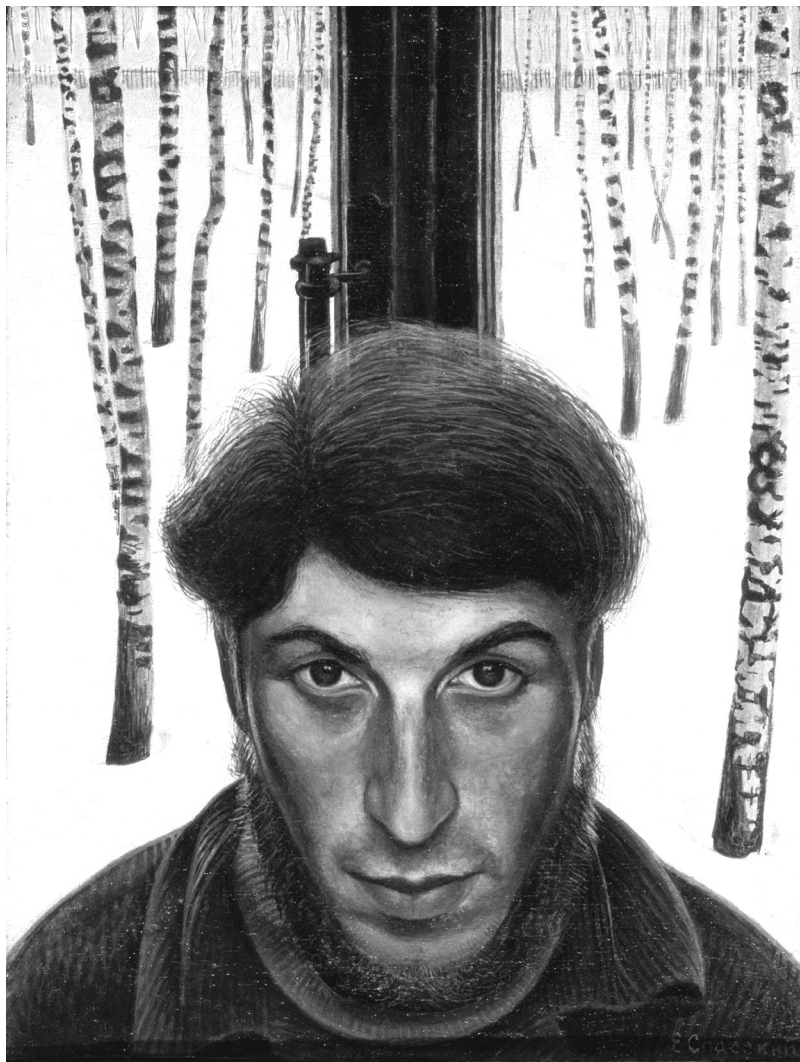


Посвящается светлой памяти
Сергея Георгиевича Антоненко



Автопортрет в Суханове. 1923.

Холст, масло. 36х32. Государственный Русский музей

Фонд изучения и сохранения творческого наследия Евгения Спасского

Отдел устной истории Научной библиотеки МГУ им М.В. Ломоносова

Фонд развития гуманитарных исследований «Устная история»

ЕВГЕНИЙ СПАССКИЙ

Творчество и биография

ВЕСТНИК I



Москва 2023

УДК 7.36

ББК 94.3

С-83



Фонд изучения и сохранения
творческого наследия Евгения Спасского

УСТНАЯ ИСТОРИЯ

Фонд развития гуманитарных исследований
«Устная история»



НАУЧНАЯ БИБЛИОТЕКА
МГУ имени М.В. Ломоносова

Отдел устной истории Научной библиотеки
МГУ им М.В. Ломоносова



Фонд Святослава
Рихтера

Авторы-составители: В.П. Головина, А.Р. Ефименко

Ответственный редактор: В.П. Головина

Научный редактор: Р.В. Багдасаров

Авторы статей: О.Н. Аннушкина, Р.В. Багдасаров, В.П. Головина,

А.Р. Ефименко, Д.В. Жуков, Д.Б. Споров, А.К. Флорковская

Авторы комментариев:

А.Р. Ефименко, Д.Б. Споров

Расшифровка записи интервью: Д.В. Радзишевский, М.В. Радзишевская

Дизайн и верстка: И.И. Бурмистров

Корректоры: С.А. Макарова, Д.И. Перс

На обложке:

Сон. 1924

Бумага, цветной карандаш, пастель. 33×25,5

Евгений Спасский. Творчество и биография. Вестник I Фонда наследия
Евгения Спасского / Авторы-составители: В.П. Головина, А.Р. Ефименко. —
М.: Издательство «Новалис», 2023. — 360 с., илл.

