



«Классика
и мы»

дискуссия на века

Сергей Станиславович Куняев

«Классика и мы» – дискуссия на века

Текст предоставлен правообладателем

http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=54859237

«Классика и мы» – дискуссия на века. Сборник / Составитель С.С.

Куняев:

ISBN 978-5-906842-23-7

Аннотация

Дискуссия «Классика и мы», проведенная творческим бюро критиков и литературоведов Московской писательской организации 21 декабря 1977 года в Большом зале Центрального дома литераторов, стала знаковым событием того времени – при том, что в советской прессе о ней невозможно было прочесть ни слова вплоть до 1990 года, когда журнал «Москва» опубликовал тексты выступлений по сохранившейся магнитофонной записи. Люди пользовались слухами и сплетнями, кое-как записанными обрывками тех или иных речей и на основании этих «записей» составляли совершенно превратное представление о происшедшем. В ходу были намеренно передернутые и тенденциозно вывернутые отдельные положения отдельных ораторов. В настоящей книге мы представляем возможно полный текст дискуссии в том виде, в каком он был опубликован в

«Москве» в сопутствии статей, написанных на ее материале по горячим следам, а также по следам журнальной публикации.

Современность прозвучавшего 40 лет назад для наших дней – дней намеренно похабного обращения с классикой – удивляет и приглашает к серьезному размышлению о судьбе русской литературы.

Содержание

Классика и мы

5

Конец ознакомительного фрагмента.

67

«Классика и мы» – дискуссия на века Сборник Составитель Куняев С.С

Классика и мы (*Материалы дискуссии*)¹

21 декабря 1977 года в Центральном Доме литераторов состоялась дискуссия на тему «Классика и мы». Для участия в ней были приглашены ведущие литературные критики, литературоведы, поэты, прозаики, театральные режиссеры. В до отказа заполненном зале сидели не только литераторы – присутствовало много читателей, среди которых были и студенты Московского университета.

Дискуссия носила бурный характер. Вопросы, которые поднимались ораторами, и поныне не только не утратили своей остроты и злободневности (многие речи, кажется, были произнесены в наши дни), но зазвучали еще более остро.

Откровенная, бескомпромиссная полемика, предше-

¹ Публ. в журнале «Москва» (1990, № 1–3).

ственница нынешних идейных и эстетических противоборств, развернувшаяся тогда, казалась по тем временам немислимой. Предельно были обнажены позиции, вещи назывались своими именами. Естественно, что откликов на дискуссию в советской прессе практически не было, однако европейские газеты, в частности, белградская «Политика» и парижская «Монд», опубликовали пространные отклики на нее.

Также не заставили себя ждать отклики по многочисленным «радиоголосам», когда записи отдельных выступлений сопровождались явно тенденциозными комментариями. Появились и публикации искаженных стенограмм дискуссии в «самиздатских» журналах, сопровождаемые статьями, не на шутку разгоряченные авторы которых обвиняли одних ораторов в «возрождении сталинизма» и «антисемитизме», а других – в трусости и неумении дать достойный отпор «зарвавшимся черносотенцам» и сетовали, что власть недостаточно «тверда», чтобы окоротить последних.

Посыпались доносы (устные и письменные) в различные инстанции, вплоть до ЦК, в которых содержались требования сурово наказать организаторов дискуссии, дабы впредь другим неповадно было.

Мы возвращаемся ныне к этой памятной дискуссии, отдавая себе полный отчет в том, насколько современно звучит она в наши дни, с единственной целью: чтобы читатель узнал о ее ходе из непосредственных выступлений ее участников,

во избежание будущих возможных попыток «улучшить» или исказить историю.

Материалы дискуссии публикуются по магнитофонной записи, без сокращений.

21-го декабря 1977 г.

Творческое объединение критиков и
литературоведов
Московской организации СП РСФСР

Творческая дискуссия

«КЛАССИКА И МЫ»

(Художественные ценности прошлого
в современной науке и культуре).

Председатель – Е. СИДОРОВ

Вступительное слово – П. ПАЛИЕВСКИЙ

**Выступят – А. Битов, Е. Евтушенко,
И. Золотусский,
В. Кожин, Ф. Кузнецов, С. Куняев,
М. Лобанов,
С. Машинский, П. Николаев, И. Роднянская,
И. Ростовцева, Ю. Селезнев, А. Эфрос,
В. Шкловский.**

Большой зал ЦДЛ

Начало в 16.00.

* * *

Председательствует **Евгений СИДОРОВ.**

*Евгений Сидоров*². Излишне долго говорить, что проблема, ради которой мы собрались сегодня, чрезвычайно жива и актуальна. В жизни каждого общества наступает период зрелости, когда важно остановиться и оглянуться, чтобы лучше увидеть перспективы, выделить ориентиры пути. Каждое настоящее может достойно уйти в будущее, лишь оплодотворенное живым прошлым. Другое дело, что надобно хорошенько разобраться, что есть наша духовная классика и всякое ли прошлое плодотворяще. От какого наследства мы отказываемся и что мы берем с собой в коммунистическое далеко? – вот вопросы, которые мы не разрешим здесь, но которые необходимо решать всей жизнью каждого поколения людей, особенно занимающихся художественной, идеологической деятельностью.

Все последнее десятилетие у нас идет непрекращающаяся дискуссия на эту тему. Выступают все новые и новые писатели, ученые-гуманитарии, кинематографисты, деятели театра

² Именной словарь всех участников дискуссии дан в конце книги.

и телевидения. Несомненно одно: отечественная история, в том числе история русской литературы, стала сегодня теплее и ближе. Прорваться к тайнам единства мира, утвердить его в диалоге со мной в недавно минувшем – разве не здесь залог современности, понятой не утилитарно, а как необходимое звено связи социальной жизни и духовной культуры?

Не случайно именно сегодня отечественная классика вновь приобрела невиданную популярность среди читателей и способность наиболее полно отвечать нашим духовным запросам. Не случайно лучшие книги последних лет прямо включают нашу социалистическую действительность в контекст общечеловеческих духовных и нравственных исканий, тем самым как бы восстанавливая связь времен, наполняя настоящее зрелым ощущением прошлого и будущего.

Прошлое *есть* – в этой формуле верно схвачена диалектика любого здорового развития. Важно только, как мне кажется, не сбиться на ностальгический консерватизм, не забывать о классовых критериях нашей культуры, а также о том, что прошлое живет, прошлое есть и в яростном отрицании традиций, особенно, когда мы речь ведем о художественной форме.

Вот таковы краткие предварительные замечания, которые мне хотелось бы сделать. Вступительное слово произнесет Петр Палиевский.

Петр Палиевский. Нас много, мнения разные, тема большая и, видимо, далеко еще неясная. Поэтому мне кажется,

что было бы уместно сначала попытаться изложить некоторые общие предположения, или принципы, или методы, или способы подхода, с которыми мы движемся к этой теме, и обменяться ими, потому что вне этих способов и принципов, я думаю, конечно, мнения наши и все их резкости невесомы. Я попытаюсь высказать их так, как я их понимаю, в начале своего выступления.

Так, во-первых, мне кажется, что есть основания считать (вопреки распространенному мнению), что классика не является для нас материалом, из которого мы черпаем какое-то будущее, какие-то новые концепции, мысли и движемся вперед: скорее мы для нее являемся в некотором роде материалом, из которого она призвана творить нечто очень серьезное, достойное этого будущего. Во всяком случае, наша классика, та классика русская, которую мы здесь, в этой стране наследуем.

Происходит это по весьма понятным и всем нам известным (литературоведам и критикам) причинам, – именно потому, что наша классика готовилась и создавалась в стране, где шло могучее освободительное движение, где готовился новый мировой поворот и все искусство в лучших своих представителях, в лучших достижениях и вершинах было настроено на то, чтобы готовить это будущее, чтобы создать ценности, по которым будут равняться будущие поколения.

И, конечно, все, что делалось нашими классиками, начиная с Пушкина и кончая Чеховым, было настроено на эту

основную мысль, сознательно или подсознательно, а чаще всего открыто и сознательно. Мы можем найти у классиков множество подтверждений сознательности этой тенденции, независимо даже от тех разных явлений, в которых они представляли себе это будущее. Так, одно из самых ярких, по моему, высказываний на этот счет принадлежит Гоголю в его знаменитой статье «В чем же, наконец, существо русской поэзии...». Он говорил, что современная нам поэзия (он имел в виду под поэзией, конечно, литературу) создается не для наших дней, но для того будущего, когда наконец, может быть, настанет то счастливое время, когда мысль о внутреннем построении человека станет наконец всеобщей, всеми любимой и всеми признанной в России, чтобы мы могли вспомнить, что есть у нас лучшего, и вместить в это построение.

Можно было бы привести и много других мыслей на этот счет. Я думаю, что большинству из сидящих в зале они известны. Но все это говорит нам, я думаю, что классика, стоящая за нашими плечами, конечно, не может рассматриваться как некий простой материал, нечто такое, чем мы вольны распоряжаться по своему усмотрению: скорее напротив – существует некая несоизмеримость масштабов благодаря тем колоссальным историческим возможностям, которые были предоставлены нашей классике, обобщившей в себе опыт многих веков, почти тысячелетий, – и нами, которые только еще начинают этот новый мир и нуждаются во всех тех огромных духовных ценностях, которые были созданы ранее

и для этого мира предназначены.

Существует очень все-таки большая диспропорция, которую необходимо сознавать, – между уровнем, высотой и силой классических произведений и тем, что, увы, иногда создается современниками. И в этом смысле, конечно, не столько *мы* интерпретируем классику (хотя это очень часто случается, является одним из самых любимых мотивов нашей критики, нашей режиссуры), сколько классика интерпретирует *нас*. И взаимоотношения: мы очень часто показываем *просто свое место* в этом огромном историческом движении, высоту которого постоянно указывает нам классика, создавая тот образ человека, – известно высказывание Гоголя и Достоевского о Пушкине, что Пушкин – это русский человек, который появится через двести лет, «в его развитии». Исторический опыт и опыт литературы доказывают нам, что это действительно так, что в самом деле тот образ человека, который заключен в Пушкине, еще далеко не осуществлен – далеко не осуществлен. И наша задача – не буквально, разумеется, его повторяя, а все-таки сознавая высоту этого образа, черпать из него некоторый ориентир и движение в будущее.

