростки, которые пробиваются повсюду. «И нужно, чтобы слышалось журчание ручья, бегущего у ее ног, — как в Гренаде среди фиалок. Понимаете ли вы меня?»



Эскизы к этому полотну она писала в старом саду в Севре — были и фиалки, были и цветущие ветви фруктовых деревьев, и молодая изумрудная трава, и дорожка, уходящая вдаль, была и дремлющая в истоме женщина, для которой долго и тщательно подбиралась модель, потому что с горожанкой Армандиной, обряженной в крестьянское платье, дело не ладилось: «Нет, мне нужна настоящую здоровенную девчину, которая не то дремлет, не то мечтает на жарком воздухе и которой завладеет первый встречный парень».

Была почти одновременно подготовка и к панно «Осень», как, по-видимому, попытка запечатлеть в последний раз не только весеннее, но все состояния, все оттенки жизни, и она отправлялась в янтарные аллеи Grand jotte и, опасаясь модных франтов, одевалась «как старая немка: два-три шерстяных трико, чтобы обезобразить талию, пальто в 27 франков и на голове большой черный вязаный платок».

Тогда же она стала понимать и трудную цену артистическому ремеслу в свой беспощадный железный век, в котором тупая роскошь столь уродливо сплелась с трущобным кошмаром: «Истинные художники не могут быть счастливы; во-первых, они отлично знают, что толпа не понимает их, они знают, что работают для какой-нибудь сотни людей, а все остальные руководствуются в своих суждениях своим скверным вкусом или какой-нибудь «Фигаро». Невежество в вопросах искусства поистине ужасающе во всех классах общества».

Образ Башкирцевой последних месяцев подробно вспоминает в предисловии к посмертному каталогу ее картин известный в свое время критик Франсуа Коппе, видевший ее всего один час, запомнивший же навсегда. Он явился в дом Башкирцевых на минуту — встретиться с кем-то из своих приезжих русских знакомых, но был радушно принят и усажен подле самовара. Только, свидетельствует Коппе, чаевничать ему не пришлось: его внимание привлек большой портрет одной из присутствующих девушек, портрет поразительного сходства, написанный широкой и свободной кистью истинного мастера.

— Это моя дочь Мари написала портрет своей кузины, — сказала мадам Башкирцева.

Француз описывает, что начал было хвалебную фразу, но не успел ее кончить: другой холст, потом третий, десятый удивляли своей маэстрией — стены гостиной были сплошь увешаны ими, — и при каждом восклицании, вырывавшемся у него, Башкирцева-мать повторяла с гордостью:

— Это моя дочь Мари! Это все моя дочь!

Потом появилась и сама Мари — небольшого роста, худая, очень красивая, с тяжелым узлом золотых волос, — «источающая обаяние, но производившая впечатление воли, прячущейся за нежностью, энергии, скрытой в грации. Все обличало в этой очаровательной девушке высший ум. Под женской прелестью чувствовалась железная, чисто мужская си-

ла, и невольно приходил на память подарок Улисса юному Ахиллу: меч, скрытый между женскими уборами».

Поднялись в мастерскую. В углу, на стеллажах до потолка, громоздились книги — многочисленные тома на многочисленных полках, — представляя собой «все высокие творения человеческого духа. Они были здесь все на своих родных языках: французы, немцы, русские, англичане, итальянцы, древние римляне и греки. И это вовсе не были книги «библиотечные», выставленные напоказ, но настоящие, потрепанные книги, читанные, перечитанные, изученные. Платон лежал на столе, раскрытый на чудной странице».

Подле стоял растворенный рояль, за ним огромным веером голубела арфа. Все остальное же пространство занимали картины, пюпитры с начатыми холстами, папками рисунков, эскизами статуй. Долго говорили об искусстве. В тот день она, возвращаясь в даль душой, вспоминала живописность древнего монастыря Сан-Мартино, где во дворе, сложенном из белого мрамора, отчего-то была выставлена старинная карета синдика и галера Карла III, и коридоры с мозаичными полами, и грандиозные лепные своды, страдальческие картины Фра Бонавентуры. А потом, вдруг на миг оглянувшись куда-то в сумрак комнаты, стала вспоминать дом: проталины и апрельский серый снег среди пожухлой травы, пригоршню блесток, рассыпанных по синьке ночного неба Гавронцев...

И странно, в минуты той чудесной беседы гость испытывал какую-то внутреннюю тревогу, какой-то страх и даже предчувствие. При виде этой бледной, страстной девушки ему «представлялся необыкновенный тепличный цветок — прекрасный и ароматный до головокружения, и тайный голос шептал в глубине души: слишком много сразу».

Впечатления Франсуа Коппе — впечатления лета; осенью ее уже не было в живых. «Ведь я не проживу долго: знаете, — записала она в своем дневнике, так и не договорив до конца какую-то сложную, постоянно бередящую мысль о своей судьбе, — дети слишком умные...»

В одном из альбомов, посвященных Люксембургскому музею в Париже, я внимательно рассмотрел по совету старинного искусствоведа Герро аллегорическую статую «Бессмертие»: молодой гений умирает у ног ангела смерти, в руке которого развернут свиток с перечнем замечательных художников, преждевременно сошедших в могилу. Прищурившись, на свитке можно разобрать и русское имя — Мария Башкирцева. О чем думать, что вспоминать, глядя на это имя, выбитое в мраморе?

Думать, что слава, к которой юное и честолюбивое существо так стремилось, эфемерна, ибо огонь пожрал почти всю ее живопись, а ее книга-исповедь стала недосыгаемой библиофильской редкостью, обладаемой лишь собирателями?

Вспоминать, что эта гениальная девочка больше славы и бессмертия, признаваясь сама, любила «искусство, музыку, живопись, книги, свет, платья, роскошь, шум, тишину, смех, грусть, тоску, шутки, любовь, холод, солнце, все времена года, всякую погоду, спокойные равнины

России и горы вокруг Неаполя, снег зимою, дождь осенью, весну с ее тревогой, спокойные летние дни и прекрасные ночи со сверкающими звездами?»

Или все-таки надеяться, что, словно подчиняясь движению солнца, любой великий дар, пусть иногда и совершая круги забвения, но вечно возвращается — всегда неожиданным, как чудесное открытие.

## ЛИШНИЙ ПОЭТ

### 1

«S'amor nonè, che dunque è quel ch'io sento?»<sup>1</sup>

Вот что говорит Петрарка, которого одно имя напоминает Лауру, любовь и славу» — так осенью 1815 года начинает Батюшков прелестную миниатюру о Петрарке, мотив которой через много лет как бы похищает Бунин в «Прекраснейшей солнца», воскрешая образ все того же певца любви: «Смерть, где жало твое? Вспомни, что сказала Она, прекраснейшая солнца, возлюбленному своему, представ ему в ту самую ночь, когда предали ее тело могиле...» Чувствуете схожесть интонации и ритмических членений? Думаю, не ошибусь: Бунин затеял эту вещь, прочитав и вдохновившись Батюшковым или по крайней мере имея его в виду, поскольку, во-первых, хоть и бывают странные сближенья, но редко, а во-вторых, потому, что вся история литературы (и остальных искусств) строится на такого рода заимствованиях: здесь ее, истории, эстафетность, суть движения.

Впрочем, о похищениях говорит и Батюшков, находя у Петрарки места, перенесенные потом к себе Вольтером и Торквато Тассо, говорит о похищениях и Ахматова — от Парни к Пушкину, который переплавлял добычу как горн; многое в горн попадало и от Батюшкова — возьмем прямые раскавыченные цитации в «Медном всаднике» из «Прогулки в Академию Художеств», возьмем «К другу» или «Песнь Гаральда Смелого»:

Нас было лишь трое на легком  
челне,  
А море вздымалось, я помню,  
горами;  
Ночь черная в полдень нависла  
с громами,  
И гела зияла в соленой волне...

Кажется, Фет сказал о нем, что звание учителя Пушкина в поэзии достаточно для его славы.

<sup>1</sup> Что же я чувствую, если и это не любовь? (итал.)

Вообще это была поразительная литературная картина: пять, шесть, ну, десять (сравним с сегодняшними тысячами) поэтов в России 1800-х годов: Державин, Львов, Капнист, Богданович, Долгоруков, Дмитриев, Василий Пушкин, Озеров, Мерзляков, Гнедич — кто еще? И все равно среди этих десяти Батюшков приходился «лишним»: он и писал иначе, и жил не так — отдельно, в другом, в золотом античном веке, в воображенном им мире, так как в настоящем — страшная для него тоска.

В «Прогулке по Москве» есть стих, буквально посвященный зевоте человека,

Который с год зевал на балах  
богачей,  
Зевал в концерте и в собрание,  
Зевал на скачке на гулянье,  
Везде равно зевал...

Это Батюшков написал о себе, дав вполне оправданный повод говорить о нем критикам как о первом онегинском типе русской жизни, ибо, естественно, «лишний» Онегин, до сведения скул зевавший среди модных и старинных зал, появился несколько позже, «внимая в шуме и в тиши роптанье вечное души, зевоту подавляя смехом». Не говоря уже о появлении следом Чацкого и Печорина, пусть меньше зевавших, но, может быть, еще больше лишних.

Чайльд-гарольдова батюшковская зевота — маска, внутри же не меньший дискомфорт, пресыщенность и изношенность души, на которой (его собственное определение) с рождения растет черное пятно, мучения от роковых невезений в любви при невероятной влюбчивости, ощущение полного одиночества даже на людях, среди которых ничто неинтересно, и где каждого гонит «какой-нибудь мститель-бог: кого Марс, кого Аполлон, кого Венера, кого Фурии, а меня — Скука». Она везде — в деревне, в Петербурге, в свете, в Европе, в писании стихов и под свистом пуль. В 1809 году он почти с хронологической точностью предсказал: «Если я проживу еще десять лет, то сойду с ума».

Судьба Константина Николаевича Батюшкова — абсолютно трагическая судьба. Он был забыт как литератор еще при жизни (да, пожалуй, и теперь много ли читателей знают его не по одному только имени?), в которой оказался неудачлив и беден, закладывая и перезакладывая свое жалкое имение и не находя себя ни в какой службе, а о хронически несчастливых любовях уже сказано. Он, наверное, лучший поэт сво-

его, допушкинского времени, издал всего лишь одну небольшую книжку, но зато многое уничтожил: все черновики, архив и те свои работы, которые находил несовершенными, — среди них такие крупные, как переложение библейской «Песни песней» и перевод «Божественной комедии» Данте. Он был изранен в боях с французами и тяжело болен, был он наказан и бездомьем: «Какую жизнь я вел для стихов! Три войны, все на коне и в мире на большой дороге. Спрашиваю себя: в такой бурной, непостоянной жизни можно ли написать что-нибудь совершенное? Совесть отвечает: нет».

Но самое главное, самое ужасное: дурная семейная наследственность. Умопомешательство деда, умопомешательство матери (сразу после рождения его, ставшего практически тут же сиротой), умопомешательство сестры Александры, но до нее умопомешательство самого Батюшкова — в самое цветение таланта, на тридцать четвертом году жизни прекратившее наконец в родовом доме вечное странничество этого поэта-скитальца, который опять же как пророк описал свой финал в «Судьбе Одиссея»:

...И чашу горести до капли  
выпил он;  
Казалось небеса карать его устали,  
И тихо сонного домчали  
До милых родины давно желанных  
скал.  
Проснулся он: и что ж? отчизны  
не познал.

У Ходасевича есть замечательная по неожиданности мысли статья — «Кровавая пища». Она о побоях, солдатчине, тюрьмах, ссылке, изгнании, нищете, каторге, пуле беззаботного дуэлянта, болезнях, самоистреблении, эшафоте и петле, то есть о «лаврах», венчавших часто чело лучших русских писателей — Радищева, Рылеева, Бестужева, Кюхельбекера, Баратынского, Пушкина, Чаадаева, Герцена, Достоевского. Она о столкновении пророка с действительностью, которая обязательно должна побивать, чтобы затем причислять к лику, она о ритуально жертвенном акте заклятия, ибо «в жертву всегда приносится самое чистое, лучшее, драгоценное».

Но Блок и Гоголь, Есенин и Лермонтов, прожив катастрофически мало, все же успели сказать главное, то, собственно, ради чего явились на свет. С Батюшковым, отмеченным, как и они, печатью гения, дело обстоит определенно хуже: «Что писать мне и что говорить о стихах моих!.. Я похож на человека, который не дошел до цели своей, а нес он на голове красивый сосуд, чем-то наполненный. Сосуд сорвался с головы, упал и разбился вдребезги. Поди узнай теперь, что в нем было!»