Издание приурочено к персональной выставке Евгения Спасского «ЛИКИ
МУЗЫКИ» в Доме творчества Московского союза художников, Таруса,
15—31 июля 2023.

ISBN 978-5- 902291-57-2

© Авторы статей, 2023

© Головина В.П., Ефименко А.Р. — составители, 2023

© Издательство «Новалис», 2023

СОДЕРЖАНИЕ

От составителей	6
ПУБЛИКАЦИИ	
Евгений Спасский. Встречи с бюджетянами и жизнь с Велимиром Хлебниковым, <i>комментарии А.Р. Ефименко</i>	9
Один из Председателей Земного Шара. Воспоминания Евгения Спасского, записанные Виктором Дувакиным в 1973 году, <i>вступительная статья Д.Б. Спорова, комментарии А.Р. Ефименко, Д.Б. Спорова</i>	25
Евгений Спасский. Святая Троица, <i>послесловие Р.В. Багдасарова</i>	119
Евгений Спасский. «Слова я перекинул как мосты...». Стихи разных лет, <i>вступительное слово Р.В. Багдасарова</i>	133
Евгений Спасский. Романс	150
СТАТЬИ	
А.Р. Ефименко. Памятные московские адреса художника Евгения Спасского. Часть 1. «Итак, 1917 год — зима и весна в Москве...»	152
В.П. Головина. Евгений Спасский и Кузьма Петров-Водкин: Загадка сюжета картины «Смерть комиссара»	178
Р.В. Багдасаров. Евгений Спасский и Борис Пастернак. Синхронность призвания	200
А.К. Флорковская. Осязаемость космического	329
Д.В. Жуков. Музыка в творчестве художника Евгения Спасского	334
О.Н. Аннушкина. О видимом небе и невидимых облаках	344



ОТ СОСТАВИТЕЛЕЙ

В 2021 году к 120-летию мастера Фонд издал коллективную иллюстрированную монографию «Евгений Спасский». Круг очерченных в ней вопросов оказался весьма обширным, что подсаказало идею серийного сборника, посвященного анализу произведений Е.Д. Спасского, изучению его биографии, публикации текстов, исследованию разнообразных творческих контактов.

Евгений Дмитриевич Спасский (1900–1985) прошел сложную эволюцию от футуризма до экспериментов в области религиозно-мистической живописи. В его картинах преломилось множество идей авангарда и символизма; всякий раз — в контексте эстетики европейского Ренессанса, что являлось творческим кредо художника.

Он учился у Б.А. Фогеля в Школе живописи и скульптуры Кавказского общества поощрения изящных искусств при Императорской Академии художеств (Тифлис), в Московской художественной студии М. Леблана, П. Бакланова, М. Северова, у Д.Д. Бурлюка, во Вхутемасе. Многие годы служил в Театре им. Вахтангова как помощник режиссера и актер. В Театре оперы и балета им. З.П. Палиашвили (Тбилиси) работал заведующим декоративного цеха, а также художником-декоратором в Государственном театре юного зрителя им. Л.М. Кагановича (Тбилиси) и Московском областном театре кукол. В 1940–1950-е в творческом содружестве с архитектором А.Н. Душкиным принимал участие в оформлении станций Московского метрополитена и других общественных сооружений СССР. С середины 1930-х годов регулярно занимался иконописью, реставрацией и храмовой стенописью. В 1950–1970-х годах совместно с виолончелисткой ГАБТ И.А. Морозовой участвовал в концертах, как музыковед рассказывая об истории европейской и российской классической музыки. Создал уникальную серию портретов выдающихся композиторов и исполнителей.

Художник Евгений Спасский был братом ленинградского поэта и писателя Сергея Спасского, другом Давида Бурлюка, Велимира Хлебникова, Андрея Белого, Михаила Чехова, Бориса Пастернака, Василия Яна.