Второе предположение или принцип, из которого мне хотелось бы исходить, обсуждая эту очень сложную тему, заключается в том, что классику в современности нельзя рассматривать вне борьбы современных художественных течений и направлений. Вне того простого соотношения, кото-

рое заключено в словах «реализм – модернизм», «реализм – авангардизм», «реализм и новое художественное течение».

Конечно, вне той борьбы, которая проходит в современности, никакая интерпретация классики не является значительной и не является серьезной. Она всегда связана с этой борьбой. И мы очень часто и в нашей стране можем наблюдать следы столкновений этих могучих художественных стихий, которые своей борьбой в значительной степени определяют литературную и вообще художественную арену двадцатого века.

И, наконец, третье. Мне кажется, что классика, ее фронт современности, тот активный интерес, который она вызывает сейчас, не понятна вне ближайшей истории нашей – нашего государства, нашей страны, нашей культуры с момента ее возникновения. Конечно, этот вопрос совершенно не новый, хотя и очень раскрывшийся сейчас. Если мы хотим понять, почему он обострился именно сейчас, нам неизбежно, мне кажется, каждому из нас придется все-таки вернуться к тем моментам, когда он впервые возник с этой остротой, обозначившейся сейчас снова, а именно, конечно, в тот момент исторического перехода и перевала, когда возникло новое общество и встал вопрос о строительстве новой культуры, новой социалистической культуры в нашей стране.

В этот момент все-таки произошло нечто с точки зрения вопроса классического наследства, что не было предусмотрено классиками и не было предусмотрено многими наблю-

дателями культурной исторической арены. Все-таки те предположения, которые были высказаны классиками, те высокие образцы культуры, искусства, человеческого поведения и образа человеческого, которые были ими созданы, вовсе не так просто, как это многим казалось по наивности, могли быть усвоены сразу народом и войти в толщу поднявшегося им навстречу народного движения.

Дело в том, что у них появился могучий противник, достаточно серьезно претендовавший на *свое* понимание тех путей, которыми должна пойти культура, искусство и даже, если хотите, человеческий образ. Это было искусство авангарда – левое искусство, сложившее свои нормы и понятия и попытавшееся в этот момент, когда культура находилась в состоянии жесточайшего потрясения, когда выдающиеся представители этой культуры, будучи выразителями этой народной культуры высоких образцов, не поняли все-таки многое из того, что происходило в стране, и покинули ее пределы, когда в результате действительно очень серьезного исторического, политического сдвига культура потерпела просто даже очень серьезный и материальный урон, – в этот момент в образовавшееся пространство вошли в качестве активно действующих сил представители левых авангардных течений, попытавшиеся занять руководящее положение в культуре в нашей стране.

Дело в том, что эта культура, культура авангарда и эстетика авангарда по своему строению, по своему качеству и ос-

новному эстетическому направлению, безусловно, была резко, полярно противоположна классической культуре. Самый метод, самый способ ее строения противостоял этому классическому наследию.

Самый великий принцип этой авангардной культуры, состоявший главным образом в попытке сконструировать, построить эстетическую ценность, в попытке осознать искусство с помощью сочетаний цели и приема, в попытке создать такие средства, которые плакатным образом управляли бы массами, в попытке создать такое искусство, которое учитывало бы прежде всего интересы потребителя, вкусы потребителя, умело удовлетворяло их и вело за собой эти вкусы, в попытке создать такую прагматическую, технически острую и очень активно вколачивающую свою идею в головы человека эстетику, – противостоял, безусловно, раскрепощающей духовной силе классики, ее освободительной природе художественного образа, который создала классика, и всему тому, что надеялась классика внести в будущий мир.

Даже самый способ поведения представителей этого рода искусства, конечно, отличался от старого, классического искусства. Принцип успеха, который был выдвинут в этих направлениях, конечно, был таким, что никак не могло быть серьезным и важным в старом классическом искусстве.

Принцип умелого захвата общественного мнения – совершенно новый для классического произведения, классических авторов, классического искусства. Наконец, даже прин-

цип (совершенно новый) умелого отношения с властью, в какой бы стране она ни находилась, политика кнута и пряника по отношению к государству, которую очень хитро и умело применил авангард, одновременно неожиданно поощряя, хваля его и тут же понося, застала эти власти в очень многих странах совершенно врасплох. Это было искусство управления общественным мнением. Кибернетика, так сказать, эстетическая, которая только потом получила свои некоторые оформления в виде разного рода теорий. Хотя теории, оформляющие ее, существовали уже тогда. Это была, конечно, формальная теория. Теория формального метода, открыто вступившая на путь действительно сочетания цели и приема, разработки определенных технических средств, ведущих к определенной цели. То есть вопрос о действительности, об отражении, о полноте жизни, о полноте самостоятельно развивающейся возможности, который всегда заключался в старом художественном пластическом образе, здесь невидимо снимался. Снималась сама возможность свободы, заключенная в художественном образе. Той самой свободы, о которой Пушкин когда-то говорил, что (хрестоматийный пример) Татьяна выкинула какую-то штуку – неожиданно вышла замуж. У авангардиста никакая Татьяна такой штуки выкинуть не могла. Она могла сделать только то, что он желал, только то, что он хотел плакатным образом внедрить в сознание масс. И он внедрял.

В момент серьезного исторического перелома, в момент

войны, идеологической войны, которая обострилась в это время чрезвычайно сильно, конечно, такое искусство было бесполезным. И остается бесполезно всегда на серьезных исторических поворотах в момент стычек, борьбы и войны, какой бы то ни было. Но все-таки война, конечно, не является нормальным состоянием мира, что особенно хорошо видно сейчас, в наше время. И в этом смысле принципы искусства, разработанные авангардом, не являются все-таки исчерпывающе важными, исчерпывающе нужными и духовно богатыми для действительно нового человека, которого мы намереваемся построить в нашей стране – и строим, и создаем.

Представьте себе, какое возникло из этого противостояние, противоречие и даже борьба на взаимное уничтожение. Хотя говоря «взаимное», я, конечно, несколько преувеличиваю. Борьба на уничтожение шла со стороны деятелей авангарда, прежде всего попытавшихся (опять-таки незачем приводить тут эти хрестоматийные примеры) уничтожить классические принципы и заместить их собою.

Но в момент уничтожения, конечно, всякого рода эстетика нуждается в содержании, в подкреплении, в каком-то положительном начале. Авангард решил эту проблему очень просто – очень просто и быстро. Он решил интерпретировать классику. И взять это положительное начало оттуда. Не обладая сам никаким положительным содержанием, кроме идеи отрицания, разрушения, конструктивного управле-

ния сознанием, идеей формального сочетания целей и приемов или идеей примыкания к какой-нибудь политической идеологии (а надо сказать, что авангардисты примыкали к самым разным политическим идеологиям – примеров тому здесь приводить, за отсутствием времени, не нужно), не обладая положительным содержанием, интерпретаторы, конечно, легко получали его из интерпретируемого материала. Страшная сила всегда притягивала их к подлинному. Им всегда очень хотелось иметь прежде всего материал для переработки. И вот этот так называемый «материал» на самом деле единственно давал им возможность показать что-то такое положительное и интересное для людей. Все, что оставалось в результате разрезающих, интерпретирующих операций от классического произведения, и было, собственно, тем единственным положительным и интересным, что доходило до зрителя.

Как в результате известной формулировки Маркса о прибавочной стоимости: прибавочная стоимость успеха забиралась все-таки авангардистом себе, из этой операции интерпретации.

Я думаю, что этот момент, то есть то, что искусство интерпретации, которым гордится авангард, является все-таки искусством, и искусством крайне сомнительным, должен быть подчеркнут в дискуссиях нашего времени более остро, чем это делается сейчас. Потому что он хотя и звучит абстрактно-теоретически, но все-таки дает некоторое понимание нам

в том хаосе мнений и столкновений, который постоянно за-тушевывает некоторые основные, существенные вещи в понимании эстетических категорий и нашей современной художественной практики.

Он продолжается, этот самый момент притяжения классики к авангарду, или, вернее, авангарда к классике за художественным содержанием, которого у него, у авангарда, никогда не было и нет. Он продолжается также и в истолковании тех исторических явлений, которые были в 20-е годы.

Скажем, совсем не так давно была напечатана замечательно интересная переписка или, вернее, письма Мейерхольда Булгакову. Напечатаны в журнале «Вопросы литературы». Публикация эта сделана одним очень серьезным публикатором Булгакова, сделавшим очень много для появления его произведений в нашей стране сейчас, построена она в высшей степени интересно. Вот я вам зачитаю начало этого построения, этой статейки. Она начинается с цитаты из книжки Рудницкого «Спектакли разных лет» («Искусство», 74-й год, страница 247). Вот эта цитата: *«...доказывает, что опыт сценических исканий Мейерхольда и Вахтангова либо многое открыл Булгакову, либо еще вероятнее совпадал с его собственными исканиями»*.

Приведя эту цитату, автор публикации продолжает следующим образом: *«Это парадоксальное сопоставление, казалось бы, несопоставимых имен»* и т. д. и т. п. И все-таки, все-таки, все-таки автор хочет доказать, что подобное сопостав-

ление возможно и правомерно. Причем тут же приводится весьма замечательное высказывание. Весьма замечательное высказывание Булгакова, который резко отрицательно относился к Мейерхольду, постоянно его вышучивал и высмеивал, не хотел с ним иметь ничего общего, и даже письма Мейерхольда Булгакову, где Мейерхольд упорно просит у Булгакова пьесы и Булгаков ему не дает. Не дает ни при каких обстоятельствах. Мейерхольд пишет даже так: «Беру с Вас слово, что Вы будете говорить со мной по телефону». Обращается к нему с настойчивыми телеграммами и просьбами, требует во что бы то ни стало пьесу. Булгаков эти пьесы не дает.