Есть наслаждение и в дикости  
лесов,  
Есть радость на приморском  
береге,  
И есть гармония в сем говоре  
валов,  
Дробящихся в пустынном беге.  
Я ближнего люблю, но ты,  
природа-мать,  
Для сердца ты всего дороже!  
С тобой, владычица, привык я  
забывать  
И то, чем был, как был моложе,  
И то, чем ныне стал под холодом  
годов.  
Тобою в чувствах оживаю.  
Их выразить душа не знает  
стройных слов,  
И как молчать об них, не знаю.

Такое впечатление, что росток Тютчева пробивается именно отсюда. А кто еще в ту эпоху малоповоротливой словесности мог дать такой тонкой красоты образ смерти?

Когда в страдании девица отойдет  
И труп синеющий остынет,—  
Напрасно на него любовь и амвру  
льет,  
И облаком цветов окинет,  
Бледна, как лилия в лазури  
васильков,  
Как восковое изваянье;  
Нет радости в цветах для вянущих  
перстов,  
И суетно благоуханье.

5

Его детство, его воспитание, его молодость? С самого утра жизни — избранная литературная среда. В остальном все, как у многих родовитых дворян, но средней руки. Фамилия, известная со времени Грозного: служили, участвовали в заговорах, подвергались опале, снова выслуживались, получали чины и ордена, но при этом одновременно и постепенно проживались, нищали. К часу рождения Константина Николаевича

ча у его отца оставалась всего вологодская тощая усадьба, где самым большим богатством были старинный парк и библиотека со множеством роскошных французских изданий.

Так же типично развивается схема и дальше: обязательный отъезд, петербургский пансион Жакино, потом другой пансион — Триполи, и вот тут уже начинается везение в части образования: оно выходит редкостным, высоким, классическим, то есть, помимо совершенного знания европейских языков (включая итальянский, который, как считают, Батюшков выучил первым из русских писателей) и литературы, совершенное знание латыни и соответственно античной культуры; а в пользу образования не только фактического — нравственного, свидетельствует еще и полное послушничество у двоюродного дядьки, Михайла Никитовича Муравьева, отца знаменитого декабриста, крупного государственно-го человека и «самого порядочного русского».

Однако и это мало о чем говорит в пользу артистического развития, как и довольно скучные месяцы подоспевшей статской службы, где по велению фортуны оказались рядом с ним Языков и Гнедич вместе со славным Олениным. В начале 1807 года Батюшков пресекает только что начатую карьеру и определяется добровольцем в прусский поход против Наполеона: «Падаю к ногам твоим, дражайший родитель, и прошу прощения за то, что учинил дело честное без твоего позволения и благословения, которое теперь от меня требует и Небо и земля»; 24 мая — огневое крещение под Гутштадтом, а 29-го в Гейльсбергском сражении тяжелая мушкетная пуля, прорвав в мясе дыру величиной с голубиное яйцо, ударила ему навывлет в левое бедро, и, истекающего кровью, «его вынесли полумертвого из груды убитых и раненых товарищей».

От момента страшного удара этой пули отсчитывается и первая любовь: находясь на излечении в доме негоцианта Мюгеля, он пережил сильнейший роман с его дочерью, золотоволосой узкой Эмилией, и любовь эта — единственный, пожалуй, раз — была счастливой:

Как ландыш под серпом  
убийственным жнеца

Склоняет голову и вянет,  
Так я в болезни ждал безвременно  
конца

И думал: Парки час настанет.  
Уж очи покрывал Эреба мрак  
густой,

Уж сердце медленнее билось:  
Я вянул, исчезал, и жизни молодой,  
Казалось, солнце закатилось.  
Но ты приближилась, о жизнь души  
мой,

И алых уст твоих дыханье,

И слезы пламенем сверкающих  
очей,  
И поцалуев сочетанье,  
И вздохи страстные, и сила милых  
слов  
Меня из области печали,  
От Орковых полей, от Леты берегов  
Для сладострастия призывали...

— Одна из лучших элегий Батюшкова, — на полях его книжки воскликнул Пушкин, прочитав это стихотворение.

## 6

Сохранилось несколько портретов Батюшкова: маслом, сороковых годов, где он уже безумный, что понятно тем, кто знает даты, а на непосвященных же просто глядит пожилой лысоватый господин в галстухе и добротном суконном сюртуке; его собственный прелестный по отточенности карандашного арабеска автограф-изображение 1810-х годов и еще одна размашистая, в духе Орловского, самозарисовка между стихами, на листе рукописи: щегольской цилиндр и бакенбарды крупными кольцами.

Потом следуют двое молодых людей, кудрявых и благовоспитанного вида, как правило, гравировавшихся в дореволюционных изданиях. Из этого комплекта прекрасно выкладывается пасьянс жизни, и, от зари к закату, видно, как меняется некое человеческое лицо. Но есть еще один портрет, и он абсолютно выпадает из плавно подогнанного расклада, — овал волшебника Кипренского: черты лица тут будто бы и вовсе неузнаваемы, угловатее, острее батюшковских, тут возбужденный и, вместе, отсутствующий взор, обращенный куда-то вверх и вовне, но в то же время вглубь и вовнутрь, тут винтообразный ракурс движения и одновременно застылость постановки, тут виден поэт в момент творческой галлюцинации, в момент свидания со своей музой. Так вот он каков, сладострастный любовник античности!

О его стихотворном сладострастии и его эллинизме вдохновенно рассказал Белинский (лучшее из всего, что написано о Батюшкове), назвав этого человека «маэстро» и почти во всем или, во всяком случае, во многом в нашей литературе первым: первым классиком (в смысле классичности стиля), первым из поэтов, в писаниях которого «художественный элемент явился преобладающим элементом» и писания которого на редкость скульптурны (они не только слышимы уху, но видимы глазу, как извивы и складки античного мрамора), первым, кто создал антологический (то есть идущий вслед античности) стих, «разве по языку и то весьма немногим уступающий антологическому стиху Пушкина», вообще первым, кто съединил русскую словесность с Элладой, этой «всемир-



ной мастерской, через которую должна пройти всякая поэзия в мире, чтоб научиться быть изящною поэзиею».

Откуда взялись в нем силы на такой подвиг? Прежде всего через феноменальную образованность, потом через чисто музыкальный вкус к строке и ритму, потом через грациозную чувственность, которой он был одарен природой. Нега, страсть, вожделение, любовь — вот постоянные спутники его лиры, настроенной перстами самой мифологической «бесстыжей» древности, красотой ее свободы и свободой ее красоты, которая отнюдь не музейна, как принято считать, но наполнена живой жизнью, трепещет, пульсирует и своими звуками всегда движется как бы *crescendo*<sup>1</sup>:

Все на праздник Эригоны  
Жрицы вакховы текли;  
Ветры с шумом разнесли  
Громкий вой их, плеск и стоны.  
В чаще дикой и глухой  
Нимфа юная отстала;  
Я за ней — она бежала  
Легче серны молодой.  
Эвры волосы взвевали,  
Перевитые плющом,  
Нагло ризы поднимали  
И свивали их клубком.  
Стройный стан, кругом обвитый  
Хмелья желтого венцом,  
И пылающи ланиты  
Розы ярким багрецом,  
И уста, в которых тает  
Пурпуровый виноград, —  
Все в неистовой прельщает,  
В сердце льет огонь и яд!  
Я за ней... она бежала  
Легче серны молодой;  
Я настиг: она упала!  
И тимпан над головой!  
Жрицы вакховы промчались  
С громким воплем мимо нас;  
И по чаще раздавались  
«Эвоз!» и неги глас.

---

<sup>1</sup> нарастая (*итал.*).

Все тот же Белинский обозначил «Вакханку» предвестницей полного переворота: «Это еще не пушкинские стихи; но после них уже надо было ожидать не других каких-нибудь, а пушкинских».

7

И все равно, хоть и был сочленом всех этих «Вольных обществ любителей словесности» и «Арзамасов», он оставался за бортом литературной жизни. Из-за частых уединений в деревне, из-за крайней неуверенности в себе, из-за того, что не был записным поэтом, а считал себя профаном и дилетантом, из-за болезненности, наконец, из-за странности, новизны собственного звучания и воздушной легкости размера, хотя сейчас это, вероятно, трудно понять — рядом с гениальностями есть элегии, которые почти невозможно прочесть зараз, не отложив их, есть стихи, обремененные тяжеловесными длиннотами, а то и вовсе, выражаясь пушкинским словом, — плоскости. Пушкин исчеркал свой экземпляр «Опытов в стихах и прозе» замечаниями, и теперь видно, что замечания делятся почти поровну: «вяло», «плохо», «черт знает что такое», «плоско», и наоборот — «прекрасно», «преlestь», «совершенство», «гармония».

«Опыты в стихах и прозе», первая и единственная книжка Батюшкова, появилась в октябре 1817 года — она печаталась долго, на средства Гнедича, лучшего друга, который во время приготовления сборника выслушивал беспрестанно изливаемые страхи и сомнения автора. Выслушивал их и Жуковский: «Что скажешь о моей прозе? С ужасом делаю этот вопрос. Зачем я вздумал это печатать. Чувствую, знаю, что много дряни; самые стихи, которые мне стоили столько, меня мучат. Но могло ли быть лучше?»

Нет сомнения, он знал свою двойственность, ямы и воспарения, новаторство только наполовину. Батюшков — новатор наполовину, Пушкин уже целиком, поглотив эту батюшковскую половину и добавив свою. Да и как могло быть иначе для него, бравшего и только пытавшегося менять язык, всего чуть вынырнувший из XVIII века? Он родился немного раньше для того, чтобы быть полным гением словесности, без изъяна, быть более глубоким, чем ярким, более самостоятельным, чем гибким.

Есть ходячая формула: Батюшков передал Пушкину «почти готовый стих», но это-то «почти» и говорит о чем-то недоконченном (как подмечал он сам, «ученическом и детском»), что скорее всего и невозможно было докончить в его время: «железное» столетие (чаще всего — от Баратынского до Блока — похищаемый батюшковский образ) только начало свой бег, еще не затеяя прошлого, в том числе и в поэзии, и потому трудно найти даже в его золоте стихотворение, где ясная, энергическая строфа чудесного пушкинского, тютчевского, ахматовского дыхания не мешалась бы со строфой старинной фактуры и выделки.

Тем не менее он продолжал биться над звуками до конца. «Отгадайте, на что я начинаю сердиться? — это Гнедичу еще в 1811 году. — На что? На русский язык и на наших писателей, которые с ним немилосердно поступают. И язык-то по себе плоховат, грубенец, пахнет татарщиной. Что за Ъ? Что за Щ, что за Ш, ШИЙ, ЩИЙ, ПРИ, ТРЬ? О варвары!»

В каком наречии видел Батюшков идеал благозвучия? В итальянском: «Я сию минуту читал Ариоста, дышал чистым воздухом Флоренции, наслаждался музыкальными звуками авзонийского языка и говорил с тенями Данта, Тасса и сладостного Петрарка, из уст которого что слово, то блаженство». Большим же блаженством было сделать что-то самому, вылепливать гармоническую оркестровку своей речи, исправлять «варварский» язык, и он исправлял насколько мог, усердно и кропотливо подчищая лист для пера тех, кого потом назовут лучшими писателями мира. Вот еще почему: первый. Да не просто изготовитель какой-то изящной безделки, а тот, кто, по мысли Пушкина, «сделал для русского языка то же самое, что Петрарка для итальянского».

Но и это не конец первенствам лишнего поэта. Кто не знает его прозаического шедевра «Прогулка в Академию Художеств», в которой речь о Рафаэле, Корреджио, Сальваторе Роза, — речь писателя, чувствующего себя раскованно и самостоятельно не только в своем углу, но и в стенах другого храма — живописи. Это подмечено многими. Выказано же наиболее четко уже в наши тридцатые годы А. Эфросом, человеком, как известно, кое-что понимавшим и в словах, и в картинах: «Батюшков был Колумбом русской художественной критики. «Прогулка» — ее первый высокий, классический образец. Наше искусство впервые нашло в ней живую связь со своей литературой, со своей историей, со всей русской культурой начала XIX века. Батюшков создал здесь новый литературный жанр так же, как создал его в поэзии».

Начальные признаки душевной болезни появились летом 1820 года, в Неаполе, куда он отправился незадолго до того на дипломатическую службу, о чем мечтал и чего долго добивался. Эта поездка в Италию — последний шанс, им использованный, чтобы как-то превозмочь физические недомогания, о которых он стонет буквально во всяком письме, чтобы изжить из себя депрессию, почти постоянно глодавшую тоску, с ухмылкой именуемую на Руси хандрой, стереть с души черное пятно (об этом тоже в письмах чем дальше, тем больше). А еще, чтобы забыть неурядицы в семье и свою вторую, последнюю, но отрезанную им самим любовь — Анну Фурман, воспитанницу Олениных, почти невесту, не питавшую, впрочем, к нему никакого ответного чувства.