Мемуарные свидетельства Спасского ценны не только фактами, но и чисто художнической остротой взгляда. Раздел публикаций открывается первым полным изданием эссе «Встречи с будетлянами и жизнь с Велимиром Хлебниковым» с научным комментарием Андрея Ефименко. Наиболее объемным материалом раздела является впервые печатаемая расшифровка интервью, взятого у Спасского в 1973 году Виктором Дувакиным. Публикацию предваряет вступительное слово президента Фонда «Устная история» Дмитрия Спорова. Тексты Спасского, посвященные проблемам эстетики, представляет эссе «Святая Троица» с послесловием Романа Багдасарова, где дан экскурс в историю символических тринитарных сюжетов, характерных для русской иконописи. Подборка стихотворений, которые художник писал в разные годы, затрагивает основные темы его творчества. Завершает раздел «Романс» — одно из немногих выявленных в настоящий момент музыкальных произведений Е.Д. Спасского.

Раздел исследований открывает статья А.Р. Ефименко, описывающая московский круг общения художника до его переезда в с. Буздяк вместе с Д.Д. Бурлюком в апреле 1918-го. Впервые на документальном материале изложены причины этого отъезда. Новые источники, привлеченные В.П. Головиной, позволяют воссоздать историю сюжета картины К.С. Петрова-Водкина «Смерть комиссара» и ту роль, которую сыграл в ее написании военный опыт Е.Д. Спасского. В исследовании Р.В. Багдасарова делается попытка выявить общие эстетические идеалы и художественные методы Бориса Пастернака и Евгения Спасского. Роман «Доктор Живаго» Пастернака и картины Евангельского цикла Спасского сопоставлены как явления христианского искусства в советской России 1940–1950-х годов. В 1970–1980-е творчество Спасского оказалось созвучно, с одной стороны, религиозно-мистическому поиску художников неофициальной среды, с другой — направлению космизма в советской живописи. Постановке данной проблемы посвящена статья А.К. Флорковской. Серия портретов европейских композиторов создавалась Спасским в течение полувека. Ее обзор составлен Д.В. Жуковым. Глубокое изучение Е.Д. Спасским церковного искусства предопределило актуальность его произведений для иконописи. Раздел завершается статьей православно-



го художника-монументалиста О.Н. Аннушкиной, рассказывающей о влиянии творческих идей Евгения Спасского на ее работы.

Выход Вестника открывает новое пространство для междисциплинарного диалога, сосредоточенного вокруг XX века — сложного и противоречивого периода в истории отечественной культуры.

Издание подготовлено Фондом изучения и сохранения творческого наследия Евгения Спасского при участии Фонда развития гуманитарных исследований «Устная история» и Научной библиотеки МГУ им М.В. Ломоносова.

Выражаем благодарность Э.Е. Игуменцевой, К.Б. Косенкову, Дагмаре Карла и Кристиану Крёйц, А.М. Малыгиной.

С благодарностью посвящаем эту книгу нашему покойному другу, религиоведу Сергею Георгиевичу Антоненко (1974–2021), чей вклад в открытие современникам творчества Е.Д. Спасского трудно переоценить.



ПУБЛИКАЦИИ

ВСТРЕЧИ С БУДЕТЛЯНАМИ
И ЖИЗНЬ С ВЕЛИМИРОМ
ХЛЕБНИКОВЫМ¹

Евгений СПАССКИЙ

В нашу эпоху, устремленную в будущее, как ни странно, но особенно много пишется и печатается воспоминаний. А нужно ли погружаться в давно ушедшие годы, нужно ли ворошить прошлое? Этот вопрос невольно поднимается в душе.

Писать и говорить о пережитом всегда и тревожно, и очень грустно. Радость несет только будущее. Тогда, естественно, хочется громко крикнуть: давайте нам только светлое, радостное будущее! Вот почему первые футуристы и называли себя бюджетлянами, людьми будущего, растущего, солнечного.

Но прошлое ведь нельзя забывать. Надо его изучать кропотливо и с любовью, погружаясь в воспоминания. Это фундамент, на котором выросли побеги новой жизни.

Итак, передвинем стрелку времени на полсотни лет назад.

