

УДК 930.85(470-25)  
ББК 63.3(2-2Москва)-7  
В67

Художник АНДРЕЙ БОНДАРЕНКО

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

На суперобложке:

фрагмент картины Бориса Кустодиева “Групповой портрет художников общества «Мир искусства»” (1920, Государственный Русский музей), атриум Государственного музея А.С. Пушкина (фотограф Анна Провидение); Дмитрий Александрович Пригов (2002, фотограф Александр Тягны-Рядно), Любовь Орлова и Леонид Утесов, кадр из фильма “Веселые ребята” (реж. Г. Александров. Мосфильм, 1934); Патриаршие пруды (1850), афиша спектакля “Чайка” в МХТ (1898, Музей МХАТ); портрет Соломона Волкова (2000-е) и фото с Дмитрием Шостаковичем (1974) (из личного архива автора)

Волков, Соломон МОИСЕВИЧ.

В67 Москва / Modern Moscow : История культуры в рассказах и диалогах / Соломон Волков. — Москва : Издательство АСТ : Редакция Елены Шубиной, 2019. — 461, [3] с. — (Диалоги Соломона Волкова).

ISBN 978-5-17-116193-4

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

ISBN 978-5-17-116193-4

УДК 930.85(470-25)  
ББК 63.3(2-2Москва)-7

- © Соломон Волков, 2019
- © Бондаренко А.Л., художественное оформление, 2019
- © Государственный Русский музей, Санкт-Петербург, 2019
- © ООО “Издательство АСТ”, 2019

# СОДЕРЖАНИЕ

Пролог .....	7
Чехов и МХТ: московская культура на пороге XX века .....	31
ТЕАТР — АБСОЛЮТНО АЛОГИЧНОЕ ИСКУССТВО	
<i>Диалог с Григорием Заславским</i> .....	53
Купец-визионер Щукин: от старообрядческих икон к живописному авангарду. Символисты, “Бубновый валет”, “лучизм” Ларионова и Гончаровой .....	73
ФЕНОМЕН МОСКОВСКОГО КОЛЛЕКЦИОНЕРСТВА	
<i>Диалог с Мариной Лошак</i> .....	95
Сергей Эйзенштейн и Григорий Александров: Голливуд-на-Москве-реке .....	113
ГОРОД-ВСЕЛЕННАЯ	
<i>Диалог с Антоном Долиным</i> .....	139
Булгаков в Москве: “Дни Турбиных” на сцене МХАТа .....	167
“Мастер и Маргарита” как московский роман .....	197
МОСКВА МИРАЖНАЯ	
<i>Диалог с Галиной Юзефович</i> .....	225
Пастернак в 1930-е годы: “...И заодно с правопорядком” .....	247
Война и “Доктор Живаго”: корни и плоды, оттепели и заморозки .....	275

МУЗЕЙ — ЭТО НЕЧТО ЗАХВАТЫВАЮЩЕЕ	
<i>Диалог с Дмитрием Баком</i> .....	321
Музыка советской Москвы: Гилельс и Рихтер .....	347
Евтушенко и Шостакович: 1960-е в Москве .....	371
ТЕАТР — ЭТО ПРЕЖДЕ ВСЕГО ТРУППА	
<i>Диалог с Дмитрием Бертманом</i> .....	397
Веничка Ерофеев и Дмитрий Александрович Пригов: московский постмодернизм .....	417
<i>Этилог</i> .....	441
<i>Москва / Modern Moscow: собеседники</i> .....	443
<i>Указатель имен</i> .....	447

## ПРОЛОГ

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

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

Обычай этот по инерции сохранялся и после смерти Сталина в 1953 году. Декады проводились до 1960 года, хотя и с урезанными бюджетами, а затем были тихо свернуты. В 1955 году Латвия показала на сцене Большого театра несколько качественных национальных опер и балетов. А для торжественного заключительного концерта на той же сцене подготовили забавный трюк.

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

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

В сталинские времена маленьких оркестрантов перед концертом десять раз бы обыскали: не собирается ли кто-нибудь пронести на сцену огнестрельное оружие или даже бомбу? Но Хрущев покушений, видимо, не боялся. Единственное, о чем нас строго предупредили, — во время исполнения не глазеть на правительственную ложу!

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

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



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

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

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

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

В переводе с эзопова языка на русский это означало: хватит восхвалять Сталина! Вернемся к “ленинским нормам”! Под флагом возвращения к этим самым “ленинским нормам” тогда выступали ведущие шестидесятники: и Евтушенко, и Вознесенский, и Окуджава. Кто-то понимал, что это не флаг, а всего лишь фиговый листок; многие принимали выпячивание ленинской “простоты и человечности” за чистую монету. Лишь единицы ухмылялись в ответ на призыв Вознесенского: “Уберите Ленина с денег!” (Среди них был молодой Иосиф Бродский.)