Приводится замечательное высказывание Булгакова о том, – ведь он пожелал в «Искусстве будущего», – что Мейерхольда признают в двадцать первом веке. «От этого выиграют все, – пишет Булгаков, – прежде всего он сам. Его поймут, публика будет довольна его «Колесами», он сам получит *удовлетворение гения*, а я буду в могиле и мне не будут сниться деревянные вертушки».

Казалось бы, все ясно. По эстетическому строю, по принципам своим Булгаков – совершенная противоположность Мейерхольду и не желает с ним иметь ничего общего. Однако же Мейерхольд очень желает с ним иметь что-то общее. Упорно желает к нему примкнуть, упорно желает поставить его пьесу и во что бы то ни стало что-то такое подчеркнуть ему. И автор говорит, что это парадоксальная и (интересная

проблема, которую следует дальше изучать.

Но что же нам, собственно, здесь изучать? Чем больше мы это изучаем, тем яснее мы видим, что Мейерхольд не нужен Булгакову, зато Булгаков очень нужен Мейерхольду. И без Булгакова, без вообще классических серьезных произведений никакое подобное искусство существовать не может.

И в этом, конечно, была и будет суть интерпретации и самой идеи интерпретации классических произведений, а не попытка занять свое место в тех проблемах, которые поставила перед нами классика, классические произведения искусства, высокие образцы.

Могут сказать, что это теория, все это предположения, тезисные принципы и методы подхода. Действительно, так. Но мы все-таки собрались сюда, в этот зал, неожиданно много людей, видимо, потому, что проблема эта приобрела очень острый практический характер. Мы замечаем в наше время, как эти принципы столкнулись уже снова почти непримиримо. Вызывают какие-то ожесточенные споры, нападки друг на друга, которых не хотелось бы (я это говорю, надеюсь, что меня не заподозрят в лицемерии), не хотелось бы слышать, потому что в конце концов мы прошли большой исторический период и имеем некоторые общие основные принципы, на которые можем полагаться достаточно серьезно. И проблемы, о которых когда-то спорили активно в двадцатых годах, все-таки более или менее решены. И если кое-кто забыл о них, об этих решениях, то, конечно, совсем не трудно о

них напомнить.

Дело в том, что классика, о которой мы говорим, она, в отличие от многих других стран, находится за нашими плечами совсем недалеко. Она – рядом.

И если кто-нибудь скажет нам, что, дескать, это все уже прошло, все это неизвестно когда было, это бабушкины сказки, мы вам ответим – извините, мы это видели. Даже люди нашего поколения были когда-то в настоящем театре и видели настоящие классические произведения, поставленные классическими режиссерами. Мы знали, что такое Качалов, что такое Хмелев, что такое Москвин, Тарханов, что такое спектакль, поставленный Станиславским, что такое Чехов в Художественном театре, что такое Островский в Малом театре. Мы это видели. И пусть нам не говорят, что эти произведения, эта классика была чем-то таким, от чего нужно идти дальше и что она была не новаторской. Пусть нам не говорят, что постановка классических произведений в этих театрах и в этой режиссуре совершенно бесследно и неожиданно исчезла в течение каких-то десятилетий. Пусть нам не говорят, что здесь не было новаторства, исходящего из самой природы этих произведений.

Если мы вспомним о том, скажем, простом факте, когда было поставлено в Художественном театре «Воскресение» – роман толстовский, «экранизация», «интерпретация». И когда в результате этой интерпретации, действительно, исходя из самой внутренней потребности романа, был выделен го-

лос автора, вышел на сцену, – тот голос, который мы слышали всегда в романе, толстовский голос, ясно и резко комментирующий все происходящее, – когда вышел на сцену Качалов, создав совершенно новую форму спектакля – автор, комментирующий происходящее действие, – то это было совершенно невероятное художественное новаторство. Однако вовсе не выступавшее в форме новаторства. Никто не говорил и не кричал, я помню это время, о том, что произошел какой-то сдвиг в художественных формах, о том, что были найдены какие-то новые формальные принципы, за которыми должны следовать другие режиссеры, потому что любое повторение формальных принципов, конечно, есть уже омертвление искусства, конечно, есть уже какая-то кора, которую потом приходится так или иначе долго рассасывать, разбивать. Поэтому всякое изобретательство формальных принципов заранее есть, конечно, нечто такое, что цепенит и давит художественный образ, а не освобождает его.

Так вот, повторяю, никто не кричал тогда, что это было формальным новшеством, хотя форма новая выступила с необыкновенной резкостью и ясностью.

Было великое новаторство, оно совершилось на наших глазах. Я не стану приводить другие примеры. Это было бы умножение примеров, а не какой-то разговор, ради которого мы с вами собрались здесь.

Так вот, если нам говорят, что этого новаторства не было и дело развивалось не новаторским образом, мы, конечно,

легко можем привести аргументы и факты, что это не так.

Наконец, все-таки мы можем сказать, что подобные аргументы против классического искусства или, вернее, против видимого бывшего якобы застоя не считаются с тем историческим поворотом, который произошел у нас после двадцатых годов в отношении к классическому наследию. Как бы ни относиться к тридцатым годам с политической стороны, следует все-таки не забывать, что в этот момент классическая культура была двинута в толщу народа и очень серьезным образом оплодотворилась сама из этой толщи и позволила, действительно, создать непреходящие художественные ценности нашему искусству и нашей культуре.

В этот момент, в эти тридцатые и сороковые годы, действительно у нас были созданы лучшие художественные произведения в литературе, у нас был написан все-таки, по-видимому, лучший роман двадцатого века – «Тихий Дон», у нас писал Булгаков, именно писал, потому что писать – это прежде всего, это важнее, чем печататься. (*Смех, шум, аплодисменты.*)

Да, да. У нас писали другие крупные писатели. У нас создавалось совершенно новое и действительно новаторское прочтение классики Чехова и других классических авторов театра. Островский был совершенно по-новому прочтен в Малом театре. У нас была вновь создана классическая опера и были поставлены все основные произведения классические на сцене Большого и других театров нашей страны,

что сыграло, – что даже можно видеть из простого, милого бытового фильма «Музыкальная история», – огромную роль в художественном воспитании народа. Постановка «Ивана Сусанина» во время войны спасла, можно сказать без преувеличения, миллионы человеческих душ. Или даже, я ска- зал бы, здесь дело не в количестве – она спасла основной ствол нашей культуры, она показала воочию, через радио, миллионам слушателей, что такое начало нашей музыкаль- ной культуры, нашей культуры вообще и основных принци- пов, на которых стоит наша русская классическая культура и будет продолжать развиваться.

Появились выдающиеся певцы, музыканты, раскрылся со- вершенно заново классический балет. Все это было сделано в это время. И несмотря на совершенно печальное все-таки состояние чисто человеческих судеб в этот момент, художе- ственных судеб, ибо многие из тех, в частности, и левых ху- дожников, которые начинали свой путь с того, что поднимали меч, от меча же и погибли; несмотря на очень тяжелое, суровое время, известное каждому из нас, все-таки мы мо- жем сказать, что культура классическая и сращение культу- ры классической с народной культурой в тридцатые – соро- ковые годы достигли очень значительных успехов, во многом определяющих атмосферу художественную и наших дней.

И если мы наблюдаем в последнее время, в течение шести- десятых годов и в начале семидесятых, попытку междуна- родного авангарда взять реванш за эти 30–40-е годы, забыть

их, зачеркнуть их, как будто их никогда не было, вообще не упоминать о них, то, конечно, эта попытка вряд ли может все-таки увенчаться успехом. Вряд ли. Эти годы были, они есть, и тот заряд, который был классической культурой в них заложен, он еще себя обнаружит, даст о себе понять. И больше того, – нынешняя острота проблемы говорит о том, что мы начинаем постепенно, все-таки постепенно, возвращаться к осознанию того, какое значение имеет это для нас – сращение классической и народной культуры, и какое значение имеет это для будущего людских судеб, вообще – для человеческих душ наших. Мы начинаем это сознавать, и поэтому все те интерпретаторы, живущие за счет классики, конечно, чувствуют себя в высшей степени оскорбленными и обиженными – в высшей степени! И столкновение с ними, увы, к сожалению, стало неизбежным. Но эти столкновения обнаруживают в общем-то, как мне кажется, и некоторые все-таки рецидивы такого, я бы сказал, враждебного даже отношения к русской классике и к основным ее ценностям в наше время. В момент острого столкновения, действительно, мнения очень обнажаются. Причем обнажаются даже и те фигуры, которые кажутся традиционно академическими и, так сказать, облачены в традиционно академическую форму и выглядят бесстрастными – при первом взгляде в отношении к этому конфликту. Увы, это не так.

Вот я обратил внимание на в высшей степени, на мой взгляд, примечательную публикацию, которая была сделана

в «Литературной газете» по поводу 80-летия Тынянова. Эта публикация, подписанная Вениамином Кавериним, передала несколько отрывков из Тынянова, значительных отрывков, серьезных, теоретических и художественных, на которые массовому читателю «Литературной газеты» советовалось обратить внимание. Последний из этих отрывков кончался многоточием... Я сейчас вам его приведу. Он, по-видимому, – я не успел это точно проверить, – не вошел в тот том Тынянова, который сейчас появился у нас, в нашем издательстве «Наука». Не вошел – а жаль! Жаль, потому что он достаточно интересно раскрывал действительное отношение представителей этого опоязовства, формального, левого, конструктивного искусства к той проблеме, о которой мы с вами говорим.

Вот отрывок из рукописи Тынянова:

«Мусоргский разделяет современную тьму художников на два разряда – на унаваживателей и ковырятелей. По его мнению, почва была уже достаточно удобрена, и унаваживатели истощают ее. Он предпочел быть ковырятелем, и сочинения его до сих пор издаются под «редакцией» друга-унаваживателя, а многое издано совсем недавно...».