Если же брать внешнюю сторону той же самой, первой части его жизни, то она весьма фактурна. Ни Пушкин, ни Лермонтов не обладали

таким сокровищем. Возможность скрываться пусть в нищем, но своем имении для литературных трудов; участие после прусской кампании еще и в походах финляндском и шведском; участие в качестве адъютанта легендарного генерала Раевского в «битве народов» под Лейпцигом, переход через Рейн и взятие Парижа; путешествия по Франции, Англии, и вот теперь — Италия, как грань между двумя мирами его сознания.

До нас дошла составленная со слов лекаря Дитриха зарисовка, по которой можно получить довольно ясное представление о том жутком, что случилось с этим замечательно умным и тонким человеком. Зарисовка относится к осени 1828 года, когда Батюшкова перевозили из Зонненштейна в Россию, и кажется любопытной потому хотя бы, что и в сумасшествии он бредил о чем-то возвышенном и прекрасном, о чем-то человечном и трогательном. Так, например, сидя в коляске, почти не двигался, но временами улыбался, «и так странно, что сердце содрогалось». Потом долго глядел на синее безоблачное небо и ежеминутно повторял: «*Patria di Dante, patria d'Ariosto, patria di Tasso, o cara patria mia, son pittore anche io!*»<sup>1</sup> А потом попросил остановить экипаж, вышел из него, бросился на траву и долго и горько рыдал, вскрикивая: «Маменька!»

В 1830 году у него был Пушкин, но Батюшков не узнал Пушкина. Стоит ли упоминать о следующих годах тихого безумия? Наверное, только то, что через двадцать пять лет после этого печального визита он скончался от тифозной горячки и тело его погребли в уютном и зеленом, как заросший сад, Спасо-Прилуцком монастыре, в пяти верстах от родного города Вологды.

## 10

Как-то, еще в силе дара и красоты, он выпустил из деревни письмо Вяземскому, чудесное по обилию мыслей, а также попытавшись определить в нем и свою роль в таком огромном и великом деле, каким является писательство. Известно, что в тот час в доме было тихо, и собака дремала у его ног, лишь изредка поглядывая на огонь в печке, и зимний ветер за окном шепотом перебирал верхушки сосен, и перо было новое и шло гладко: «Сядем выше недостойных. Если мы избрали словесность, то оставим в ней не одни цветы: плоды; а в обществе имя честного человека, во всей простоте сего слова, такое имя лучше всех титулов... Смейся, у меня есть свой характер, я это испытал на днях. Я умею подбирать в бурю паруса моего воображения. Слава богу, и этого довольно — на нынешние времена: впредь будет лучше. Тот уже много сделал на поприще нравственном, кто хотел что-нибудь сделать. *Dixi*»<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Родина Данте, родина Ариосто, родина Тассо, дорогая моя родина, я ведь тоже художник! (*итал.*)

<sup>2</sup> Я сказал (*лат.*).

Стало почти банальностью говорить, что восход Пушкина (упоминавшегося и тут чуть ли не через абзац) ослепил небосвод русской поэзии и заслонил дарования всех остальных его современников и предшественников, в том числе и златое дарование Батюшкова, но надо помнить: день всегда сменяется сумерками, и в нашем безбрежном мире всему есть свой час и свое место.

## СОЛО

Он точно заживо похоронил себя в музыке, вернее, в нее превратился. Он не очень любил клавиши (говорил, что кость мертва), но до наваждения — струны и мог легчайшим движением извлекать из них двойные флажолеты, то есть двойные высокие, почти свистящие звуки, подвергая знатоков в полное тем изумление.

Его пальцы были тонкие и гибкие (на левой руке длиннее, чем на правой), а тело, будто из резины, легко приспосабливалось к нужному положению, объему, прыжку — любой позиции; свой инструмент работы Гварнери дель Джезу он называл дальнобойною пушкой, и любимейшей на нем нотой явилась нота соль.

Ему, Паганини, всегда было удобно в неудобном и, наоборот, абсолютно неловко в привычном, так что Джакомо Коста, консерватору и педанту, первому своему учителю, он в первый же урок сильно попортил кровь, не выказывая ни малейшего желания перенять у него способ ведения смычка. Ведь: «Делай все, дабы имя твое стало бессмертным», — заказала ему мать, уверовавшая по сновидению, что сын будет гением скрипки; сын и старался: скрипку не успев взять в руки, тут же начал изобретать новые, еще неведомые приемы игры, эффекты которой сразу потрясли слушателей. Странно было ощущать себя в этих резких звуках, в этих высоких нотах, в струях этих нервических, будоражащих песен, звучавших в генуэзском раю: небо — лазурь, белоснежный полет парусов на лукоморье, тиренская вода — драгоценный сплав купороса с индиго и город: древний, итальянский, ввысь.

Паганини родился в раю, хотя и в проезде Черной кошки, в доме владельца мелочной лавки. Быть может, лишь на тысячелетие объявляется такой мальчик. Уже в малыше в нем заметили, что колокола Генуи вводили его будто в летаргию — он цепенел, орган заставлял рыдать, старинная песня эти слезы сушила вмиг, и ему подарили тогда скрипку, так ладно пришедшуюся рукам, словно он с нею увидел свет. То был очень капризный и раздражительный мальчик. Из-за собственной ли патологической музыкальности (весь мир он разделял на бемоли), из-за деспотичности ли родителя, заставлявшего (мешавшего) музицировать, из-за телесной ли болезненности (спазмы, судороги, горловые припадки, сведшие его потом в могилу) — бог весть.

Свой первый сольный концерт — Корелли, Вивальди, Тартини, Крейцер и сложнейшая соната Плейеля — Никколо Паганини дал в восемь с половиной лет: генуэзская публика, состоявшая из беспощадных знатоков, подстерегавших любой повод освидетельствовать исполнителя, неистовствовала от восторга. Выступление свершилось в строгой церкви Санта-Кроче, но удивляться этому не надо: в эпоху серебряной пудры, алмазных пряжек на мужских башмаках, дворцовых интриг и дорогостоящей игры в меценатство святилище служило и театром, где дамы держали в одной руке молитвенник, а в другой — веер или левретку. Здесь, в этой извращенной двойственности, открывается мир Паганини — некий гибрид цинизма и одухотворенности, атеизма и суеверий.

Всю сознательную жизнь — в делах, быту и любви — он играл роль черта. «Если б, — с лукавым вздохом говорил близким, — я не украшался разными диковинами, то не имел бы и трети того капитала, который составляет знаменитое мое состояние». Он так загипнотизировал своим именем и своей мефистофельской физиономией окружающих, что при виде его одна барышня не могла сдержать крика ужаса, а старичок капельмейстер, одаренный им однажды во время репетиции понюшкой табаку настоящего парижского изделия, постарался незаметно понюшку просыпать, дабы не проморгать какого-нибудь сатанинского снадобья.

В искусстве же игралась роль демона: тут единодушны и Гете, и Делакруа, и Гейне, и Бальзак, и Берлиоз. Это была страшная, неотразимая, властная сила, с какой он подчинял себе всех, кто его видел и слышал.

Не сохранилось никаких документов, которые бы свидетельствовали о том, что Паганини когда-либо посещал школу, никто не углядел его с книгой в руках, никто не знал, как он занимался или репетировал. В дни своих концертов виртуоз просыпался поздно, был нервен и долго сидел на кровати, ничего не делая, лишь каждую минуту нюхал табак: это служило верным признаком внутренней работы. Известен случай: один любопытный, во что бы то ни стало желавший проникнуть в его секрет, подсмотрел в замочную скважину, как Паганини в гробовой тишине подносил скрипку к подбородку, прогуливаясь пальцами по грифу, но не прикасаясь смычком к струнам.

Музыкальность этого человека была феноменальна. Среди многочисленного оркестра; во время оглушительного звучания труб и барабанов ему стоило только тронуть свой инструмент, чтобы его настроить, и при тех же обстоятельствах он улавливал незначительные неточности настройки у других на дальнем расстоянии. Иногда он бравировал тем, что чисто играл на полностью расстроенной скрипке или рвал три струны, продолжая сложнейшие вариации на одной.

Он дружил с Байроном, Россини, Энгром, лордом Нельсоном и леди Гамильтон, Кановой и Листом в действительности; в грезе же — с Гайдном, Моцартом, Бетховеном, и, будучи смертельно болен, не мог отказать себе в удовольствии послушать его «Торжественную мессу». Он

любил (и они любили его) многих женщин: Элизу Бачокки и Паолину Боргезе — сестер Наполеона; великолепную певицу бельканто Антонию Бьянки, подарившую ему сына; баронессу Елену Добенек; наконец, последнее «любовное интермеццо» — очаровательную Карлотту Уотсон, трофей лондонской гастропроли, но любил как бы не до конца, и если бы ему пришлось отвечать перед неким сверхчувственным судом, он, не задумываясь, ответил бы, что никому и ничему, кроме музыки, отдавать свою душу не мог.

Внешне Паганини, никогда не знавший оскорблений, несправедливости и равнодушия, но только славу, мог казаться очень благополучным. Скрипачи ломали себе головы, разгадывая его тайну, потая над трудностями, которые он одолевал (вернее, создавал сам) шутя, но вызывали у публики лишь улыбку жалости. Что знали о нем? Почти ничего: этот человек проходил мимо толпы, никогда не соприкасаясь с ней, ни с кем из людей не связывала его никакая общность, чуждался он и всякой духовной склонности, страсти, даже собственного гения, относясь к нему почти с иронией.

Он объездил всю Европу, называя себя шпильманом — бродячим скрипачом. Начиная с того часа, как появился он со скрипкой перед прохожими Санта-Кроче, почти вся жизнь промчалась в дороге, и ее основными знаками стали: сцена, колесо брички, переносной кожаный сундук, номер в отеле. Он давал до двухсот выступлений за сезон, одновременно (между прочим) занимаясь композиторством: его «24 каприччи», Первый и Второй концерты для скрипки с оркестром, пьесы «Кантабиле» и «Перпетуум мобиле» — шедевры музыки. Гонорары бродячий скрипач требовал умопомрачительные. К концу жизни он, на вершине мировой славы, первый и единственный среди инструментальных виртуозов стал обладателем полуторамиллионного состояния, орденов, графского поместья Гайона, баронства, бесценного собрания старинных музыкальных инструментов.

Он был величайшим мастером и, казалось, всего себя посвятил лишь технике, но он же презрел эту технику и доказал, что талант артиста — в его сердце, а не руке, записав: «Надо сильно чувствовать, чтобы другие чувствовали». Он был родоначальником концертной индустрии и чистогана от искусства, но он был и тем реформатором его системы, который отказался от лакейства у меценатствующего аристократа и сделался свободным художником нового, революционного века и новой формации: когда ему передали предложение английского короля выступить при дворе за половину требуемого вознаграждения, Паганини ответил: «Его величество может услышать меня за значительно меньшую сумму, если посетит концерт в театре».

Зал на том концерте, вмещающий три тысячи человек, был переполнен, и первое соло Паганини было отмечено тоном огромной силы. Он играл фа-мажорную сонату Бетховена: часть рондо — на две октавы

выше, а тему адажио начинал каждый раз вверх смычком — наперекор традиции, — и скрипка (Лист сказал про нее: «О боже, сколько муки, сколько горя, сколько страдания выражают эти четыре струны!»), казалось, была послушна не механической беглости пальцев, но дыханию и пульсу своего господина, не разрешая себе ни одного, даже едва уловимого диссонанса.

Кто ведал о судорогах его плоти? Пожалуй, мало людей. Его каталептические припадки, его нестерпимые горловые спазмы и боли доводили измученное тело до полного измождения: «Желать себе я мог бы смерти, но и желание угасло...» В 1837 году он уже полностью потерял голос, пользовался для общения записками, шутил, что похож на Бетховена, только наоборот.

Он умер от туберкулеза горла в мае 1840 года, в Ницце, — существо-ет свидетельство, обнимая скрипку. Он, плебей, демократ, и после смерти продолжал оставаться бродячим музыкантом, ибо церковь запретила хоронить того, кто при жизни был заклеен как безбожник и якобинец, и потому набальзамированное тело Паганини поместили в морг госпиталя для прокаженных, и долгих четыре года объемлел ужас местных жителей — они клялись, что по ночам слышат дьявольские струны.