Первое знакомство и первая встреча с бюджетлянами произошла у

¹ Текст воспоминаний «Встреча с бюджетлянами и жизнь с Велимиром Хлебниковым» был написан Е.Д. Спасским в 1964 году по просьбе литературоведа А.Е. Парниса. В 1966 году Евгений Дмитриевич его значительно изменил и дополнил. В сокращении публиковался: «Пророческая душа». В. Хлебников в воспоминаниях современников. К 100-летию со дня рождения поэта / подг. текстов и прим. А. Парниса // Литературное обозрение. 1985. № 12. С. 101–102; «Мы были полны надежд» / подг. текста Г. Курьяновой // Огонек. 1988. № 50. С. 8–10. Один из вариантов воспоминаний находится на государственном хранении в Российском государственном архиве литературы и искусства (Ф. 1337. Оп. 4. Д. 36). Публикуется по рукописному и машинописному текстам «Встречи с бюджетлянами и жизнь с Велимиром Хлебниковым» 1966 года, которые хранятся в архиве Е.Д. Спасского (частное собрание, Москва).



меня весной 1914 года в Тифлисе². Я был в то время еще гимназистом и учеником школы живописи, ваяния и зодчества³, полным задора и исканий. Как губка, впитывал в себя все, что встречалось на пути.

И вдруг, как бомба, влетевшая в окно, так появление на центральной улице троих, тогда еще молодых, ярко и оригинально одетых, медленно прогуливающих по городу, — Давида Бурлюка, Василия Каменского и Владимира Маяковского — поразило юношеское воображение⁴. Это те, которые несли свежую струю, радость, смелость и бунтарство в искусстве и в жизни. С их пребыванием у меня появились новые, необычайные книги и брошюры, ярко иллюстрированные Бурлюками Владимиром и Давидом: новые слова и новые мысли. Это было первое знакомство, сильно повлиявшее на последующую жизнь.

В следующий раз я встретился с ними уже в Москве зимою 17-го года. Эта зима была необычайна по насыщенности впечатлений. Много новых встреч и новых интересных знакомств.

Весь день я проводил в изостудии [М.В.] Леблана, [П.А.] Бакланова и [М.М.] Северова на Тверской⁵ с итальянским карандашом в руке, изучая греков; всматриваясь в эти вечно живые, почти музыкальные формы, полные мудрой пластики и гармонии. Устроил в студию к Леблану меня Давид Бурлюк, с которым он был дружен. Вечерами же до часу ночи я просижи-

² Семья Спасских поселилась в Тифлисе в 1905 году, когда старший брат художника Сергей поступил в 1-ю Тифлискую гимназию, а отец, Дмитрий Иосифович, потерял место провинциального судебного следователя и занялся литературно-публицистической карьерой в губернском центре.

³ Евгений Спасский, как и брат Сергей, обучался в 1-й Тифлисской гимназии с 1907 по 1914 год. С 1912 по 1914 год параллельно учебе в гимназии Евгений занимается в Школе живописи и скульптуры Кавказского общества поощрения изящных искусств, «находящейся в ведении» Императорской академии художеств.

⁴ С декабря 1913 по март 1914 года участники творческой группы «Гилея» — Д. Бурлюк, В. Каменский, В. Маяковский — совершили гастроль по 16 городам Европейской части Российской империи. В Тифлисе футуристы выступали в конце марта 1914 года. Свою встречу и знакомство с футуристами брат Евгения Дмитриевича, тогда начинающий поэт, Сергей Спасский описал в своей книге «Маяковский и его спутники. Воспоминания» (Ленинград, 1940).

⁵ Студия М. Леблана, П. Бакланова и М. Северова открылась в 1913 году и занимала помещения на верхнем этаже здания Саввинского подворья, ныне дом 6 строение 6 на Тверской улице между Камергерским и Столешниковым переулками.



вал в «Кафе поэтов» в Настасьинском переулке⁶. От этого домика сейчас не осталось и следов. На его месте высится огромное здание.

Здесь, в «Кафе поэтов» я встретился и познакомился со многими художниками, поэтами и артистами, людьми, ищущими новых форм, метущимися, стремящимися и чующими новое время. Все мы были молоды и полны надежд. Все мы любили искусство, любили жизнь.

Вот в эту зиму, замечательную зиму 17-го года я и познакомился с Велимиром Хлебниковым. Не помню точно, где произошла первая встреча с Велимиром — в Настасьинском ли переулке или на Страстной площади, на квартире Лидии Владимировны, жены доктора Давыдова⁷. Там часто я бывал; и там, заглянув в любой час дня или вечера, можно было непременно кого-нибудь встретить из поэтов или художников. Здесь всегда было уютно ласково и просто, как дома. Почти всегда возникали интересные разговоры об искусстве, о только что вышедших книгах, о новых театральных постановках и читались новые, еще не напечатанные стихи. А можно было, поздоровавшись со всеми, устроиться уютно на диване и погрузиться в свои мысли и остаться словно незамеченным. И никто не станет назойливо засыпать тебя вопросами или затягивать в общий разговор. Этот дом был оазис, дающий и покой, и отдых усталому и ищущему путнику.