Кто же этот друг-«унаваживатель», которому, с легкой руки Тынянова, переадресовано определение Мусоргского? Это – Римский-Корсаков, которого «Литературная газета» своим тиражом обозвала «унаваживателем». (Смех.)

Совершенно понятно, что это сделали не случайно. Я не

говоря про тех публикаторов, а про то, что здесь написано. Совершенно ясно, что отношение к Римскому-Корсакову, выраженное здесь, отнюдь не случайно и очень точно передает отношение кругов левого авангардного формального искусства к классическому наследию и к той фигуре Римского-Корсакова, который это наследие в высшей степени предстательно нам оставляет.

Чем не нравится им Римский-Корсаков? А это отношение очень давнишнее, очень прочное и упорное. Это вы можете прочесть в сочинениях Стравинского и где угодно. Он не нравится им прежде всего потому, что это был представитель того самого классического уравновешенного гения, который не имел формы гения, не обладал никакой внешностью гения, не обладал повадками гения, – и, однако, был гением. Им были созданы величайшие художественные произведения, определяющие духовную жизнь народа на многие десятилетия или столетия вперед.

Они не любят его также потому, безусловно, что он выразил очень хорошо принцип, согласно которому – вот он пишет – мы занимались гармонией, и «мои занятия гармонией показали мне фигуры старых мастеров, они показались мне величественными и с презрением глядящими на наше передовое мракобесие». Отношение к передовому мракобесию, выраженное очень точно у Римского-Корсакова во всем складе его таланта и искусства, конечно, в высшей степени противоположно тому, что пытался делать – и делает всегда

– авангард.

Он не нравился им, по очень многим причинам и продолжает не нравиться. И нам ничего не остается, только, как всегда, глотать почему-то подобные высказывания в печати, тем более что они имеют далеко не теоретический характер. Посмотрите на Большой театр. Что там идет из Римского-Корсакова? «Садко» появился на сцене Кремлевского театра, совсем недавно возобновленный. Хотя возобновлять оперу на сцене Кремлевского театра это все равно, что ставить трагедию Софокла в цирке. Это совершенно не звучит, это не искусство. «Царской невесты» нет, «Снегурочки» – нет. Ничего нет основного из Римского-Корсакова. (С места: «Китеж-град».)

Да, «Китеж-град». Он снят. Совершенно невозможно его увидеть. Я полгода мечтаю повести одного старого профессора на «Китеж». Конечно, «Китеж» мало приятен еще и тем, что в нем Римский-Корсаков попытался сильнейшим образом предсказать то, что произойдет в будущем нашей культуры. И очень точно даже назвал некоторые адреса в лице своего Кутерьмы и его дальнейшей судьбы и так далее. Это очень серьезное произведение, которое во многом показывает перспективу тех проблем, о которых мы с вами сегодня рассуждаем. Поэтому его не существует, его нет. Каждый год когда-то Большой театр открывался «Иваном Сусаниным». Где эта опера? Где это начало русской оперы, начало русской классики? Ее нет. Когда же начинает ставиться

русская классика, в том же самом Большом театре это ставится, происходят вот такие вещи. Я вам сейчас прочитаю отрывок из газеты «Советский артист». Это газета Большого театра. Здесь напечатаны некоторого рода предварительные размышления о «Русалке». Предварительные размышления того режиссера, который собирался эту «Русалку» ставить. Эти предварительные размышления открываются эпиграфом «Из Шаляпина». Вот этот эпиграф:

«Если захочешь сказать, спеть какую-либо фразу иначе против принятой традиции, поживее, приходится пускаться в ход какие-то увещания, улецивания и питать страхи, как бы не возмутилось чье-либо слишком чуткое самолюбие».

То есть говорится о том, что нетрадиционный подход – это главное в искусстве и ретрограды мешают нам осуществить этот нетрадиционный подход. Хотя сама ко себе идея нетрадиционного как чего-то положительного есть пустая идея, чисто отрицательная. Я слышал один раз, как какой-то певец, участвующий в постановке «Руслана и Людмилы», с восторгом говорил по радио о том, что он с удовольствием принял участие в «нетрадиционной постановке». Эта смешная любовь к новизне, наивная и вполне простительная у людей, культурно не слишком высоких, для певцов Большого театра все-таки странная.

Но вот этот эпиграф. Эпиграф из Шаляпина.

Что, дескать, нам мешают ставить нетрадиционно произведения. И дальше идет рассказ о том, что мы будем ста-

вить. Послушайте, цитирую буквально: «Самоубийство Наташи (в «Русалке») не акт отчаяния и не аффекта, а намеренный уход из быта узаконенного коварства в природу, в Днепр. (Смех.) Это активное сопротивление. Героиня уходит в иную среду под защиту природы с ее неизменным законом мудрого равновесия». (Смех.) Это напечатано черным по белому. Дальше: «Если Наташа уходит вниз, в пучину Днепра, то убежище Мельника – дуб (смех), с высоты которого он, как почерневший от горя ворон, будет карать князя и всю людскую нечисть...» (Смех.)

Я не буду называть фамилии, но эта статья подписана – народный артист, профессор.

Спрашивается, до каких пор все-таки мы будем слушать этих народных артистов СССР и профессоров?! (Смех.) До каких пор мы будем присутствовать на этих постановках?! Ведь это же что-то такое уже сверхъестественное. Вот чем объясняется та острота проблемы, в которую мы теперь входим.

Мне также кажется, что представители интерпретаторства недооценивают все-таки степень понимания проблемы со стороны широких слушательских и читательских масс. Недооценивают. Несмотря на то, что многие из них находятся во главе – как здесь только что было указано: народный артист СССР, профессор – многих театров и сценических учреждений, и кинопромышленности, и могут все-таки делать то, что они хотят, и достигли очень большой безнаказан-

ности, все-таки они недооценивают той степени общественного понимания и возмущения, которые существуют сейчас на эту тему.

Конечно, дружественные им газеты, органы критики пытаются это возбуждение давить, и довольно успешно давят. Чуть кто-нибудь начинает сомневаться, как сейчас же появляется сердитый отклик в газете, где говорится о том, что вы не понимаете, что происходит, вы человек недостаточно высокого вкуса и сидите и помалкивайте. Очень часто публикуются письма на страницах, скажем, я читал на страницах «Комсомольской правды», где какая-то девушка из провинции сомневается в достоинствах фильма, только что ею просмотренного. Какого-то иностранного фильма, не помню. «Набережная туманов» или что-то в этом духе. Ответ «Комсомольской правды» такой: Вы, должно быть, не знаете, что этот фильм принадлежит к золотому фонду (смех) мировой кинодраматургии. Человек действительно не знает – и молчит. (Смех.)

Только что я прочел в «Советской культуре» – какой-то человек из провинции спрашивает: вот надоело мне читать спор режиссерский с произведением, когда ставится экранизация. Нельзя ли все-таки вместо спора дать само произведение, имея, наконец, возможность продолжить жизнь произведения иными средствами, раскрыть его содержание как-то по-другому.

Отвечают ему в том же духе – что товарищ, вы просто еще

недостаточно эстетически воспитаны. Вы должны все-таки вдуматься в это сложное состояние спора и взаимоотношения посредника в искусстве, который имеет свои права... То есть эти попытки подобного рода засомневаться в чем-то, они усиленно подавляются в нашей печати – к сожалению. Но ведь подавлять их до неизвестного срока вряд ли удастся. Поэтому не лучше ли решить проблему полюбовно? Не лучше ли дать возможность критике все-таки спокойно, не нарушая и не уничтожая ничьих самолюбий, обсудить эту проблему в полной мере и в полном объеме? Причем эта возможность тоже часто далеко не всегда предоставляется.

Я должен сказать, что не считаю себя человеком мрачным, но один факт в последнее время произвел на меня удручающее впечатление. Это вот какой факт. Статья Михаила Лифшица с попыткой возразить Симонову по поводу его новых взглядов на авангард не могла быть напечатана ни в одном из органов печати, в которые она предлагалась. У нас здесь, в Москве (я не буду перечислять эти органы). Может быть, Лифшиц пишет хуже, чем те, кто написал восторженные статьи о Татлине? Может быть, он пишет менее остроумно и менее аргументированно? Может быть, он обладает меньшими знаниями, меньшей культурой, чем те авторы, которым была позволена очень широкая пропаганда этого достаточно некрупного авангардиста?

По-видимому, все-таки нет. В лице Лифшица мы имеем человека очень высокой культуры, очень высокой квалифи-

кации. Пусть, может быть, некоторые считают его носителем несколько старомодных взглядов, но все-таки взглядов чрезвычайно представительных и по меньшей мере аргументированных.

Так вот, статья, серьезно написанная на эту тему, не могла появиться в нашей печати. И это не единственный случай – не могла. Раздавались могущественные звонки в редакциях. А вообще эта манера авангарда, представителей этих течений, – являться в редакцию, давить возможные выступления и тому подобное.

Статья Лифшица не могла появиться. Это – невероятно! Статья такого человека, не появившаяся в печати, – это уже очень тревожный сигнал и для нашей советской критики и вообще для состояния критики в нашей стране.

Е. Сидоров. Пожалуйста! Вы говорите долго! 50 минут.

П. Палиевский. Еще 10 минут. (*Шум в зале.*) Еще минуту! (*Аплодисменты.*)

Вот я думаю, что наши художники, наши писатели все-таки тоже достаточно серьезно начали понимать эту проблему. И я думаю, что один из самых серьезных и интересных взглядов на существо этого дела – был осуществлен Шукшиным в его фантастической сказочке «До третьих петухов». В конце этой сказочки приводится в высшей степени примечательная картина о том, как монахи, выгнанные из монастыря, сидят в глубочайшей печали, потому что весь монастырь заселен уже разного рода мелким бесом, отбивающим там

чечетку. И они не знают, как им быть, как им поступить? Вдруг открывается дверь и выходит такой изящный черт. И говорит: мужички, есть халтура. Кто хочет заработать? – А чего делать? Чего надо?

«– У вас там портреты висят... в несколько рядов...

– Иконы. (...) Святые наши, какие портреты?

– Их надо переписать: они устарели.