Однако через четыре эти года запрет был снят, и яхта «Мария Магдалена» доставила под парусами останки великого грешника в Италию. В порту таможенники по подозрению в контрабанде обыскали гроб; в темноте же, тайно, свершился наконец обряд погребения. Но и на этом посмертная одиссея шпильмана не кончилась: в 1853 году тело перенесли в поместье Гайона, в 1876-м — в Парму, а через семь лет какой-то чешский скрипач, решив удовлетворить свое несколько странное и мрачное любопытство, сумел убедить кого надо извлечь кости, дабы видеть тень великого артиста. По прошествии же еще трех лет в связи с закрытием старого кладбища гроб вновь был выкопан и захоронен на новом.

Поговаривают, впрочем, что теперь земляки Паганини считают: он должен закончить земной путь там, где начал, то есть в славном городе Генуе. Уж кто-кто, а генуэзцы-то знают (в дотошных подробностях это передается из поколения в поколение), как давал скрипач здесь концерты. Они видят его как живого. Обычно он заставлял некоторое время ждать своего появления, но когда резко и быстро, в голубом рединготе с наградной звездой выходил на эстраду, редингот на шагу сбрасывая и оставаясь во фраке — тощий, восकोлицый, востроносый, с блуждающей вольтерьянской улыбкой, — публика взрывалась громом рукоплесканий, а он раскачивался, как хмельной, и низко кланялся, и вскидывал руки к небесам, и протягивал их к кулисам, словно вызывая оттуда кого-то другого, словно не понимая, что эти аплодисменты относятся к нему самому.



## МУЗЕЙНЫЙ РОМАНС

Ока петляла, светилась песчаными плесами, а за ней синели холмистые дали, долго и медленно уходя в сизую дымку; эти поленовские мотивы, этот шмель, запутавшийся мохнатыми лапами в лепестках ромашки, дачные чаепития на веранде и смолистое дыхание сосен, кусты одичавшей малины, этот сад после дождя и змеей — узкая тропа от аллеи вниз, в сырой лесок, к покосившейся замшелой баньке и дальше, через калитку, к рыжему откосу, к теплой и розовой от заката реке.

### Художник

Река вдохновляла его на счастье и даже часто — на восторг. Об этом свидетельствуют живопись, восклицания в письмах, то рвение, с которым он здесь строился без перерыва чуть ли не двадцать лет, — заканчивает одно, приступает к другому, сотворяя уже не просто жилище, усадьбу, а некий художественный ансамбль: вслед за Большим домом — Аббатство, как называлась отдельно поставленная островерхая мастерская под черепицей; за Аббатством — Адмиралтейство, лодочный сарай и сарай фахверковый, больше похожий на ганзейский средневековый лабаз, с вживленным в стены охряным перекрестием мощных дубовых балок-фахверков; за Адмиралтейством — белоснежную церковь на холме старого Бёхова; под холмом зеркальный заворот Оки на Серпухов, потом поля, небо...

Такое впечатление, что сюжет лучшей, наверное, картины зрелого Поленова, сюжет «Золотой осени» взят именно отсюда, как бы от собственного крыльца: с высокого берега уходит к сахарному пятнышку бёховской церкви осенняя парча багрянца и злата, плавно рассеченная широкой и уже холодной рекой. «Золотая осень» написана в 1893 году, то есть почти сразу же после того, как Поленов поселился в своем новом, еще слезоточащем смолою, еще пахнущем сырым древесным распилом доме.

К этому времени ему было под пятьдесят, был он и весьма знаменит: Репин и Крамской, Шишкин и Ге, Суриков и Верещагин, Саврасов и Поленов — вершины тогдашнего русского художества. В чем выразились этапы, верстовые столбы его длинной дороги как живописца? Несколько исторических картин, грандиозная «Христос и грешница» и вообще дробная, множественная разработка этой темы (след через всю жизнь увлечения Александром Ивановым), потом принесшие великую популярность «Московский дворик», «Заросший пруд», «Большая» и «Бабушкин сад» и, наконец, десятки, сравнимых по своей силе только с левитановскими, пейзажей — подмосковных, северных, но, пожалуй, больше всего приокских.

В чем суть, своеобразие, прелесть его искусства? «Вспоминается Поленов — еще один замечательный поэт в живописи. Я бы сказал, дышишь и не надышишься на какую-нибудь его желтую лилию в озере. Этот незаурядный русский человек как-то сумел распределить себя между российским озером с лилией и суровыми холмами Иерусалима, горячими песками азиатской пустыни. Его библейские сцены, его первосвященники, его Христос — как мог он совместить в своей душе это острое и красочное величие с тишиной простого русского озера с карасями? Не потому ли, впрочем, и над его тихими озерами веет дух божества?» — отвечает Шалапин.

По натуре, по генетически заложенному зерну Поленов был просветитель. Просветить хоть насколько простого лапотного крестьянина, создать для него музей — «длинная идея», с которой Поленов носился с молодости, именно для такого музея отказывая себе во многом и приобретая во время пребывания в Европе редкости — старинное оружие, мебель и картины; а года за три до затейного дела писал жене впрямую: «Сегодня я мечтал о домике на берегу Оки. О том, как мы его устроим, сделаем большую комнату, где будет музей, галерея и библиотека».

Исполнение этой мечты стало обретать какие-то очертания, складно скроенные контуры начиная с 1887 года, а в 1889-м Василий Дмитриевич Поленов вместе со своим любимым учеником Константином Коровиным садится на пароход, идущий от Калуги вниз до Тарусы и дальше до Серпухова. Стояла ранняя весна. Ока, еще полноводная от разлива, только входила в свои берега, обнажая хоть и жидкую, но уже бирюзу заливных лугов. Тянуло сильным духом реки, земли, свежей березы. Проплывающие мимо чащи орешника, ивняка и черемухи были полны фиалок и пчел.

### Династия

— У нас сегодня некое собрание в доме — столетие со дня рождения Дмитрия Васильевича, моего отца, первого директора музея. Приглашаю, если угодно, и вас, — сказал мне его преемник, директор нынешний, Федор Дмитриевич Поленов, человек несколько мрачноватый с виду, седобородый, одетый как-то по-сельски вольно — в линялую рубашу и пыльные сандалии на босу ногу. Его, встреченного мной на музейном дворе, можно было принять, скажем, за садовника или пасечника, и действительно, как вскоре пришлось убедиться, тут директорство кабинетное неуместно, тут требуется деревенское, усадебное директорство, поскольку — то сенокос или заготовка дров, то надо перекрывать крышу у конюшни или заботиться об уборке овса.

Я добрался сюда к вечеру — сначала поездом, потом попуткой, сбросившей меня на каком-то повороте, от поворота же — четыре с половиной версты пешком, вниз и вверх, через три холма, с одного из которых открылся вдруг удивительно красивый, будто с птичьей высоты вид: небесный купол лишь с одним трехцветным — серым, жемчужным, розовым — клубящимся облаком сливался на горизонте с туманной кромкой леса, туманная кромка, приближаясь, переходила уже в волнообразные фиолетовые кулисы леса более близкого, перед которым, в свою очередь, расстилались также падающие и взмывающие, скошенные в шахмат поля, и над ними винтообразно кружил одинокий ястреб — некий абсолютно русский, дохнувший вещей и вместе счастливой древностью пейзаж, теперь уж почти забытый, будто бы и виденный до того лишь в детстве, в сказочных билибинских фантазиях.

В назначенный час, испукавшись в Оке, я сидел в гостиной Федора Дмитриевича среди музейщиков и гостей, которые собрались помянуть первого директора. По рассказам, он представлялся рафинированно интеллигентным и чрезвычайно добрым человеком, судьба которого сложилась весьма замечательно.

Дмитрий Васильевич Поленов, сын художника, был, наверное, таким сыном, каким может гордиться всякий отец. То есть талантливым. А еще — воплощением чести. Он очень хотел стать биологом и потому блестяще окончил естественный факультет Московского университета; свободное владение всеми европейскими языками, включая латынь и древнегреческий, открывало ему дорогу в большую науку, но пришел 1914 год, и Дмитрий Васильевич, отказавшись от кафедры, ушел добровольцем на фронт, откуда с полученным за храбрость солдатским Георгием вернулся не в университет, а домой, прямо на Оку. Это и был час его выбора.

Трезво осознанный и тщательно взвешенный поступок Поленова-сына явился, как сейчас понятно, единственно возможным путем спасения и окончательного утверждения музея. Есть свидетельство, что этот музей по важнейшему для нашего культурного наследия декрету восемнадцатого года признан первым мемориальным художественным музеем, на несколько даже месяцев раньше тютчевского Муранова. Что сделалось бы, если бы не приезд сюда Дмитрия Васильевича, — неизвестно, хотя поразителен и тот факт, что местные крестьяне еще до всех постановлений и декретов сами взяли под охрану усадьбу — факт, говорящий о том, что такое был для них Поленов и его дом, куда они совершенно свободно приходили и раньше, приобщаясь к искусству, книгам и музыке.

С 1920 года Дмитрий Васильевич стал официально первым директором, став также первым директором-крестьянином, то есть обрабатывал своими руками землю, сеял и снимал урожай, ибо, кроме пищи духов-

ной, следовало заботиться и о хлебе насущном, и потому крестьянствовать для него было единственной возможностью жить и кормить семью.

Судьба этого, думается, сегодня одного из самых уютных наших музеев — весьма сложная судьба, не только с радостями, но и бедами. Одна из них — дом отдыха «Поленово», к усадьбе имевший отношение только именем<sup>1</sup>, со своими службами, кухнями, прачечной, клубом и даже танцплощадкой. Совсем недавно дом отдыха вольготно размещался прямо у музея, принимая в свои недра полторы сотни отдыхающих, которые в подавляющем большинстве хотели, естественно, взять от этого отдыха «все».

— Слышите, — улыбается Федор Дмитриевич, — соловей щелкает, вообще птицы вернулись и выют гнезда, а ведь совсем недавно тут преобладали иные звуки, стоваттный репродуктор, и полновластной хозяйкой поленовских музыкальных настроений была почти исключительно «Машина времени». Странно слушалась работа этой «машины» здесь, на Оке, «над вечным покоем», в гостях у автора «Золотой осени». Однако мы победили, и у нас теперь не просто музей, а заповедник почти в сто гектаров, стали встречаться и косули, и кабаны. Хотя борьба шла многолетняя, не на жизнь, а на смерть — кто кого. В этом бою победили мы, в других пока, увы, нет...

Федор Дмитриевич Поленов, внук художника, повторил поступок отца буквально. Кадровый моряк, капитан-лейтенант, он двадцать пять лет назад пришел сюда прямо с флота на смену уже престарелому и больному Дмитрию Васильевичу по его просьбе — взвалив на свои плечи все хозяйские заботы. Из морского офицера он превратился в музейщика высшего класса, в искусствоведа, собирателя, исследователя, крестьянина. Такая вот доля.

## Домовой

Домовой, известно по старинному поверью, — божество домашнего очага, и домовой этот водится в Поленове. Еще около ста лет назад его встретили однажды в недостроенном Большом доме плотники всей своей артелью и, хоть почудился косматый как две капли воды похожим на хозяина, Василия Дмитриевича Поленова, наотрез с тех пор отказались в этом недостроенном доме ночевать и переселились в баньку у подножия холма, рядом с рекой. Но не тут-то было. Домовой перебрался за ними в баню, и баня по сей день числится его обиталищем — некоторые из тех, кто жил в ней, слышали по ночам возню и потрескивания на чердаке. И, опять же, слышавших возню никак

---

<sup>1</sup> Помню, как поразил меня в свое время рядом с толстовскими местами поставленный ресторан-стекляшка «Ясная Поляна», где можно было отведать грибов, приготовленных якобы по рецепту Софьи Андреевны.

нельзя было переубедить в том, что нет на свете никаких домовых, даже после того, как обнаружили: чердак облюбовали себе куницы, свив там гнездо и регулярно плодя потомство.

Поленовская баня славится не только домовым, но и памятью о Сергее Сергеевиче Прокофьеве, несколько весен и лет жившем в ней, и не просто жившем, но создававшем как раз тут музыку к «Ромео и Джульетте». В покосившуюся избенку непостижимым образом было занесено фортепиано, и, думаю, фантастически и экзотично звучали среди шепота поспевающих трав, кашки и лютиков, среди мелькания этих наших, тарусских, бабочек и стрекоз пышные, трагедийные и мрачно-то-торжественные мотивы бала во дворце у Капулетти.

Федор Дмитриевич помнит великого музыканта, его высокую худую фигуру, облаченную в суконное серое пальто, его чуть желчные цепкие глаза за стеклами круглых очков, то, как азартно он после работы играл в теннис или шахматы. По этому поводу Поленов-младший даже написал и опубликовал рассказ, который так и называется — «Дом Прокофьева», и одним из первых читателей рассказа был Юрий Казаков, также часто гостивший здесь, в баньке, и будто бы как раз тут сочинивший свой замечательный «Трали-вали».