Таким, погруженным в молчание, я часто заставал здесь и Велимира Хлебникова, который одно время и жил у Лидии Владимировны⁸.

⁶ «Кафе поэтов» («Кафе футуристов») располагалось на углу Тверской и Настасьинского переулка в помещении бывшей прачечной, дом 1/52 (здание снесено в 1930-х гг.). Кафе было открыто осенью 1917 года усилиями поэта В. Каменского и закрылось в апреле 1918-го.

⁷ Александр Петрович и Лидия Владимировна Давыдовы организовали в своей квартире на Страстной площади подобие литературно-художественного салона или коммуны. Александр Петрович служил главным врачом санитарного поезда, и благодаря его богатому по тем временам пайку семья имела возможность угощать своих гостей, что в голодную зиму 1917–1918 годов было немаловажно.

⁸ По всей видимости, речь идет о марте-апреле 1918 года, когда Велимир Хлебников жил около полутора месяцев в квартире Давыдовых в отдельной комнате. Подробнее о жизни В. Хлебникова у Давыдовых смотри, например: Владычина Г.Л. О Велимире Хлебникове // Вестник Общества Велимира Хлебникова. Выпуск 2. 1999.



Вспоминаю, как не раз вместе с Лидией Владимировной ходили-ли в «Музыкальную табакерку»⁹, находившуюся на углу Кузнецкого моста и Петровки, в «Стойло Пегаса»¹⁰ на Тверской улице, и реже в кафе «Питтореск»¹¹, расписанное художником [Г.Б. Якуловым]¹².

Днем в этих кафе было сонно и тихо, но вечером они пробуждались, и тут начиналась жизнь: выступали поэты, читая свои новые стихи, актеры, танцоры и певцы. В «Стойле Пегаса» царствовал [А.Б.] Мариенгоф, собирая весь свет люстры и бра, как в фокусе, на своем черном лакированном цилиндре. Всегда подтянутый, напудренный, со стеком в руке, [В.Г.] Шершеневич, как шершень жужжащий, полный порыва, незаконченного движения и не ищущий покоя.

Стройная, изящная, худенькая, черноволосая, красивая и знающая себе цену поэтесса Сусанна Мар. И, наконец, с тончайшей талией, ходивший часто в черкеске [А.Б.] Кусиков, которого я позже в 1928 году встретил в Париже в театре Гранд Опера, на гастрольном спектакле театра имени Вахтангова¹³, но поговорить мне с ним так и не удалось. Он промелькнул за кулисами во время антракта и исчез.

В «Музыкальной табакерке» царил иной дух: всегда полумрак, тесно сдвинутые столики, так как помещение не было большим, довольно уютно, но душно и особенно подтянуто и накрахмалено в воздухе. Не было той простоты, царившей в Настасьинском переулке.

Как-то раз, помню, там выступал Маяковский. Прочитал со сжатыми зубами, не вынимая изо рта папироски, свой «Марш Футуристов», который впоследствии я очень часто читал на поэзакон-

⁹ «Кружок художников, литераторов и артистов «Музыкальная табакерка». Угол Петровки и Кузнецкого моста, кафе О.Надэ» открылся в январе 1918 года. Здание не сохранилось.

¹⁰ Евгений Спасский ошибается. Вероятно, он посещал кафе имажинистов «Стойло Пегаса» в 1921–1924 годах. Кафе начало работу только в конце 1919 года в помещении бывшего артистического кафе «Бом» (ул. Тверская, 37, сегодня на месте этого здания стоит дом 17). Закрылось «Стойло Пегаса» 28 апреля 1924 года.

¹¹ Кафе «Питтореск» (Кузнецкий мост, 5; сегодня дом 11, строение 1, Московский дом художника) открыло свои двери посетителям зимой 1918 года.

¹² В рукописи воспоминаний упоминание о художнике, оформлявшем кафе «Питтореск», отсутствует. В машинописном тексте это дополнение появляется, но, видимо при наборе со слов Е.Д. Спасского, допущена неточность, так как оформителем кафе в нем ошибочно называется другой художник-авангардист — А.В. Лентулов.