Монахи опешили.

– И кого же заместо их писать? – тихо спросил самый старый монах».

Ответ:

«– Нас.

Теперь уже все смолкли. И долго молчали.

– Гром небесный, – сказал старик монах. – Вот она, кара-то.

– Ну? – торопил изящный черт. – Есть мастера? Заплатим прилично... Все равно ведь без дела сидите.

– Бей их! – закричал вдруг один монах. И несколько человек вскочило. И кинулись на черта, но тот быстро вбежал в ворота за стражника. А к стражнику в момент подстроились другие черти и выставили вперед пики. Монахи остановились.

– Какие вы все же... грубые, – сказал им изящный черт из-за частокола. – Невоспитанные. Воспитывать да воспитывать вас... Дикари. Пошехонь. Ничего, мы за вас теперь возьмемся.

И он ушел».

Я думаю, что это напоминание Шукшина в высшей степени показательно. (*Шум. Аплодисменты.*)

Мне кажется, что если русская литература в последнее время взялась за чертей, – в лице Булгакова и Шукшина и многих других (вспомним Достоевского и Пушкина), то, конечно, это не случайный признак, и надо согласиться, что она все-таки кое-что умеет. И перспектива такова, что в конце концов мы это преодолеем.

На этом позвольте кончить. (*Аплодисменты.*)

Е. Сидоров. А сейчас слово имеет поэт Станислав Куняев. Приготовиться Анатолию Васильевичу Эфросу.

Станислав Куняев. Для того, чтобы мое выступление заняло меньше времени, я его написал, и к тому же мне придется много цитировать, я просто его прочитаю.

Я не раз задумывался о том, что такое связь сегодняшней литературы с классикой, как она обнаруживается и где ее искать. Наверное, я бы не стал выступать на нашей дискуссии, если бы однажды не прочитал объемистую книгу – «Эдуард Багрицкий. Воспоминания современников». «Советский писатель», 1973.

Многое в этой книге мне показалось интересным, многое – спорным, многие выводы надуманными. После ее прочтения я взял однотомник поэта, чтобы сопоставить то, что пишет, он сам, и то, что пишут о нем. Подвигнуло меня к этому и то, что буквально в это же время в статье, посвященной 80-

летию Багрицкого, «Литературная газета» писала:

«Мы для того, чтобы утвердить высокие критерии на сегодня и на года вперед, признаем классиками лишь несколько советских поэтов, открывая список именами Маяковского, Блока, Есенина. В этом живом и почетном списке – Эдуард Багрицкий».

Книга «Воспоминания о Багрицком» подчинена той же цели – доказать, что его творчество продолжает классическую традицию русской поэзии в советскую эпоху. Приведу пока, чтобы не быть голословным, несколько цитат из этого издания. Дальше в своих рассуждениях я также не раз буду опираться на него.

«По живому чувству природы стихи Багрицкого равны лучшему, что было в русской поэзии, – Тургеневу, Фету, Бунину» (Антокольский). «Пускай Незнакомка Багрицкого (речь идет о гимназистке из поэмы «Февраль») так же, как когда-то Незнакомка другого великого лирика (имеется в виду Блок), прозаически ударилась о грубую, оскорбительную в своей низости землю» (он же).

«Я считаю, что лучшее из того, что написал Багрицкий, есть поэма «Последняя ночь». Эту гениальную поэму оставил Багрицкий как памятник своему поколению» (Юрий Олеша).

«Был, впрочем, один поэт, которому очень сродни Багрицкий в своем подходе к животному миру... это был безымянный автор “Слова о полку Игореве”» (Марк Тарловский).

«В поэзии Багрицкого тема Одессы настойчиво, неизменно вызывала образ Пушкина. Багрицкий преданно любил Пушкина – как подобает русскому поэту» (Лидия Гинзбург).

«Недавно я снова прочитал поэму «Человек предметя»... Неужели эта поэма, и с нею «Последняя ночь» и «Смерть пионерки», составляющие как бы первую и последнюю ступени поэтической ракеты, была запущена в историю советской и мировой литературы...» (Марк Колосов).

На время прерву подобные цитаты. Похожих в этой книге очень много.

Я задумался после чтения всего этого вот о чем.

Одной из постоянных нравственных эстетических традиций в мире русской поэзии было приятие всего, что поддерживает на земле основы жизни. Ежедневная работа по добыванию хлеба насущного, приятие относительно устойчивых форм быта, сложившегося на просторах нашей земли, тучная материальная почва, на которой со временем произрастал громадный густой смешанный лес русской культуры. «Зима! Крестьянин, торжествуя, на дровнях обновляет путь...» Не только крестьянин, но и Пушкин радуется зиме, дровням, мальчику, играющему в снежки, здоровью, праздничности первоснежья и работы.

А демонический Лермонтов? С каким вздохом облегчения спускается он на грешную землю:

С отрадой, многим незнакомой,
Я вижу полное гумно,
Избу, покрытую соломой,
С резными ставнями окно...

А Сергей Есенин, приехавший в родную деревню как иностранец – в английском костюме, в лайковых перчатках, в кепи или в цилиндре, вдруг преобразался, чтобы выдохнуть из глубины души:

Каждый труд благослови, удача —
Рыбаку, чтоб с рыбой невода,
Пахарю, чтоб плуг его и кляча
Доставали хлеба на года...

Словом, вот такой подход к этой теме – один из краеугольных камней поэтической традиции нашей классики. И, заново перечитав Багрицкого, я вдруг увидел, что именно этот взгляд странен и чужд его творчеству.

Вот в центре поэмы «Человек предместья», которая, по словам одного из мемуаристов, была запущена, как ракета, в историю советской и мировой литературы, маленький обыватель, заурядный человек, не значительнее чиновника Евгения из «Медного всадника», «станционного смотрителя» или какого-нибудь мещанина из рассказов Бунина, а то и Андрея Платонова, или Ивана Африкановича из повести Белова. Но наши классики могли увидеть в этой заурядной чело-

веческой особи всегда что-то значительное. И в этом – одна из гуманистических традиций русской литературы. Багрицкий же, как говорится, всеми фибрами души не принимал вчерашнего крестьянина за то, что тот, ушедший от земли, служа стрелочником на железной дороге, умудряется еще по старой памяти и пчел развести, и плотничать, и сено накосить корове, и молоко продать: «Жена расставляет отряды крынок – туда в больницу, сюда – на рынок». Сами естественные и необходимые для жизни дела воспринимаются поэтом как нечто, требующее поголовного осуждения, гонения, уничтожения.

Недаром учили: клади на плечи,
За пазуху суй – к себе таща,
В закут овечий.
В дом человеческий,
В капустную благодать борща.

В другом программном стихотворении эта ненависть вообще приобретает фантастические формы, которые, к сожалению, нельзя списать за счет лирического героя.

Он вздыбился над головой твоей,
Матерый желудочный быт земли.
Трави его трактором. Песней бей.
Лопатой взнуздай, киркой проколи!
Он вздыбился над головой твоей —

Прими на рогатину и повали.

Мемуаристы пишут, что по чувству природы стихи Багрицкого равны лучшему, что было в русской поэзии, от автора «Слова» до Фета и Бунина. Но ведь это не совсем так. Если перейти к школьной терминологии, то каждый русский поэт всегда представлял нечто целое с природой, в которой он рос. Есенинские пейзажи Рязанщины или некрасовская Ярославщина были необходимой частью их поэтического мира. Эти пейзажи могли быть радостными или грустными, но враждебными – никогда. Багрицкому же природа, с ее деревьями, травами, зноем и дождем, в лучшем случае служили материалом для литературной ситуации – «Птицелов», например, стихотворение, – а вообще была совершенно чужда.

Вот цитирую просто подряд то, что можно, открыв книгу, выбрать:

«Трава до оскомины зелена, дороги до скрежета белы».

«Пыль по ноздрям, лошади ржут».

«Кошкам на ужин в помойный ров заря заливает компотный сок».

«Под окошком двор в колючих кошках, в мертвой траве».

«Сад ерзал костями пустыми».

«Над миром, надтреснутым от нагрева, ни ветра, ни голоса петухов».

У Афанасия Фета была та же болезнь, что у Багрицкого

– астма. Но физические страдания не заставили его ненавидеть «все, что душу облекает в плоть». Наоборот, обостренное чувство скоротечности жизни рождало и питало весь пантеизм Фета. Все его творчество как бы молитва прекрасному земному бытию и благодарность за радость жизни.

Не жизни жаль с томительным дыханьем

(имеется в виду астма), —

Что жизнь и смерть? А жаль того огня,
Что просиял над целым мирозданьем,
И в ночь идет, и плачет, уходя.

Так что не в человеческих недугах суть, когда речь идет о поэзии. Дело в ощущении мира...

Стихотворение «Папиросный коробок» является, вернее, кончается завещанием поэта сыну:

Прими же завещанье. Когда я уйду
От песен, от ветра, от родины —
Ты начисто вырубь сосны в саду,
Ты выкорчуй куст смородины!..

При чем тут сосны? Да при том, что прекрасные сосны в прекрасном ночном саду в воображении поэта ассоциируются с виселицами николаевской эпохи.

Баратынский, один из самых пессимистических русских поэтов, человек эсхатологического, что ли, склада души, когда писал стихи «На посев леса», не мог себе представить, что ровно через век придет другой поэт и русским языком скажет своему сыну – «ты начисто вырубил сосны в саду». Баратынский в простом земном деянии находил утешение своей измученной раздумьями душе, не ожидая приветов от будущих поколений, сам посылая им привет:

Ответа нет! Отвергнул струны я,
Да хрящ другой мне будет плодоносен!
И вот ему несет рука моя
Зародыши елей, дубов и сосен.

Но вернемся к ключевой теме, с которой я начал свой разговор, – к «человеку предместья». Что же в своем горячем бреду поэт предлагает взамен мира, который он и так бы хотел разрушить? Он созывает своих друзей, «веселых людей своих стихов»:

Чекисты, механики, рыбоводы.
Взойдите на струганое крыльцо.
Настала пора – и мы снова вместе!
Опять горизонт в боевом дыму!
Смотри же сюда, человек предместий:
– Мы здесь! мы пируем в твоём дому!