В этом крохотном домике ночевал (он принадлежит по традиции гостям) в свой приезд и я. Сон долго не шел, висела глухая бархатная чернота, домовый проказил — кряхтел, поскрипывал и ворочался в старых бревенчатых стенах, в открытое окно веяло дурманом скошенного сена, теплой летней ночи, от реки доносился плеск и смех — кто-то вздумал купаться, но потом стихло все, даже перестали биться о стекла мотыльки и ночницы, прекратил свои скрипенья домовый, и в наступившей вдруг полной тишине остался и оттого возрос на целый тон, так сказать, восторжествовал один-единственный звук, тихий, но очень противный: будто на лебедку наматывали железную цепь.

## Карьер

— Это драга, — сказал мне утром Федор Дмитриевич. И тут наступает минута, когда в музейном романсе должны явиться минорные аккорды.

Драга за рекой звенит железом о железо неподалеку от Поленова вот уже двадцать пять лет: она забирает песок и щебенку, которые должны идти на строительные нужды. Для этих нужд прямо напротив усадьбы на другом берегу разработан большой карьер: если подняться на поленовский холм и глянуть туда, можно увидеть в зеленых поймах подобие зияющей рваной раны — довольно глубокий обрывистый котлован размером с крупное озеро, отгороженный от Оки лишь весьма узкой перемычкой. Она, перемычка, и есть опаснейшее место: река в один катастрофический день может дрогнуть, размыв ее, и уйти в но-

вое русло, уйдя таким образом навсегда и от Поленова, оставив его наедине с огромной, сухой и мертвой балкой.

Кто дал команду устроить карьер? Насколько карьер и драга как раз *здесь* необходимы для пользы дела? Никто определенно сказать не может. Много есть мест на Оке, где можно было бы разжиться песком и щебенкой, однако чей-то палец (теперь уже трудно установить, чей) ткнул именно сюда, в Поленово.

Карьер и драга — факт налицо, но есть и тучи, которые только наплывают, только начинают сгущаться над Поленовом. Я имею в виду ядовитую химию, завод по производству пестицидов и гербицидов, что собрались было строить в четырех километрах отсюда, в Тарусе. Нужны ли нашему сельскому хозяйству пестициды и гербициды? Допустим, нужны: они убивают всяческих вредителей. Но почему завод должен стоять чуть ли не в мемориальном и природном заповеднике, в одном из поэтичнейших и красивейших уголков России, которых осталось так мало?

Завод, слава богу, отбили от Поленова. Всякие важные люди, всякие важные учреждения, наконец, Академия наук согласились, что тут не стоит его строить. Отбили идею именно этого завода, но думают возводить другой, тоже связанный с химической отравой, и опять же рядом с Тарусой: течение Оки за полчаса доносит от нее до Поленова любую щепку, не говоря уж о беде, грозящей самой Оке.

Поразительна все же эта вечная борьба культуры (в самом широком смысле слова, ибо ее носителем может быть простой бакенщик) и невежества (также в своем полном смысле, ибо его может олицетворять и высший чиновник-бюрократ, и иной доктор наук), эта смертная и непрекращающаяся битва, победа в которой весьма неблизка, хотя живы мы все счастливой надеждой, крепкой и старинной уверенностью в том, что мир спасает красота, а не песок и щебенка.

## Усадьба

Всякий музей обладает магией особого рода, всякий гипнотизирует по-своему, но механизм такого гипноза общий для всех музеев: он состоит в искусстве одушевления бездушных предметов. В принципе это очень просто: положи кусок битого кирпича, еще вчера валявшийся на дороге, под стеклянный колпак, и кирпич заговорит, превратится в источник откровений и мудрости, он расскажет и о дороге, где пролежал, быть может, очень долго, и о доме, чье основание он составлял, и о людях, которые в доме жили.

Но особенно обворожительны музейные превращения, если предметы, лежащие в витрине, мемориальны, если они хранят в себе не только память о том или ином замечательном человеке, но и тайну о нем, не только повествуют, но и скрывают нечто: вот *это* кольцо носи-

ла на руке Марина Цветаева, вот *это* перо грыз, отыскивая какое-то единственное слово, Пушкин, вот *этими* кистями и красками в мятых, словно изжеванных тюбиках работался поленовский «Заросший пруд».

В доме Поленова время, обстоятельства и люди не тронули, не сдвинули со своих мест почти ничего: портреты его предков повешены на свои крюки именно Поленовым, старый «Блютнер» в кабинете тот самый, за которым, будучи не только замечательным живописцем, но и одаренным композитором, он сочинял свои романсы, а в книжных шкапах библиотеки, называемой и в произношении до сих пор так, как при нем — с обязательным и неизменным ударением именно и только на третьем слоге, — стоят те самые, им читанные тома.

Сто лет назад над заливным лугом у слияния маленькой речки Скинжки и Оки и еще чуть дальше, над молодым березовым перелеском поднимался совершенно голый холм — заброшенное ржаное поле с одиноким и странно торчащим из него кустом можжевельника. Василий Дмитриевич Поленов, человек к природе очень чуткий, сохранил куст, назвав его хозяином здешнего места. Он обрубил нижние ветви, оставив ствол-проводник, и можжевельник быстро пошел в рост, превратившись через несколько десятилетий в высокое стройное дерево, напоминающее кипарис. С него и начался поленовский парк.

Теперь парк прекрасен: лиственницы, ели, березы, ветлы, дубы и пахучие липы. Он настолько разросся, этот парк, что закрыл, затенил полностью дом, и сын Поленова, первый директор, был вынужден прорубить от дома просеку к свету. А так как Дмитрий Васильевич был знаток природы и к ней не менее чуток, чем отец, то просека получилась очень живописна — она образует как бы узкую, диагональную, террасами спадающую перспективу к Тарусе, к дальней петле Оки, к облакам и небу. Быть может, со стороны дома это и есть самый красивый вид.

Дом, как уже известно, Поленов задумал музеем и потому свез сюда и собирал дальше превосходную библиотеку, насчитавшую в результате две с половиной тысячи томов — в основном по истории искусства и музыки, художественных увражей и нот. Скопилась здесь и обширная коллекция народных промыслов на манер абрамцевской, собралась и картинная галерея из работ его друзей, учеников, даривших свои произведения: Владимира Маковского и Малютина, Архипова и Репина, Виктора Васнецова и Остроухова, Левитана и Константина Коровина, и, конечно же, тут везде картины самого Поленова. Причем жизнь этого дома была уже тогда, при нем, музейной жизнью, и он сам утверждал, что «я несказанно радуюсь, когда вижу, как приходят посетители и разглядывают наши собрания».

Этот культ открытости, общедоступности — принцип и сегодняшнего поленовского дома-музея, который следовало бы, произведя элементарную, но очень существенную перестановку слов, назвать музеем-домом, так как вы не встретите здесь веревочных оцеплений вокруг экспонатов, но зато в каждой комнате увидите живые цветы. Их собирает

и приносит сюда музейщица Надежда Васильевна Краснобаева, их собирают «французы» — ученики московской специальной французской школы имени Поленова, которые каждый год приезжают на все лето — чистить парк, косить, красить, помогать в поле, водить экскурсии, на что они оказались большие мастера. Я видел «французов» и должен сказать, что лица этих детей, их глаза вселяют надежду. Поленово очищает и воспитывает, оно заставляет приспосабливать чему-то несказанно важному, основному, составляющему целостность человеческой души.

Хотя и люди, которые здесь живут и работают — такие, как Наталья Николаевна Грамолина, Екатерина Афанасьевна Герасимова, сам Федор Дмитриевич Поленов, да, пожалуй, и все остальные, — преподают детям серьезные уроки нравственности: как относиться к природе, как относиться к искусству, как относиться к памяти, как памяти служить, — и дети видят сами, что такое служение может образовывать не «коллектив», а семью, какой представляются мне все поленовцы. Редкий, даже редчайший случай внутримuseumных отношений.

### Погост

Об этой семейственности, вообще о мировой идее семейственности и говорил мне по пути в Бёхово Александр Александрович Зюзилов, чернобородый сорокалетний человек, ради Поленова бросивший насовсем Москву и приводящий теперь в порядок, обустроивающий бёховскую церковь — музейный филиал.

Александр Александрович — определенно философ с очень стройной, пусть и несколько химерической, зато доброй системой мироощущения и мировоззрения: он считает, что тысячи и тысячи лет назад нашим первобытным предкам была известна некая формула духовной и материальной гармонии и что, умея полностью «сливаться» с природой, они оставили следы этого своего великого знания в камнях, разбросанных теперь повсюду. Александр Александрович собирает такие камни, отличая мертвые от тех, к которым прикоснулась рука человека.

— Вы видите птицу? — Он показывает мне один из таких камней. — Это не ветер и солнце выточили ее, а изваял мастер: тут хорошо видны следы его резца. Знаете, какова главная мысль природы? Всеобщее сложение. Но сложение особое. Это и есть то, что мы стали называть генетикой. Один плюс один в таком счете будет не два, а снова один — принцип любви, принцип семьи. Образуя ее, образуют и некую общность. И так бесконечно. Потому-то и всех нас, людей, не множество, а единство.

Я помню, как еще с улыбкой недоверия взял этот камень с изображением древней птицы, как почувствовал в руке весомую его тяжесть. Мы стояли на деревенском погосте у могилы Поленова с простым двускатным олонечским крестом из дуба, сработанным по поленовскому же



рисунку — «для себя»; он просил не ставить ему богатого памятника, во-первых, потому что презирал всякое богатство, во-вторых, потому что считал, что лучший памятник человеку — его дела на земле. А что успел сделать он? Написать сотни картин, оставить замечательных учеников, построить на свои средства музей, две школы и вот эту белую, удивительно нарядную церковь, возвышающуюся на холме, над лесами, и нет ни одного человека, кто, проходя по Оке, в туман или в спящую синь, в рожденные утра или в пепельно-огненный вечер, не любовался бы ею, похожей чем-то на драгоценные новгородские храмы.

Погост рядом с церковью, кладбище, где лежит Поленов, называют светлым погостом. И действительно: небо, березы, блеск реки, ковер полевых, волнующихся от малейшего ветерка цветов. Сюда, к обрыву, приходят по ночам влюбленные, и это на первый взгляд странное место для свиданий вовсе не покажется странным любому, кто тут побывал, потому что не напоминание о могильном мраке и хладе наступает здесь человека, а чувство того самого единства — единения настоящего и будущего с тем, что уже давно было, ощущение круговой разумности земного уклада.

Поразительно, как магнитно сходились сюда судьбы самых разных художников, приезжавших в эти места не только для того, чтобы жить, но и умереть: чистейший поэт в прозе Паустовский, который не мыслил своего последнего пристанища, кроме как здесь, гениальный автор меланхолических грез Борисов-Мусатов, обретший его на окском берегу, революционер балета Касьян Голейзовский, смело обновлявший язык своего изящного ремесла. Голейзовский лежит неподалеку от Поленова: воплощение традиции и воплощение бунта в искусстве соединила и успокоила эта земля, этот светлый березовый погост.

На прощание, чтобы вдосталь налюбоваться Окой, я поднялся на колокольню. Под солнцем река напоминала огромную алмазную ленту в изумрудной оправе, совсем близко носились стрижи, и вольно пел ветер, летящий откуда-то с дальних полей.

## ИСКУССТВО И СУДЬБА ОБРИ БЕРДСЛЕЯ

Как-то, теперь уже дальним летом, в оранжевый закат я впервые встретил Обри Бердслея.

То дачное лето выдалось холодным, перед вечером поляна у веранды, заросшая высокой, почти в пояс, травой, и листва старых деревьев, и спелая сирень как-то мистически, по-особенному мрачнели, окрашиваясь уходящим солнцем, и эта сумрачность, посвист ветра, пение далекой кукушки сжимали горло тоской и одиночеством.

Вот в такой час я и увидел Бердслея: бог весть как попавший на дачу оказался у меня в руках большой растрепанный том с картинками, оторваться от которых было совершенно невозможно. Шумели и поскрипывали сосны, беспокойное, тревожное небо несло куда-то к лесу, к ребристому стальному озеру с камышами и ирисами, на берегу которого замшелой глыбой поднимался средневековый замок, где у мощной пористой стены стоял высокий латник Лансеор, держа закованной в доспех рукой лилию на длинном стебле, и к нему медленно, тревожа цветы земляники маленькими босыми ступнями и шлейфом полотняной камизы, подходила юная Брангвейна. И вдруг с шумом, задевая ветви крупными, впрозелень крыльями, размашисто снялся с суковатого дуба Сирин, мелькнув своим нежным лицом и розоватыми девичьими грудями.