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

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

● ● ●

Новая Москва... Какое содержание вкладываю я в это понятие? В современной культурологии широко применяется термин *modernity*. Это особая тенденция в культуре, не связанная напрямую с модернизмом или авангардом, не то, что в Советском Союзе именовалось “буржуазным формалистическим искусством” и о чем Михаил Лифшиц писал: “...бывают хорошие модернисты, но не бывает хорошего модернизма”.

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

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

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

*Modernity*, в понимании Бермана, включает в себя внешне противоположные импульсы: текучесть, спонтанность, революционность, тягу к коллективизму — и фетишизм, склонность к индивидуализму, затворничеству, мироощуще-



ние “подпольного человека”. Варясь в этом котле противоречий, мы можем быть глубоко несчастны, но нам никогда не будет скучно. Это и есть мироощущение жителей мегаметрополисов, к каковым принадлежит современная Москва.



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

Многие из этих мужичков, осмотревшись и пообтершись в Москве, начали заниматься собственным “бизнесом”. Их поразительную эволюцию ярко и смачно описал в своих мемуарах Федор Шаляпин: “Его не смущает, каким товаром ему приходится торговать... Сегодня иконами, завтра чулками, послезавтра янтарем, а то и книжечками... А там глядь, у него уже и лавочка или заводик. А потом, поди, он уже 1-й гильдии купец. Подождите — его старший сынок первый покупает Гогенов, первый покупает Пикассо, первый везет в Москву Матисса. А мы, просвещенные, смотрим со скверно разинутыми ртами на всех непонятых еще нами Матиссов, Мане и Ренуаров и гнусаво-критически говорим:

— Самодур...

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

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

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

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

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

Мог ли вообразить себе нечто подобное Петр I, когда он к 1717 году практически завершил преобразование в новую столицу Государства Российского заложенный им в 1703 году Санкт-Петербург? Ведь он, вероятно, полагал,

что благодаря его демиургическому жесту слава, могущество и всякое культурное влияние старой столицы, столь ненавистной ему Москвы (в которой он когда-то чуть не погиб и которую почитал гнездом направленных против него заговоров, подлинных и мнимых) навсегда останутся позади.

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

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

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

В блестящем очерке-памфлете “Москва и Петербург” (1842) Александр Герцен жестко подытожил результат этой роковой петровской “ошибки”: “С основания Петербурга Мо-

сква сделалась второстепенной, потеряла для России прежний смысл свой и прозябала в ничтожестве и пустоте до 1812 года. <...> Москву забыли после Петра и окружили тем уважением, теми знаками благосклонности, которыми окружают старуху-бабушку, отнимая у нее всякое участие в управлении имением”.

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

Но нет, иронически вздыхает Герцен, Москва “почивает опять. А уж Наполеона не предвидится!”. На эти почти святотатственные шуточки коренного москвича, опубликованные лишь в 1857 году в лондонском “Колоколе”, заранее, еще в 1834 году, ответил Пушкин в своей так и не опубликованной при его жизни по цензурным соображениям статье “Путешествие из Москвы в Петербург”: “Но Москва, утратившая свой блеск аристократический, процветает в других отношениях: промышленность, сильно покровительствуемая, в ней оживилась и развилась с необыкновенною силою. Купечество богатеет и начинает селиться в палатах, покидаемых дворянством”.



Вот лишнее доказательство непревзойденной наблюдательности и точности Пушкина в любом амплуа, в данном случае — как историка и социолога! Но даже он вряд ли

предвидел удивительный зигзаг в судьбе Москвы, случившийся менее чем через сто лет, в 1918 году. Зигзаг этот принадлежит к числу наиболее загадочных в русской истории, притом что внешние его обстоятельства хорошо известны. Вот они.

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

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

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

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

мерно превосходящую все, о чем могли только мечтать в прошлом?”\*

Иными словами, Ленин, этот “великий утопист”, был абсолютно уверен, что создать нечто, “безмерно превосходящее” красоту Кремля и его изувеченных большевистским артиллерийским обстрелом соборов и монастырей, освобожденному пролетариату ничего не стоит. Нигилистические взгляды вождя сформировались под влиянием творчества Николая Чернышевского и других так называемых народных демократов 1860-х годов. Но у тех энергия отрицания и разрушения оформилась, скорее, в эстетическую программу, а Ленин возвел ее в ранг программы политической и был готов проводить в жизнь со столь свойственной ему фанатичной последовательностью.



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

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

Принятое по ленинской инициативе экстренное решение перевезти правительство из Петрограда в Москву 26 февраля подтвердил Совнарком. Для маскировки оно было оформлено как “временное”: “Берлинский пролетариат поможет нам вернуть столицу обратно в красный Петроград. Но мы, конечно, не можем сказать, когда это будет”.

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