Так и хочется спросить – а продукты откуда? Да, наверное, оттуда же, откуда у Иосифа Когана из «Думы про Опанаса», который ужинает в хате «житняком и медом», отобранным у мужиков, и этих же самых мужиков смущает речами:

Сколько в волости окрестной
Варят самогона?
Что посевы? Как налоги?
Падают ли овцы?..

Кстати, какое-то почти мистическое, странное совпадение, что Зинаида Шишова в этой же книге «Багрицкий. Воспоминания современников», например, пишет:

«Багрицкий пришел в революцию, как в родной дом. Бездомный бродяга и романтик, он пришел, сел, бросил кепку и спросил хлеба и сала. (Шум.) Это было самое прекрасное сердце, какое только билось для революции».

А поэт беседует в доме человека предместья со своими друзьями, у которых «пылью мира (но не пылью работы) покрылись походные сапоги». Прямо конквистадоры какие-то!

Вокруг них на пепелище, где когда-то жили обычные, не безгрешные люди, в поту добывающие хлеб насущный, воют романтические ветры, «в блеск половиц, в промытую содой и щелоком горницу (цитирую) врывается время сутуловатое, как я, презревшее отдых и вдохновением потрясено». Дальше начинаются совершенно апокалипсические картины разрушения жизни: «вперед ногами, мало-помалу, сползает на

пол твоя жена!»

Человек предместья, как некая нечисть под крик петуха из гоголевского «Вия», бросается в окно. Лоб его «сиянием окровавит востока студеная полоса», и он слышит, «как время славит наши солдатские голоса».

Вот что написано в одна тысяча девятьсот тридцать втором году одним из талантливых советских поэтов тех лет. Читая эти стихи сейчас, я думаю о том, как все-таки изменилась жизнь за три десятилетия или четыре. Как много надо переоценить, поставить в связь с сегодняшним днем. Поистине – большое видится на расстоянии.

Лев Славин в статье «Поэзия как страсть», говоря об атмосфере южного города, где формировался яркий талант Багрицкого, пишет следующее в той же книге «Воспоминаний»:

«Под этим плотным вечно синим небом жили чрезвычайно земные люди, которые для того, чтобы понять что-нибудь, должны были «это» ощупать, взять на зуб. Заезжие мистики из северных губерний вызывали здесь смех. В Одессе никогда не увлекались Достоевским. Любили Толстого, но без его философии».

Мне не хочется доказывать разницу количественную и качественную масштабов жизнелюбия автора «Казаков» и «Хаджи-Мурата» и создателя поэмы «Февраль». Это поставило бы меня в неловкое положение. Но любопытно то, что Багрицкий, обладавший, по свидетельству современников,

неисчерпаемым знанием мировой литературы, способный в любое время дня и ночи прочитать на память страницы Стивенсона, Луи Буссенара, Киплинга и так далее, не любил Толстого.

Дальше цитирую:

«И когда МХАТ поставил «Воскресение» Толстого, Багрицкий возмутился. Я спросил его: – «Читал ли ты этот роман? Он ответил: – Нет! И читать не стану! Одно это название «Воскресение» в годы юности оттолкнуло Багрицкого». (Из воспоминаний М. Колосова.)

В стихотворении «ТВС» есть несколько формул, которые имеют прямое отношение к пониманию совести и нравственности, то есть проблемам, которыми всегда жила наша классика:

Оглянешься – а вокруг враги;
Руки протянешь – и нет друзей;
Но если он (век имеется в виду)
скажет: «Солги», – солги.
Но если он скажет: «Убей», – убей.

Натуралистическая точность, в которую поэт облакает эти формулы, неотделимы от жестокости. И в этом также сказался его полный разлад с русской поэзией. Рассуждения поэта о врагах больше похожи на речи обвинителя, чем на слова поэта.

Их нежные кости сосала грязь,
Над ними захлопывались рвы.
И подпись на приговоре вилась
Струей из простреленной головы.

Странно, что эти строки написаны, как мне кажется, чуть ли не с каким-то садистским удовольствием. Странно думать, что человек, приводящий приговор в исполнение, может ощущать плодотворную радость расправы и что более всего странно – поэт вроде бы почти разделяет эту радость. (*Шум. Аплодисменты.*) Так бесконечно...

Е. Сидоров. Так, Станислав Юрьевич. Товарищи! Я не понимаю этого выступления. Мы не обсуждаем творчество Багрицкого. (*Аплодисменты.*) И мне кажется, что Ваше выступление немножко не на тему сегодняшней дискуссии. (*Шум. Аплодисменты.*)

Ст. Куняев. Одну минуточку. Наша тема – «Классика и мы». А то, что в самом начале я говорил о понимании Багрицкого как классика, подразумевает и мое истолкование, и мое понимание этой проблемы. (*Вывкрики.*) Я дальше еще снова возвращусь к этому. У меня осталось еще на пять минут.

Е. Сидоров. Пожалуйста, пожалуйста, Станислав Юрьевич! У нас дискуссия. Я тоже могу высказать свое мнение.

Ст. Куняев. Это все весьма далеко от пушкинского, что в «свой жестокий век (то есть в традициях классики) восславил я свободу и милость к падшим призывал». Можно бы

вроде бы возразить: времена другие и понятия о добре и зле иные. И сдаётся, что не было места в те годы для пушкинского гуманизма. Так-то оно так, да не совсем. Разве не в те же годы творили Ахматова и Заболоцкий, во многом являющиеся для нас символами этической и эстетической связи с классикой? Разве не в то же суровое время Сергей Есенин, словно бы мимоходом, оброняет:

Не злодей я и не грабил лесом.

Не расстреливал несчастных по темницам...

Кстати, недаром эти строки очень нравились Мандельштаму, который вообще прохладно относился к творчеству Есенина. И потому уместно вспомнить, что в ту же эпоху неоклассик, как его иногда называют, Мандельштам, отстаивая за поэзией право на гуманизм, писал:

Мне на плечи бросается век-волкодав,
Но не волк я по крови своей,
Запихай меня лучше, как шапку, в рукав
Жаркой шубы сибирских степей.

Чтоб не видеть ни труса, ни хлипкой грязцы,
Ни кровавых костей в колесе,
Чтоб сияли всю ночь голубые песцы
Мне в своей первородной красе.

Поразительно, что совпадение текста у обоих поэтов по-

что буквальное. У Багрицкого – «век – часовой», у Мандельштама – «век – волкодав». У Багрицкого – «их нежные кости сосала грязь», у Мандельштама – «чтоб не видеть ни труса, ни хлипкой грязи, ни кровавых костей в колесе». Как будто бы... (*Выкрики. Аплодисменты.*)

Е. Сидоров. Товарищи! Нет-нет, нет ничего неожиданно. Пожалуйста, не надо!

Ст. Куняев. Будьте добры, аплодировать будете потом. Дайте мне договорить, пожалуйста!

Е. Сидоров. Я прошу...

Ст. Куняев. Как будто бы Мандельштам вслед за Есениным, спасая гуманистическую честь русской классики, сознательно полемизирует с автором поэмы «Февраль». Обратимся же (вот сейчас я сниму те возражения, которые мне сделал наш председатель – обращусь к нашим более близким временам), обратимся к поэзии Ярослава Смелякова. Он не раз упоминал Багрицкого в числе своих учителей. Но в одной из последних книг «Россия» опубликовал стихотворение «Сосед», которое написано как будто бы, как мне кажется, чтобы изложить свой взгляд на человека из предместья, вот на эту тему такого небольшого «локального» гуманизма:

Здравствуй, давний мой приятель,
гражданин преклонных лет,
неприметный обыватель,
поселковый мой сосед...

Тридцать лет. Целая эпоха прошла между этими произведениями. За эти годы человек из предместья выжил, заставил себя уважать, что очень хорошо понял Ярослав Смеляков:

Захожу я без оглядки
в твой дощатый малый дом.
Я люблю четыре грядки
и рябину под окном.

Смеляков внешне спокойно и добродушно, но с внутренней твердостью защищает этого человека. Недаром, говоря о своем соседе, он вдруг резко смещает высокий и низкий стиль:

Персонаж для шелкоперов,
Мосэстрады анекдот,
жизни главная опора,
человечества оплот.

А поругивают его – уже не так страшно, как во времена Багрицкого. За что?

Пусть тебя за то ругают,
перестроиться веля,
что твоя не пропадает,
а шевелится земля.

Ругают – это просто по инерции, а по существу давным-давно стало понятно, что человек из предместья – это рядовой войны и жизни, который в меру своих сил защищает, строит ее для себя, для своих детей, а, значит, и для будущего. А когда остается время, то и цветы посадит, и наличники вырежет, и дом украсит:

Это все весьма умело,
не спеша, поставил ты
для житейской пользы дела
и еще – для «красоты».

Была у Багрицкого еще одна причина (кроме нездоровья) ненавидеть человека из предместья. Она, так сказать, мировоззренческая. Со страшной последовательностью и пафосом он отрекался не только от быта вообще, от быта, чуждого ему, но даже и от родной ему по происхождению местечковости. Он произнес по ее адресу такие проклятья, до которых, пожалуй, ни один мракобес бы не додумался:

Еврейские павлины на обивке,
Еврейские скисающие сливки,
Костыль отца и матери чепец —
Все бормотало мне:
– Подлец! Подлец!

Мещанство? Когда говорят о мещанстве, я вспоминаю

рассказ Платонова «Фро», когда дочь жалуется отцу, что вроде боится она, что ее оставит жених, потому что она считает себя мещанкой. И отец, послушал-послушал ее и говорит: *«Мещанкой считают тебя? Да какая ты мещанка! Вот твоя мать была мещанка, а тебе до мещанки еще расти и расти надо».*

Поэт остался верен неприятию вечных форм жизни, и с бесстрашием жестокости отрекаясь от своего происхождения.

Любовь?