Книга называлась «Смерть Артура», сочинение английского писателя XV века сэра Томаса Мэлори — свод рыцарских романов так называемого Бретонского цикла, четырьмя столетиями спустя проиллюстрированный опять же англичанином, сэром Обри Бердслеем, прожившим от 1872 до 1898 года, то есть всего лишь двадцать пять лет.

Не знаю, почему то впечатление оказалось столь сильным. Может быть, душа была уже приготовлена к его искусству тем, чего еще относительно недавно было столь много в обиходе и что теперь безвозвратно истаяло — будь то зингеровская швейная машинка, на лощеном черном тулове которой дремал жуткой красоты золотой грифон, будь то переулочный московский дом, его кафельный лунный блеск ночами, его камейные оттиски таинственных демониц, будь то извив дубовой перилы в старом подъезде, где в пахах истертых ступеней сохранились еще тусклые медные петельки для ковровой дорожки, будь то, наконец, аскетически гнутый хлыст венского стула — все предвещало встречу с Бердслеем, самым выразительным адептом последнего великого стиля.

Модерн — его эпоха, сфера тотального влияния; искусство дрогнуло и в России, дав на своем стволе новую ветвь, все ту же *beardsley's gaze* — бердслееманию, и у нас попросту без него немислимы и Феофилактов, и Масютин, и Нарбут, и Кругликова, и Чехонин, а может быть, такими, как они есть, даже Врубель и Борисов-Мусатов. Бенуа же и вообще искренне писал на старости лет о человеке, «который был одним из наших «властителей дум» и который в сильной степени повлиял на искусство (и на все отношение к искусству) самого среди нас тонкого художника — Константина Сомова». Привкус тления и несколько порочная чувственность — вот еще о чем в связи с именем Бердслея замечает Бенуа, но разве не находим мы эти кривозеркальные ответы красоты и в его собственных сюжетах, не говоря уже о сюжетах Бакста?

И тем не менее Бердслей в такой связи более труден для описания, чем кто-либо другой: надо публично говорить на запретные темы, и перо упирается и немеет, хотя бердслеевы творения — самые индивидуаль-

ные в рисунке, а Бердслей мир — один из наиболее загадочных в сфере искусства. Его не с чем сравнить, он не принадлежит ни к какой школе и теории, «хотя суммировал все восхитительные порывы», все, что есть эстетически лучшего, — греческие вазы, итальянские примитивы, китайский фарфор, японские кикемоны, фризы Возрождения, старинную французскую и английскую мебель, редкие эмали, средневековые миниатюры, помпейские фрески, а также, по его собственному признанию, таких мастеров, как Мантенья, Рафаэль, Дюрер, Клод Лоррен, Ватто и Хогарт. Будучи их учеником, Бердслей черпал интонации исключительно из века, в котором жил и в котором у него нет предшественников и соперников. Кто еще мог дать такое ощущение красок с помощью всего лишь грифельной линии? Не нужно смотреть в книжку Оскара Уайльда, чтобы узнать: волосы Иродиады цвета огня.

И ведь вот еще что: Иродиада, Миррина, Аталанта, Арбускула, Роза из Лимы, Изольтя — он создал, а вернее, раскрыл, совершенно новый в искусстве женский тип так же, как раскрывали его Кранах, столь любимый им Боттичелли, Рубенс, Гоген, Борисов-Мусатов, именно в образе женщины, более чем в каком-либо другом образе, посылая весть о своем времени.

Впрочем, и сам он был бесподобен как тип «сицессиона», необычайно хорош, судя по двум-трем сохранившимся фотографиям: этот узкий горбоносый профиль и челка на лбу, эта, как у первых немых синематографических звезд, коричневатая тень под глазами, эти длинные музыкальные пальцы, что почти всякое утро («пока мозг и сердце еще не утомлены суетными заботами дня») перебирали партитуры Вагнера и Россини, пианистические пьесы Вебера, сверкающие как «прекрасные стеклянные люстры в Брайтоновском павильоне».

Курортный городок Брайтон в графстве Суссекс у Ламанша — детство Бердслея, а роскошный Брайтоновский павильон — место, где этот вундеркинд давал фортепьянные концерты, и потом, до конца продолжая считать, что музыка — единственное, «в чем он что-нибудь понимает». Происхождение вундеркинда туманно, его пианизм — всего лишь штрих, дальнейшая судьба уместается в половине абзаца: гимназия, служба у второсортного лондонского архитектора, страстное и изысканное библиофильство, собственное творчество, на которое падает всего пять лет, чахотка, предсмертная религиозность и последнее письмо к издателю Смитерсу с прологом «Иисус наш господь и судья» и финалом-мольбой: уничтожить все непристойные рисунки.

Немногом больше места занимает и перечисление его работ: гениальная «Смерть Артура» по Мэлори, гениальная «Саломея» по Уайльду, гениальные видения по Эдгару По, гениальная бледно-пурпуровая «Лисистрата» по Аристофану, гениальные стилизации к «Похищению локона» Александра Попа, гениальные «Манон Леско», «Мадам Бовари» и «Дама с камелиями», гениальный «Пьеро минуты» по Даусону, гениальные, правда, очень уходящие от Достоевского мотивы к «Бедным лю-

дам», гениальные вариации «Вольпоне» на темы соперника Шекспира Бена Джонсона, наконец, гениальные графические постановки к собственной повести «Венера и Тангейзер» — удивительно прихотливой в дерзости и выдумке литературной безделке, о которой чуть позже еще будет несколько слов.

Бердслей и Мане — вот два имени и два самых крупных скандала в искусстве XIX века. «Олимпия», вызвавшая в публике тошнотворный ужас, олицетворение срамоты и отвратных секретов общества, — и большая часть бердслеевых листов, в которых приоткрывалось мрачное и сырое ущелье человеческой души, пропасть, где глубоко внизу мерещилось дно: это было действо, воспевающее, по мнению одного из рецензентов, «нечто среднее между публичным и сумасшедшим домом», умопомрачение, чистотой совершенной линии очерчивающее нечистое.

Мане сегодня оправдан и переживает абсолютный триумф, Бердслей до сих пор почти запрещен, может быть, потому, что, пытаясь обнажить до последних пределов и показать нам душу, он никогда не льстил душе, но демонстрировал ее чуть даже с ироничной улыбкой, горько стывшей на устах: так, наверное, Юдифь демонстрировала на блюде голову Олоферна.

Именно поэтому реализм, в том числе и в литературе, начиная с Золя, чувствовал такое жгучее влечение к Мане. Именно поэтому символизм постоянно оборачивался на Бердслея: и Бодлер, и Анненский, и Блок, и Белый, и Брюсов, посвятивший ему «Habet illa in alvo»<sup>1</sup>; после же смерти символизма в параллель легко встали и почти все «странные» классики XX века, замыкаемые пока все тем же Набоковым: и редчайший сплав вкуса с железной волей, и любовь к шахматным ходам, и отвлечение к сентиментальным спекуляциям в немецком духе, и раздвоенность влечения между искривленностью положений и классической четкостью их обрисовки, и резкие, исчерпывающие, уничтожающие оценки, и одновременные влюбленность и безжалостность к человеку — все есть у автора «Камеры obscura» и «Защиты Лужина», чтобы встать рядом с иллюстратором «Саломеи».

Он целиком растворялся в своих фантастических рисунках. Что это было для него? Работа? Страсть? Развлечение? Правила ли рисунки его жизнью или сливались с ней? По крайней мере, словно у игрока, и по ночам поглощенного комбинациями партий, они являлись абсолютной дисциплиной, одержимостью, порой столь же естественной и неотвязной, как потребность мужчины в женщине, и в этом смысле Бердслей представлял художником до мозга костей.

«Рисунок — не форма, но способ видения ее», — любил говорить Дега. То есть так: мы существуем и движемся среди того, что видим, но видим мы лишь то, о чем думаем. О чем же думал и что видел Бер-

<sup>1</sup> «Она понесла во чреве» (лат.).

дслей? О смерти, и смерть, которая всегда маячила за его плечом и которая всегда, как некая таинственная драгоценность, как черный жемчуг в белизне перламутра, мерещится, обращенная в плоть, на его рисунках: этот образ точно подметил некогда искусствовед и верный бердслеист А. А. Сидоров — маленькая голова на очень пышном или чересчур гибком теле, характерный профиль с низким лбом, угрюмыми глазами, вздернутым носом и точеным подбородком, великолепные волосы и поразительно исполненные руки, вообще поразительная грация всех подобных фигур, порой очень уверенно стоящих на земле, а порой ее вовсе не касающихся. Это и есть то, что называли «бердслеевским типом», в сущности, везде одинаковым, выражает ли он молодость или старость, уродство или красоту.

К чему имеют отношение эти почти ритуально повторяемые *temperament*? Безусловно, к собственной судьбе художника, не без основания пророчащего себе гибель, нечто ужасное. Безусловно, эпохе, в которую художник жил и сквозь которую провидел: багровые зарницы уже всходили над горизонтом. Возьмем бердслею «Комедию в аду»: двое копытоногих снаряжают на фарс сатану; возьмем «Свиту леди Золото»: тут все типы мужской продажности; возьмем «Ноктюрн» — мгновенное впечатление от ночной жизни Лондона с его зияющим одиночеством и тенью уличной женщины под вывеской, сложенной из очевидно бессмысленных букв, поскольку вообще очевидно бессмысленна, одинока и порочна вся действительность.

«Ах, какая чудесная линия! Какой большой мастер!» — восклицал живописец-англичанин Лейтон, хотя и с некоторой оговоркой, что линия обращала в роскошь то, от чего веяло хладом преисподней. Этот мальчик действительно умел, как никто, совмещать реальность и тайну, животное и божественное, самое веселое дурачество и самую бездонную одинокость, являя пример величайшего из мистиков, чьи рисунки казались нерукотворными: их головокружительная, бисерная техника вызывала столбняк даже у самых высоких профессионалов.

Но это был весьма своеобразный тип мистика: с готовностью и немедленно исправлял он всякий недостаток, который ему указывали, дружил и сохранял дружбу со многими, для которых его искусство было совершенно непонятно, с восторгом говорил о художниках и писателях, относившихся к нему враждебно, никогда не показывал виду, что те люди, с которыми он знакомится, должны знать или восторгаться его произведениями, всегда великодушно и охотно признавал талантливость других и с редкой терпеливостью выслушивал глупых людей.

Но одновременно все дышало разборчивостью в бердслеевых манерах и личности, необычайно замкнутой и скрытной во всем, особенно что касалось времени и методов работы, которую он быстро прятал при появлении постороннего и, больше того, уничтожал, если был недоволен, — даже подаренный рисунок выкрадывался у друзей и заменялся более зрелым образцом.

И все же кто-то однажды углядел его технику: сперва он набрасывал композицию карандашом в общих чертах, покрывая бумагу на первый взгляд каракулями, которые постоянно стирал и потом снова наводил, пока гладь не превращалась в решето от резинки и перочинного ножа — по этой-то шероховатой поверхности Бердслей и работал золотым пером, оставляя тонкий след тушью, часто совершенно игнорируя сделанные до того линии, потом тщательно вычищаемые. Таким образом, все зарождалось, репетировалось, исполнялось на одном и том же листе.

Зачем облакался в секрет этот адов труд? Затем, что Бердслей предпочитал слыть больше светским человеком, чем рабом пусть даже таланта, и бравировал своим моцартианством и ничегонеделанием, как это и подобает настоящему денди, глубоко презирая все, что второстепенным ремесленникам представлялось стимулом вдохновения.

Меломан и библиофил — вот титулы, которыми он гордился. О любви к книге говорят огромная собранная им библиотека и сочиненные сотни рисунков — для обложек, бордюров, заставок, виньеток, концовок, вензельных ключей и экслибрисов. Собственно, литература, переведенная Бердслеем в орнаментальный арабеск, и сделала его художником, ибо, прежде чем родиться великим иллюстратором, он родился великим читателем, принимая мир книги как реально существующий мир и еще как материал для собственного творчества.

Внешне он трактовал материал совершенно вольно, но, как ни странно, чем сильнее отбрасывалась им литературщина, тем явственнее приближалась писательская идея. Например, пусть все шестнадцать рисунков к «Саломее» самостоятельны и не связаны с текстом, невозможно найти более точный комментарий к духу и стилю Оскара Уайльда и трудно найти в мировом искусстве библейскую Саломею более выразительную, хотя Бердслей и надевает на нее парижскую шляпу, а в финале хоронит в серебряной пудренице.