Но съеденные вшами косы;

Ключица, выпирающая косо;

Прыщи; обмазанный селедкой рот

Да шеи лошадиный поворот.

Эта совершенно физиологическая злоба по отношению к близким удручающа. Она не просто не в традиции русской классики, но и вообще литературы. Как будто не было в мире трогательных и печальных героев Шолом-Алейхема, как будто не у кого было поучиться поэту кровной любви и духовному чувству, роднящему нас с каждым, и в первую очередь с нашими близкими.

Уж на что Есенин поездил по всему миру, всего насмотрелся, а разве можно себе представить его порывающим со своим бедным, но дорогим сердцу бытом, с убогой крестьянской избой, не всегда радостными воспоминаниями о дерев-

не и детстве. Наверное, потому в этом авангардистском бунте Багрицкого против своего родного быта нет ничего трагического, то есть очистительного, а есть только злоба:

Родители?

Но в сумраке старея.

Горбаты, узловаты и дики,

В меня кидают ржавые евреи

Обросшие щетиной кулаки.

Я покидаю старую кровать,

Уйти? Уйду! Тем лучше! Наплевать!

Никакой боли не испытывает герой, уходя из отчего дома, как будто не здесь зачали его, вскормили материнским молоком, как будто подменили ему человеческое сердце волчьим. И уходит он с родного порога, огрызнувшись по-волчьи. Это не юношеский максимализм. «Происхождение» написано незадолго до смерти. Такого комплекса в русской поэзии не было и быть не могло.

Но во имя чего же поэт пошел на разрыв с этими великими традициями русской поэзии? Пожалуй, яснее всего об этом сказано в поэме «Февраль», являющейся, так сказать, его завещанием. Апологеты Багрицкого, говоря об этой поэме, отделяются эпитетами – «гениальная, эпохальная», не раскрывая ее сути. В ней же повествование ведется от имени неуклюжего юноши, романтика, птицелова, ущемленно-

го своим происхождением, тяготами военной службы, неразделенностью юношеского чувства к гимназистке. «Маленький мальчик», «ротный ловчила», на котором неуклюже сидит военная форма, которому неуютно в этом мире, который мечтает «о птицах с нерусскими именами, о людях неизвестной планеты, мире, в котором играют в теннис, пьют оранжад и целуют женщин». Мир, полный романтического комфорта, – вот что нужно ему, чтобы преодолеть свои комплексы.

Время помогает таким, как он, приходит Февральская революция. И сразу же: «кровью мужества наливается тело, ветер мужества обдувает рубашку». Он вступает во все организации, становится помощником комиссара. Появляется в округе вооруженный до зубов, как ангел смерти, окруженный телохранителями. Его превращение из гадкого утенка в карающего орла революции поразительно:

Моя иудейская гордость пела,
Как струна, натянутая до отказа.
Я много дал бы, чтобы мой пращур
В длиннополом халате и лисьей шапке...
Чтоб этот пращур признал потомка
В детине, стоящем подобно башне
Над летящими фарами и штыками.

Поэма кончается тем, что при ликвидации публичного дома лирический герой встречает в числе проституток гимназистку, по которой вздыхал в свои юные годы, и жадно на-

силует ее:

Я беру тебя за то, что робок
Был мой век, за то, что я застенчив,
За позор моих бездомных предков...

Мне думается, что эта фрейдистская, ключевая по сути в поэме, также ключевой для Багрицкого, ситуация никоим образом не соприкасается с пафосом русской классики. Это поистине авангардизм, но уже в его нравственной сфере.

Е. Сидоров. Так. Все! Пять минут... (*Шум.*)

Ст. Куняев. Все! Последняя страница! (*Шум.*) Вот последняя страница! И больше не будет.

Я отдаю себе отчет, что мои мысли достаточно спорны. Размышляя на эту тему, мне все время приходилось помнить, что нельзя путать понятия – личности поэта и лирического героя. Я думаю, что Бабель, статья которого есть в книге «Воспоминания о Багрицком», имел полное право искренне написать следующее:

«По пути к тому, чтобы стать членом коммунистического общества, Багрицкий прошел дальше многих других. Я ловлю себя на мысли, что рай будущего, коммунистический рай будет состоять из одесситов, похожих на Багрицкого, из верных, умных, веселых товарищей, лишенных корысти.

Какими легкими соседями будем тогда мы окружены, как неутомительна и плодотворна будет жизнь».

Но одно дело – оценка человека, другое – оценка творче-

ства. Я могу понять Бабеля, но мне трудно согласиться, допустим, с Любимовым, который пишет: «*Поэзия Багрицкого отлично помнит свое родство с русской классической поэзией*». Или, допустим, с Сельвинским, безапелляционно заявившим в этих воспоминаниях, там есть его статья: «*Поэт Эдуард Багрицкий. Классик*» – безапелляционно.

Сложность посмертной судьбы этого поэта в том, что легенду о нем как классике требуется все время обновлять и подтверждать. Но, как мне кажется, ни в одном из главных планов – гуманистический пафос, проблемы совести, героическое начало, осмысление русского национального характера, связь души человеческой со звеньями родословных, историей, природой, – поэзия этого поэта не есть продолжение классической традиции.

Бессмысленно глядеть на его творчество через эту призму, что пытаются сделать многие наши критики, литературоведы, мемуаристы. Это – анахронизм. Тем самым они, как ни парадоксально, умаляют истинное значение и своеобразие поэта. Мало любить Пушкина, мало писать яркие стихи на русском языке, мало обладать даже таким большим талантом, какой был у него. Традиции русской поэтической классики требуют большего. (*Аплодисменты.*)

Е. Сидоров. Я прошу у зала полномочий через 15 минут, вне зависимости от содержания выступления, стаскивать человека с трибуны. (*Шум.*) Времени у нас мало. Мы ограничены условиями природными... Вот... (*Смех.*) Слово имеет

Анатолий Васильевич Эфрос.

Анатолий Эфрос. Товарищи, я очень волнуюсь, скажу вам, потому что я очень редко бываю в этой аудитории и совсем не знаю ее состава, не представляю, как товарищи относятся к театру, к моим спектаклям. Может быть, меня настолько терпеть не могут, что меня ошикают через три минуты, я попаду в глупое положение. Я очень вас прошу терпеливо выслушать то, что я скажу, хотя скажу я, может быть, не так гладко, сумбурно.

Хоть я пришел сюда, я стоял в списке, я подумал, что я выступать не буду, послушаю, кто что скажет. Но начиная с первого выступления меня начинает что-то трясти, и я не могу не выйти. (*Аплодисменты.*) Хотя должен вам сказать, что я всегда потом думаю, что совершаю глупость. (*Смех.*) Вы понимаете, мне кажется, что второе выступление есть прямое продолжение первого выступления. (*С места: «Правильно!» Аплодисменты.*) И если эту линию немножечко не прервать, то третье будет выступление чудовищное. (*Смех. Аплодисменты.*)

Вы понимаете, извините меня, пожалуйста, за неизящное выражение, но тут приводится пример с Шукшиным насчет черта. Так вот, кто эти черти? (*Смех. Аплодисменты. Дмитрий Жуков с места: «Это вы!»*) Совсем не те, на кого намекает этот товарищ. (*Аплодисменты.*) А может быть, совсем в противоположной стороне стоящие. Вы понимаете, товарищи, я что хочу сказать. Опасно, опасно, опасно играть та-

кими вещами. Я молюсь на наше время, что оно перестало играть такими вещами. Не начинайте сначала! (*Аплодисменты.*)

Скажите, пожалуйста, вот только один вопрос. Ну, не стану даже касаться такого вопроса: зачем вдруг сейчас с корабля современности сбрасывать Багрицкого? Или я не знаю... Я не понимаю. Ну, допустим, ладно. Скажите, пожалуйста, зачем нужно противопоставлять и стравливать давно ушедших Булгакова и Мейерхольда? Скажите, пожалуйста, разве нам всем неизвестна судьба Мейерхольда? Что он сделал для искусства, что он сделал для будущего и чем он закончил? Разве нам неизвестна судьба Булгакова? Они равны. (*Вывкрики.*) Только один – деятель театра, он сделал для искусства театрального так много, как сделал Брехт. (*Аплодисменты.*) А Булгаков сделал для литературы. (*С места: «Кто это сказал?».*)

Вы спрашиваете, кто это сказал? В данном случае сказал это я. Если вы со мной не согласны, это не значит, что вы правы.

Для меня, для театрального деятеля, для многих любителей искусства Мейерхольд – фигура удивительная. Зачем их стравливать?! (*С места: «Их сравнивали».*)

Зачем их сравнивать в том смысле, что один нуждается в одном, а другой – в другом? Ну, а допустим Вишневский нуждался в Мейерхольде. Ну и что? А Мейерхольд нуждался в Вишневском. (*Шум.*) В данном случае Булгаков был вос-

питанник совсем другой школы, но почему говорить, что мы сосем кого-то, а нас, допустим, никто не сосет?! (*Смех. Аплодисменты. С места: «Не вкусно!»*)

Для вас не вкусно, а для других – вкусно. Это реплика – не вкусно, потому что... Грубо! (*Шум.*) Грубо!

Вы знаете, я хочу вот что сказать. Я не знаю, может быть, для вашей аудитории это вещи естественные. Не нужно враждебности! Мы, слава богу, ее пережили! (*Аплодисменты.*) Ваша воинственность на чем-то замешана не очень хорошо. (*С места: «На Багрицком».*) (*С места: «А ваша воинственность?»*)

Е. Сидоров. Товарищи!..

А. Эфрос. А моя на том, что я работаю, ставлю спектакли, но они почему-то подвергаются сомнению, говорят, что я сосу Тургенева.

Е. Сидоров. Анатолий Васильевич!.. Разрешите мне, пожалуйста!..

А. Эфрос. Между тем как это совсем не так. (*Шум.*)

Е. Сидоров. Анатолий Васильевич, подождите, я поговорю с залом.

А. Эфрос. Товарищи, я вас предупреждал...