Он не обременял себя ни хронологией, ни археологией и, пользуясь ломберным столом и боа из страусовых перьев, с полным сознанием их эстетической ценности создавал рисунок на древнюю тему: чисто фантастический и вместе пронзительно точный по сути. Уже готовые художественные образы — вот его истинная действительность, и потому корабль, изображенный Клодом Лорреном, убедительнее существующего на деле; да и в самой природе он видит опять же художество, лишь ту или иную ее декоративную удачу: стремительную высь тополя, каллиграфическую дробность ивовой листвы, причудливое кружево из мглы и света на холме, змеевой извив ручья, редкий цветок или редкую породу бабочки.

С другой стороны, естественная красота рек и дубрав, земля, ее жизнь не вдохновляли его, как и поля свеклы в вечерней дымке. Бердслеевский ландшафт обманчив и иллюзорен, дуновение ветерка почти

не колышет зелень — это как бы фотонегатив природы, то, во что перерабатывается она в его душевной тоске, и именно в тоску вглядывается он, внешне изображая леса, травы, дороги, тревожный закат солнца за холодной морской гладью, но на деле вычерчивая все тот же облик смерти.

В письмах Бердслея мы видим, как умирает человек, шаг за шагом скользит в пропасть, хватаясь руками за любую, и тонкий, побег надежды, зная, что это лишь на несколько мгновений и упасть он должен неминуемо. В письмах блистательный и острый ум занят одним вопросом: вначале — как бы только выздороветь, позже, — как бы почувствовать себя немного лучше и, наконец, — как бы не кончиться теперь, а хотя бы через месяц. С потрясающим спокойствием, которое редко изменяет ему, отмечается погода, каждый симптом болезни — сегодня самочувствие чуть лучше и можно читать Лакло, завтра оно портится и нельзя слушать музыку.

В 1896 году в поисках более благотворного климата он перебрался во Францию — сначала в Париж, затем поочередно в Сен-Жермен, Дьеп и Ментону, в лимонный рай на берегу Средиземного моря, в свой последний земной приют, где со школьным прилежанием сочинял почти до конца повесть о Венере и Тангейзере, немецком рыцаре, превратившемся вдруг в изящного кавалера в завитом парике и костюме энкруайабль, с веером, муфтой и тростью. В разрозненных страницах было много переряживаний и пикантных приключений, а каждая фраза обдумывалась и писалась ради нее самой и потому с очень большим трудом пробивала всякий раз себе дорогу в следующую главу; с таким подходом к делу повесть никогда и не могла закончиться, и все же стилистика ее отмечена печатью подлинного литературного дара, как и два его стихотворения — «Баллада о цирюльнике» и «Три музыканта», нарядно переведенные позже на русский Михаилом Кузминым.

Эти стихи Бердслей чеканил по утрам, на седых укреплениях старинной крепости Ла Батайль, и те несколько ясных голубых утр — страшная для него редкость, ибо по утрам он никогда не выходил, но, как правило, либо разбирал своего Вагнера, либо работал — в наглухо зашторенном кабинете, исключительно при свечах, которые устанавливались особым способом для равномерного освещения рисунка.

Выходил же обычно вечерами, когда темнело, и незадолго до смерти его часто видели смотрящим на море или в ночном казино, около игроков, изучающим их с каким-то гипнотизированным вниманием для картины «Лошадки», которая так никогда и не родилась. Он любил еще огромные и безлюдные залы для музицирования, вероятно, вспоминая детство и Брайтоновский павильон, и потому старался посещать местные симфонические концерты. Садясь обязательно на боковую скамью, устраивая свой большой, золоченой кожи портфель как попугай, выкладывал на него несколько листов великолепной, линованной крас-

ным бумаги и, слушая музыку, что-то записывал: большая часть «Венеры и Тангейзера» явилась именно так.

О нем существует много легенд. Одна из них — о близости к силам зла, о том, что, как Фауст, он держал рядом с собой сатану, который подсказывал ему сюжеты и формы дьявольской красоты. В легенды трудно верить, хотя в таком случае и Врубель рождал своих демонов под тот же сатанинский шепот.

А может быть, и все наоборот: их призраки, падшие ангелы, пусть и вкусили ада, но несказанно страдали и потому обладают мудростью и способны провидеть, обладают такой обостренной чувственностью, что могут быть вещими, могут предостерегать, заставлять думать о душе, звездах и нашем одиночестве среди них.

Сам певец инферно, видимо, об этом думал постоянно. Известный в свое время поэт Артур Симонс запомнил свою единственную и торжественную беседу с Бердслеем: балкон respectable отеля, они курят перед сном по сигаре, черное осеннее небо усыпано звездами. И вдруг он, торопясь и волнуясь, заговорил об этих звездах, «там,верху, о том, есть ли еще существа, подобные нам, о странных путях, которыми, быть может, пришла и, наверное, должна уйти душа». Луна совсем взошла, лес стал серебряным, и вдали, сквозь деревья, сверкало стальное озеро, на берегу которого замшелой глыбой поднимался средневековый замок, где у мощной пористой стены стоял высокий латник Лансеор, держа закованной в доспех рукой лилию на длинном стебле.

Видение это было как сквозь туман и могло показаться фантомом, но я ручаюсь и за латника, и за лилию, поскольку долго глядел на них и сам в то холодное далекое лето, когда впервые встретил Обри Бердслея.

## ГРАНЬ

Занавес был открыт,

и сцена зияла.

Она была торжественна,  
загадочна и пуста.

М. БУЛГАКОВ

*«Театральный роман».*

Время, расстояния, эпохи и стили разбросали по небосклону искусства имена великих бутафоров прошлого. Они как погасшие звезды: дела их рук истаяли, доносятся только их художнические мечты, сочинения и фантазии, доносятся свет памяти и сияющие легенды. Впрочем, это вообще судьба всего, что предлагает театр:



Я не увижу знаменитой «Федры»  
В старинном многоярусном театре,  
С прокопченной высокой галереи...

И действительно, где реквизит «Глобуса», где кулисы молюеровских фарсов, снежный тюник Тальони и тряпичный кафтан Петрушки-Нижинского, где кроваво пылающие закаты бакстовой «Шехеразады», где гонзаговы сады и античные руины? Они истлели, как истлело само слово «бутафор», теперь выпавшее с заглавной страницы театрального словаря, почти уничижительное, но когда-то гордое своей репутацией, предвкушавшее феерию, фейерверк красок и панорамных иллюзий, эфемериды и обманы реальнейшей видимости, которые принимались при удаче с восторгом не меньшим, чем от игры славнейших комедиантов или драматургического закрута страстей. Уже со взгляда, брошенного на занавес,— вот с чего начинались часто эти восторги.

Как ни странно, о театральном занавесе не написано исследований и монографий, хотя именно в нем, в его идее и эстетике, выражается во многом театральная суть: занавес — черта раздела, граница, рубеж, за которым простирается мир совсем других измерений. Старинные мастера это знали очень хорошо, но Гонзага знал, пожалуй, лучше других. Он приехал в Россию в 1792 году и умер в Петербурге в 1831-м, достигнув восьмидесятилетия и вышших пределов бутафорского искусства — перспективные гонзаговы построения и декорации буквально потрясали всех, кто их видел. И сегодня сцену маленького театрала в подмосковном Архангельском закрывает его занавес: ткань обветшала, краски потухли и выцвели, но эффект отражения до сих пор изумителен — своим почти объемным рисунком занавес продолжает, вытягивает до бесконечности колоннаду зала, будто на сцену водрузили огромное тусклое зеркало.

Родился Пьетро ди Готардо Гонзага в Италии, но он как бы отдан России: лучшее, что им сделано, сделано на этой земле. Его судьба типична для истории нашего искусства XVIII века: декоратора, странствовавшего между миланским «Скала» и римским «Аргентино», ангажировал князь Юсупов и, добавим, ангажировал рискуя, ибо нанятый бутафор значился «в чудаках», добиваясь в своей работе чего-то большего и глубокого, чем блестящего ремесла, — философии и поэзии, считая, что его талант имеет общественное предназначение: «Почувствовать впечатления от предметов и уметь передать это другим — значит быть хорошим художником-поэтом, познать причины, вызывающие эти впечатления, — значит быть художником-философом».

В России Гонзага стал одной из образующих сил театра, он из числа тех немногих людей, которыми этот театр создавался и дарованием которых питается по сей день. Есть даже утверждения, проводящие пря-

мую связь от Гонзаги к Станиславскому — в отношении жизнеподобия, к Мейерхольду — в отношении сценической условности, к Баксту — в отношении сценического декоративизма. Репертуар же Гонзаги охватывал и Моцарта, и Гретри, и Чимарозу, и Бортнянского, и Бомарше, и Княжнина.

Плюс — он был родителем странного жанра: спектаклей без актеров, с участием только одних занавесов и декораций. На подмостках юсуповского театра в Архангельском 8 июня 1818 года, в день, когда владетель усадьбы принимал у себя императора Александра I и прусского короля Фридриха-Вильгельма III, состоялся первый из таких спектаклей, но известно: высокие гости были разочарованы.

Чего же добивался этот одержимый человек? Говоря современным языком — цветомузыка, названной им «музыкой глаз», то есть синтеза зрительных и слуховых впечатлений, «страсти души»: «Я почувствовал, что можно пойти дальше и что общий вид той сцены, на которой происходит действие, мог бы и сам сделаться выразительным и возвещать, подготавливать, сопровождать и усиливать чувства, пробужденные поэзией и пантомимой». Его занимал вопрос о соотношении музыки как временного искусства и живописи как искусства пространственного, их общая «мимика», способная передать ощущение веселья или печали, благородства, изящества или гнетущей тяжести. Потом о сплассе краски, орнамента, звука и жеста будут думать Вагнер и Скрябин, Коровин и Добужинский, Кустодиев и Якулов, Сапунов и Судейкин, Лентулов и Борис Григорьев, Дмитриев и Вильямс, а уже почти в наши дни — Федоровский и Пименов. Но Гонзага был первый.

Главной его темой служили архитектурные фантазии, некий оттиск прекрасной, хотя иллюзорной жизни — картонные площади и фанерные фонтаны, холщовые лестницы и дворцы. В буталфорском искусстве эта дорога была исхожена вдоль и поперек — почти всякая декорация несла подобные мотивы, но до Гонзаги спектакль разыгрывался рядом с воспроизведением прекрасной архитектуры, теперь же действо стало от нее неотделимо. И такую неотделимость уже предвосхищал занавес: он всегда указывал на исторический и географический фон ожидаемых событий, заставлял настроиться на их тон и вдохнуть их воздух.

Обычно на занавесе предстал туманный Рим, поскольку Гонзага тяготел к классике, но то вздымался Рим воображаемый, выдавая, что автор его еще и страстный романтик. Занавес был как бы вуалью, вуаль поднималась, и город уже начинал ощущаться совсем живым — и своими камнями, и своим небом. Рим буколических персонажей Дегтярева, заполненный музыкой Люлли или оперой «с хорами, полетами, превращениями и танцами «Сандрильоной» — то есть той чудесной сказкой, какую теперь мы знаем под именем «Золушки». Это было фантазмагорично, но это было и чрезвычайно зрелищно.

Оптическим фокусам в живописи Гонзага обучился у виртуозов венецианской ведуты, всемирно известных Гварди и Белотто, внеся, одна-

ко, в традиционные живописные перспективы свой сценический вариант и начав еще в молодости с того, что на занавесе миланского театра изобразил миланский же театр, его скопировав, вычертив, раскрасив буквально «под на ру», и зрители на первом представлении пребывали несколько мгновений «в раздумчивом изумлении, породившем глубокое молчание. Один спрашивал другого: где мы — внутри здания или снаружи? Все долго занимались тем, что распознавали и называли знакомые предметы, — потом разразились аплодисментами».

Время Гонзаги — время оваций бутафорству, и пройдет больше столетия, прежде чем зал снова разразится ими в адрес театрального художника: это будет в 1909 году на премьере дягилевских знаменитых «Русских сезонов» в Париже, которые неожиданно явили для европейцев «то, что есть лучшего в искусстве в данный момент на свете».

Впрочем, и в пространстве от Гонзаги до Бенуа кое-что было в России. Сам Бенуа вспоминал, как привела его судьба к театру: чуть ли не маниакально им завладело желание оживить впечатления детства — балаганы на Марсовом поле, увиденный однажды на концерте роскошный занавес, где необычайно тонко выписался фасад Царскосельского дворца, который «во всю свою ширь был виден через арки (никогда не существовавшего) перистыля, в нишах которого в вычурных позах стояли мифологические персонажи. Самый же дворец был изображен блистающим позолотой, как оно и было в действительности в первые годы его существования. Занавес этот принадлежал кисти знаменитого декоратора Роллера и был в своем роде шедевром».