Е. Сидоров. Перестаньте, я вас прошу, кричать! Будьте толерантны, уважайте себя! Слушайте оратора! Это же стыдно – кричать, вести себя как на стадионе.

А. Эфрос. Теперь вы знаете...

Е. Сидоров. Здесь не «Спартак» играет, здесь происходит

совершенно другое.

А. Эфрос. Ничего, все нормально.

Е. Сидоров. Нет, я думаю, что ненормально! Дискуссия идет...

А. Эфрос. Я думаю, что ненормально то, что все пошло в одном русле, но я думаю, что найдутся люди, которые выступят так же, как и я, или вслед за мной, вот тогда будет дискуссия, и посмотрим, кто победит. Я только считаю, что победить должен, как теперь говорят, мир, потому что иначе плохо будет – и всем будет плохо. Вы вот говорите насчет меча. Так вот вы вспоминайте прошлое.

И еще я хочу сказать вот такую вещь. Я просто представил себе так. Вот у нас, знаете, было такое время. Вот кто немножечко, как только чуть-чуть смелее, яснее, определеннее начинают говорить... я помню, как газеты пестрили тем, что, понимаете, все били Евтушенко, Вознесенского. Ну, черт возьми, это замечательные поэты, и они пережили то, что их били. И немножко испортились от того, что их били. (*С места: «Не от этого».*) От этого!

И мужества хватает пройти через все сложности далеко не каждому.

Я хочу сказать такую вещь. Вот здесь сказана была замечательная фраза насчет того, что классика, конечно, это не материал, а мы – материал. Безусловно. Когда стал выступать товарищ докладчик, я первую мысль записал и подумал – абсолютно подписываюсь. И по-моему, просто нет дура-

ка, который под этим не подпишется. Потому что, ну просто только одни дураки делают так, что мы – главное, а классика – ничто. Или просто бездарные люди. Так зачем по ним судить?

Ну, разумеется, для каждого более или менее грамотного, талантливого человека, который понимает, что такое искусство, конечно, классика – это нечто такое, из чего он все черпает, откуда он все черпает. Разве он может себя противопоставлять ей, классике? Но ведь есть другие взаимоотношения. Извините, мне даже стыдно говорить такие вещи. Но возьмите Шостаковича, возьмите Маяковского, возьмите Мейерхольда, Вахтангова. Ну что, понимаете, что я буду говорить, ну, сложные взаимоотношения. Но что я вам буду напоминать сейчас цитаты, как Маяковский похлопывал как бы Пушкина по плечу или там свергал его и прочее. Ведь он же больше других любил Пушкина. И сколько на него за это нападали?! А Шостакович – это разве не противоположность Чайковскому?! Но ведь он на нем воспитан! И если он, допустим, в полемике скажет что-то против него, ну и что?! Вот у нас часто говорят: нужно сделать охрану классики! Охрану классики! Это очень опасная вещь! А вот я представил себе, а что если бы кто-то придумал бы сделать охрану человеческих лиц от того, как их рисуют. Не было бы ни Петрова-Водкина, не было бы ни Модильяни – никого. Охраняли бы человеческие лица от того, как их рисуют современные художники. Мне кажется, что иногда охранители дела-

ют гораздо больше вреда, чем так называемые браконьеры. И потом, слушайте, какие мы, к чертовой матери, извините за выражение, браконьеры? Да мы с утра до вечера трудимся, влюбленные в эту классику, желая что-то сказать про нее вам!! Ведь я думаю, что люди огульно обо всем судят! Люди, способные выступать так, они просто мало видят, мало знают и чисто кабинетно рассуждают про что-то!! Они просто не знают, не анализируют этого.

Я часто встречаюсь с такими странными случаями. Вот, например, «Ромео и Джульетту» поставил я давно. Вот приходит критик, скажем, и говорит – что же вы так мрачно сделали вторую сцену любви Ромео и Джульетты? Я говорю – какую вторую сцену любви? Ну, вот, когда соловей поет, жаворонок, пение. Я говорю – да это не сцена любви, это сцена прощания навек – прощания! Вы ошиблись! Не знает он, он только помнит почему-то, по какой-то книжке, что нужно оптимистически поставить «Ромео и Джульетту». Да он Шекспира точно не знает! Он знает что-то о *нем*, через кого-то. Мы же каждый день это изучаем, каждую букву знаем. Почему же нам не доверять, если считают, что мы таким образом классику отвергаем?

Я вот слушаю, слушаю, слушаю и думаю, ну хорошо, все очень умно, все очень теоретически подкованны. А что под этим? Ретроградство!!! Желание, чтобы... (*Аплодисменты.*)

Вы знаете, что от этого получается? Тишь да гладь, больше ничего!! Никто пальцем не шевельнет, если такое осилит!

Я с огромным уважением со стороны читал, знакомился с товарищами, которые выступают. И к ним никакого предвзятого чувства не имею! Но, товарищи, знаете, извините, давайте все же... с доверием относиться. Да ничего мы не стараемся... некоторые интерпретаторы, то-то и то-то. Да все это не так!!! Вот давайте обсудим какие-нибудь спектакли! Давайте поговорим о них! Другое дело, что что-то может не получаться! А из какого желания это возникает – разве вы знаете? Разве вы в этом процессе участвуете? А я часто думаю: я не видел «Леса» Мейерхольда. И я не сторонник, между прочим, такой режиссуры, такого интерпретаторства. Но я часто думаю – скажите, пожалуйста, а вот Островский, который у нас совершенно не ставится, почти совершенно не ставится, а если ставится, не имеет никакого резонанса или почти никакого резонанса?! Так, может быть, лучше «Лес»?! Ведь он же даст пищу целым годам вперед?! (*С места: «А может быть, «Лес» Островского?!»*) Слушайте, вы тогда не знаете, что такое театральное искусство!

Если вы говорите «Лес» Островского – «Лес» Островского лежит на полке! Вы его можете прочесть! Кроме того, если тут утверждается, что классик живой, то он дышит, он живет, он с вами разговаривает! С вами лично!!!

С. Ломинадзе. Правильно, но зачем посредничество?

А. Эфрос. Без посредничества – сидите дома и читайте!!! Все, больше ничего не могу сказать. (*Шум, крики. Аплодисменты.*)

Е. Сидоров. Наша конференция начала превращаться в дискуссию потихоньку. Слово имеет Феликс Феодосьевич Кузнецов.

Феликс Кузнецов. Товарищи! Наше сегодняшнее собрание является экспериментом. И проверкой зрелости современной литературно-критической, литературоведческой и общественной нашей мысли, зрело говорить о самых актуальных, интересующих всех вопросах. Оно является проверкой – можем ли мы вести дискуссию. Потому что вести дискуссию есть вещь, требующая немалого искусства. От того, как пройдет эта сегодняшняя дискуссия, подготовленная нашим объединением критики и литературоведения – удачно или неудачно, зависит, будем ли мы дальше вести вот такого рода разговор на такой аудитории или мы еще к этому, к сожалению, не готовы.

Поэтому я вас прошу относиться к делу серьезно, вдумчиво, трезво и уважительно друг к другу и к мнению друг друга.

Ну, скажу, что лично меня не очень порадовало начало дискуссии. Будем надеяться, что постепенно мы выйдем на более вольную и широкую гладь. Оно меня не очень порадовало, с одной стороны, чрезмерной страстностью, напряжением страстей. С другой стороны, мне не казалось, что мой коллега Станислав Юрьевич Куняев должен был использовать эту трибуну для того, чтобы обнародовать здесь статью, которую он написал и пока, насколько я понимаю, нигде не

напечатал, отнимая у нас по меньшей мере двадцать пять – тридцать минут времени.

Но тем не менее, несмотря на некоторые сложности начала этого разговора, сама по себе эта страстность, напряженность спора, волнение, которое идет в зале вокруг этих, казалось бы, сугубо теоретических проблем, обнаруживает тот факт, что эта проблема есть. Более того, наша дискуссия обнаруживает тот факт, что классика не только жива, но является активнейшим, постоянно действующим фактором духовной жизни нашего общества.

Я вам скажу, что, к примеру, в тех спектаклях, которые являются спектаклями на материале классики – и Анатолия Васильевича Эфроса, и, скажем, в театрах Ленинского комсомола, Художественном театре, в Театре на Таганке, – волнует зрителей, и меня, в частности, как зрителя, ничуть не меньше, а часто и больше, чем волнуют спектакли на, казалось бы, наиболее современных темах. Это говорит о том, что классика говорит с современностью, исходя из современного мироощущения советского человека, исходя из современной позиции советского человека, исходя из колоссальных завоеваний нашего общества в духовном плане, которые мы сегодня имеем. И вот здесь я скажу о споре, который возник, этой ошибке двух точек зрения, в равной степени убежденных и в чем-то крайних, я стою внутренне на следующей позиции, позиции, которая выработана, с одной стороны, многолетним общением с классикой и моим личным опытом ли-

тературного критика. Дело все в том, что современный момент нашего общественного развития, современный уровень нашего социального общественного развития определяется колоссальным вниманием общества и каждого отдельного человека к проблеме духовных и нравственных ценностей. Это реальная закономерность, закономерность общества социалистического, закономерность общества зрелого развитого социализма, которая заключается в том, что по мере того, как мы будем все успешнее решать вопрос о хлебе насущном, все с большей остротой и с большей взыскательностью перед обществом в целом и перед каждым конкретным человеком будет вставать вопрос о хлебе духовном. Есть и простой, и сложный узел этих вопросов. И в этом комплексе вопросов, в этом узле вопросов духовного и нравственного наполнения жизни современного общества и современного человека наследие классики играет и будет играть колоссальную и все возрастающую роль.

И если иметь в виду эту кардинальную общественную тенденцию нашего общественного развития, совершенно очевидно, что нам по отношению к прошлому нужно держать руки «вот так». Мы пережили время, когда, скажем, свергали Пушкина с парохода современности, когда мы почти полностью отказались от Достоевского, когда мы с легкостью необыкновенной отказывались по разным догматически понимаемым мировоззренческим причинам от духовного наследия прошлых веков.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

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

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