Роллер — выдающийся мастер, и занавесы его — эмблема, некий пароль, предзнаменование и легендарных арабесок Дидло, и божественного голоса Патти, и полетов Истоминой. Как никто, этот человек чувствовал стиль, и потому роллеровские задники и занавес для «Сильфиды» — всегда ландшафт, а его занавес для балетных интермедий XVIII века — почти всегда картины Ватто или Ланкре, и тут — точная заковычка пластических мотивов, поскольку живопись Ватто и Ланкре, в свою очередь, почти всегда впечатления от менюэта, то есть от маскарадного портрета целой эпохи.

Роллер был большой сочинитель занавесов, но с ним успешно спорили и Иванов, и Шарлемань, и Шехтель: этот покров Мариинского театра — голубоватый храм Аполлона, заключенный в увитую розами раму; этот занавес Михайловского театра, изображавший коронование бюста Мольера; наконец, занавес Московского Большого театра — в раме «псевдорусского пошиба», внутри которой у стен Кремля народ встречал царя Михаила Федоровича, представляя иллюстрацию заключительного акта оперы, известной ныне как «Иван Сусанин».

Занавес не только определял культуру театра, не только давал очерк театрального профиля, он говорил вообще о солидности культуры, его представлявшей. И потому рубеж веков и первое двадцатилетие века XX — неповторимое время для русской сцены: на ней, украшенной Ва-

лентином Серовым, Рерихом, Билибиным, Гончаровой — образ всех искусств.

Именно так, соединяя в своем репертуаре музыку, танец, драму, литературу, живопись, родился в 1913 году «Свободный» марджановский театр, и именно в расчете этого соединения решил для него свой занавес Сомов.

Сомовский занавес придумался в духе «дель арте», он насчитывал в своем рисунке шестнадцать фигур — это была грандиозная аппликация, сочлененная из кусочков бархата, шелка, ситца, кожи, бумаги, тюля, золотых нитей, которые подгоняли три месяца с утра до ночи пятьдесят вышивальщиц, и которая обошлась театру в пятнадцать тысяч рублей. Сомов любил работать с «драгоценным материалом», но дело не в этом, а в том, что он здесь полностью выразился, создав не столько марджановский, сколько сомовский театр души: мир догадок, интуиций, тонких, но ясных эротических намеков, мир мимолетностей и фантомов, тот самый, что в унисон ему разыгрывал в стихах и его литературный двойник Михаил Кузмин:

Что белеет у фонтана  
В серой нежности тумана?  
Чей там шепот, чей там вздох?  
Сердца раны лишь обманы,  
Лишь на вечер те тюрбаны —  
И искусствен в гроте мох.

У Сомова был искусствен не только изумрудно выкрашенный и приклеенный к занавесу мох из губки, тут намеренно смешались все краски — на грани изысканных и вульгарных, тут смешались в одном саду версальские боскеты и русские березы, тут смешались ритмы — плывущие и искривленные, волнистые и ломаные, Пьеро, Арлекин, черти, полумаски, опереточные герои, рыжий бог любви Амур с усиками трактирного полового и Психея со стрекозиными впрозелень крыльями, больше смахивающая на публичную девку. Это трагический карнавал, финал которого — катастрофа и гибель, это праздник, подернутый порчей, неописуемой роковой тоской, и это блистательный стилист Сомов, поющий рекем своему необратимо распадающемуся миру.

Они были друзьями, два замечательных художника, Константин Сомов и Александр Бенуа, но если для Сомова его занавес лишь эпизод, то для Бенуа театр — жизнь в полном смысле: «Случилось на самом деле так, что я избрал своей основной карьерой живопись, и живопись привела меня к театру, но иногда мне кажется, что могло совершенно так же «случиться», что основной карьерой я бы выбрал музыку, архитектуру или актерство, причем весьма вероятно, что каждая из этих профессий меня также привела бы к театру. Выходит, что мое настоящее призвание есть театр.

Александр Николаевич Бенуа — звезда театра в параде звезд: его имя вплелось в одну гирлянду с именами Черепнина и Стравинского, Фокина и Нижинского, Карсавиной и Павловой. Дебют Нижинского, собственно, оформил именно Бенуа: Фокин обратился к нему не только декоратору, но и либреттисту «Павильона Армиды», придумать какую-либо роль для необычайно талантливого юноши, только окончившего балетный класс, и Бенуа изобрел «любезного раба», того самого, что, не переставая, находился рядом с главной танцовщицей, — отсюда стартует ослепительная комета Вацлава Нижинского.

Волшебные сады Армиды, как ни удивительно, рождались не от французских, а от петергофских впечатлений — летящая от дворца к морю стеклянная стрела канала, серебряные крыши в мареве белых ночей, едва видные в туманном небе, мерцание золота, блеклые отблески в зеркальных окнах, струи фонтанов, их плеск и журчание, запахи листвы, цветов...

Центральный живописный мотив балета, где «пиесы весь дух» — барочный гобелен-занавес «Ринальдо и Армида» и был заполнен цветами, травами и водяными брызгами фонтанов, которые почти в деталях повторялись потом во второй картине, где прямо на сцене, благодаря прекрасной машинерии, также пенно вздымались водяные пирамиды, оставляя зрителям фантастическое видение «ожившего» гобелена.

История бутафорства (как и история актерства) полна анекдотов, забавных случаев. Один из них, связанный с Бакстом, состоял в том, что в «Фее кукол» в 1902 году Бакст, смертельно влюбленный в дочь Павла Михайловича Третьякова, вырезал и пришил ее портрет, написанный им в рост «в новомодном парижском платье и огромной шляпе», к падуге среди всяческих барабанов, паяцев и клоунов, изображенных там же соответственно сюжету. Публика, когда поднялся занавес, ахнула, но боляшному художнику прощают причуды.

Бакст — изобретатель красивейших костюмов, когда-либо созданных для сцены, но он, пожалуй, автор и самых пышных декораций. Театр для него, живописца рубенсовской складки, был олицетворением пиршества красок и форм, и именно из такой концепции возникла его «Шехеразада» — золото, смарагд, гранатово-винные оттенки и плетение черных, розовых, смуглых тел — вот прятная, гаремная «фактура» зрелища, оставшегося, быть может, самым страстным, конвульсивным, экзотичным в книге балета. И над этим клубком страстей, любви, резни и смерти нависали подхваченные шнурами огромные турецкие шали-портьеры, словно нечаянно приоткрывшие испуганные и сумрачные видения.

Невероятный всплеск русского искусства в «года глухие», окрашенные мрачными зарницами, в года железа, денег и предчувствий грандиозного катаклизма, — до сих пор загадка, до сих пор изумление. Красота использовалась, словно щит, и ее пышный расцвет являлся, по меткому определению Бориса Асафьева, великолепной декорацией жиз-

ни, сама же жизнь стала «тоже декоративной, а поведение людей — театральным лицедейством».

Итак, живопись находила себя на сцене, и одним из высших ее достижений этого рода стало явление Головина. Выученик передвижнической школы, он пришел к бутафорству случайно, и это был трудный момент в его судьбе: «Уже получив приглашение Теляковского работать в Большом театре, я внезапно испытал чувство крайней неуверенности в своих силах. Хорошо помню охватившее меня паническое настроение. Я чувствовал жуть при мысли, что мне предстоит — впервые в жизни — расписывать холст размером 18 × 32 аршина. Пугали и самый масштаб предстоящей работы, и сознание ответственности за нее, и возможность неудачи. Нужно ли говорить, что весь день я не мог найти себе места и всю ночь не сомкнул глаз? Мне казалось, я берусь за непосильное дело и лучше всего будет, если я от него откажусь, пока не поздно».

Головин не отказался и сделал себя величайшим декоратором мира, непревзойденным и по сей день поэтом сцены — его театральные эскизы, в том числе и занавесов, настолько детальные и закончены, что, в сущности, тут же оценивались как станковые картины — за ними гонялись музеи и коллекционеры, а его работа непосредственно в театре отличалась крайней дотошностью, он собственноручно участвовал во всем — от подготовки и крашения тканей до изготовления реквизита и костюмов.

За три года Головин поставил восемь представлений — балет «Волшебное зеркало», оперы «Руслан и Людмила», «Золото Рейна», «Кармен», «Борис Годунов», пьесы Ибсена «Дочь моря», «Призраки», «Маленький Эйольф», но, несмотря на всю яркость, эти его работы меркнут перед «Дон Жуаном» Мольера, «Электрой» Рихарда Штрауса, «Орфеем и Эвридикой» Глюка, которые он создал как декоратор, встретясь с Мейерхольдом: «Наши взгляды в искусстве совпали, затем и выдумки шли рука об руку, и годы совместной работы пролетели, как сон волшебный» — вот оценка Головиным этой встречи. «Только с Головиным могу я допустить такой альянс и ни с кем другим» — вот оценка ее Мейерхольдом.

Какие принципы выдвигал «альянс» Головина — Мейерхольда? Во-первых, точной, всегда и во всем исторически выверенной культурности: например, «Орфей и Эвридика», по их замыслу, должна была быть «подчинена стилю антики, как ее понимали художники XVIII века». Во-вторых, воплощение все той же старинной «музыки глаз», гонзаговой мечты: «Художнику, задумавшему перенести язык звуков Глюка на язык красок, надо было не только сплести облака в звучащую гармонию, но еще заставить фигуры действующих лиц так разместиться, чтобы узор, по какому расположатся красочные пятна, не мог быть разорван случайным переходом или невзвешенным жестом актера». Это — тропа к некоему сценическому абсолюту, и она привела их к бесспорному шедевр, лермонтовскому «Маскараду».

Премьеру «Маскарада» дали в Александринском театре в феврале 1917 года — хронологический факт, воспринимаемый теперь как гипербола: жизнь-маскарад на краю пропасти. Гиперболичным, впрочем, было и все остальное — идея, актерский и постановочный ритмы, динамика, цветовые пятна оформления. Соллертинский позже назвал этот спектакль «оперой без музыки», и он угадал: головинское решение строилось по закону оперной партитуры, и основные герои получали свои живописные характеристики, подобные музыкальным темам в опере.

Огромную роль играли в «Маскараде» занавесы. Их было пять — «то роскошно-парадных, то карнавально-веселых, то волнующе таинственных, с эмблемами карт и масок, или сказочных, узорчатых, кружевных, вышитых на газете и тюле, или черного крепа с серебром». Занавесы служили прелюдией к каждой картине, а главный был подобен основной увертюре: малиновый, в металлических галунах, он создавал настроение пышного празднества. Но за этим общим тоном намечались и все остальные образы: и пестрядь бала, и чистая голубая тема Нины, и чернота рока — скрываясь, она все же проглядывала отовсюду, и, как последний ее аккорд в спектакле, падал черный кружевной занавес с изображением траурных венков.

«Маскарад» — лебединая песнь и вместе завещание нам старинного искусства занавесов: театр сегодня, увы, в романтической тоске по их великолепию. «Вы видели, как играет волна, как играют грани драгоценных камней?» — спрашивал Петипа у своих танцовщиц, добиваясь высшей пластики. Почти дословно произнес то же самое и Гонзата, говоря о театральном занавесе, похожем на «грань брильянта, ибо в нем начало и конец действию, и он должен сиять лучами. А еще он волна, когда пройдет легкий ветер».

Лучи и волна, как чудесно сказано, и кто снова вернет их театру? Для того чтобы наступал тот миг, в который торжественно, будто открывая несказанную тайну, эта величественная живописная мантия сцены, эта громада снова и снова вдруг дрогнет и поплывет куда-то вверх, к колосникам, повинувшись колдовскому слову, извечно, вполголоса и благоговейно произносимому в тени кулис: занавес.

## СОДЕРЖАНИЕ

Мария Башкирцева . . . . .	3
Лишний поэт . . . . .	10
Соло . . . . .	20
Музейный романс . . . . .	24
Искусство и судьба Обри Бердслея . . . . .	32
Грань . . . . .	39



Александр Ефимович БАСМАНОВ

ГРАНЬ

*Очерки, эссе*

Редактор В. П. Енишерлов

Технический редактор Т. Е. Авдеева

---

Сдано в набор 06.11.87. Подписано к печати 28.12.87. А 00488. Формат 70 × 108<sup>1</sup>/<sub>32</sub>. Бумага газетная. Гарнитура «Гарамонд». Офсетная печать. Усл. печ. л. 2,10. Учетно-изд. л. 2,94. Усл. кр.-отт. 2,28. Тираж 150000. Зак. № 1568. Цена 10 коп.

---

Ордена Ленина и ордена Октябрьской Революции типография имени В. И. Ленина издательства ЦК КПСС «Правда». 125865, ГСП, Москва, А-137, ул. «Правды», 24.