¹³ С 1927 по 1935 год Евгений Дмитриевич Спасский работает помощником режиссера в Театре им. Евг. Вахтангова. С труппой театра он участвует в Международном театральном фестивале, проходившем в Париже в 1928 году.



цртах, о которых я расскажу дальше, затем подошел ко мне, было уже около одиннадцати часов, и спросил: «Вы не идете ли в Настасьинский, если да, то идемте вместе». И мы пошли в «Кафе поэтов», он тащил под мышкой кипу книг и, видимо, был чем-то очень озабочен, огорчен. Нервно жевал всю дорогу папиросу, закинув за спину конец своего длинного кашне. Я тоже в эти дни был погружен в свои раздумья и нес свои большие переживания. Все пересматривал и переоценивал. Так шли мы молча, изредка перекидываясь случайными и незначительными фразами.

Но в кафе нас встретил шум, крик и оживление. И, конечно, Давид Бурлюк посылал свои остроты в воздух. С ним я как с художником, собратом по профессии подружился больше всего; и здесь же в кафе к весне у нас созрел план летней совместной работы и осенней поездки в турне по восточной России с выставкой картин, докладами о новом искусстве и поэзоконцертами.

Давид Давыдович, или, как он впоследствии просил называть его, Додя, пригласил меня к себе на все лето в татарскую глухую деревню Буздняк, близ Бугульмы, где жила постоянно его семья: жена Мария Никифоровна и два сына четырех и пяти лет Додик и Никиша. Летом там же жили его сестра Марианна — певица, ученица Московской консерватории, и сестра жены Елена. Знаком я был и дружил с мамашей Давида Бурлюка¹⁴. Маленького роста, очень живая, подвижная и жизнерадостная женщина — тоже художница. С ней я встречался на выставках в Москве, в Самаре, где были среди холстов Доди и ее работы — пейзажи маслом, в основном виды Урала. Горы написаны были очень сочно, причем во время работы она любила добавлять в краски золотой порошок, что давало блеск и ощущение тяжести минерала. Она часто сопровождала Додю в поездках, а на выставке заменяла кассира.

Я был еще учеником седьмого класса гимназии, когда сам принимал участие на выставках картин с Додей¹⁵.

¹⁴ Бурлюк (Михневич) Людмила Иосифовна (1861–1924) — мать Д.Д. Бурлюка, художница.

¹⁵ Речь идет о выставке Д.Д. Бурлюка в Самаре в марте 1917 года в здании Волжско-Камского коммерческого банка (сегодня в нем располагается Самарский художественный музей, ул. Куйбышева, 92). Евгений Спасский ошибается, так как в это время он уже заканчивал гимназическое образование и учился в восьмом классе гимназии.



Итак, я с Бурлюком приехал к нему на все лето писать пейзажи; после почти трехдневного путешествия, около двух часов дня, мы, наконец, приехали в Бuzдяк, усталые, так как всю последнюю ночь не пришлось сомкнуть глаз. Так было построено расписание, что ночь надо было просидеть на полустанке в ожидании следующего поезда. Причем зал ожидания был небольшой, в нем стояло всего две небольшие скамейки, на которых сидели счастливицы, остальным надо было стоять. Зал был набит татарами, ожидающими поезда. Темнело. Зажгли небольшую керосиновую лампу, которая тускло и уныло боролась с темнотой. И вдруг все пришло в движение. Все быстро укладывались на полу, и не прошло и часа, как зал погрузился в глубокий сон. Поднялся страшный храп, переливчатый, который с каждой минутой крепчал. Пройти через зал уже было невозможно, кругом тела, руки, ноги. Спертый воздух нас вытолкнул на перрон. Ночь была холодная, но мы всю ночь проходили, любясь луной и рассветом. Изредка, чтобы укрыться от холода, Додя приоткрывал дверь в зал ожидания и с присущим ему юмором говорил: «Вот это надо написать! «Ночь после Куликовской битвы». Но хотя это зрелище было чрезвычайно живописно, больше десяти минут мы не выдерживали и выскакивали на воздух.

Бuzдяк — это большое село с высившейся в центре мечетью и большой базарной площадью. Очень пыльное летом и непроходимое осенью от невероятной грязи, вязкой и скользкой.

Додя снимал отдельный, большой деревянный дом крестьянского типа. Дом был добротный, с застекленной галереей и крыльцом во двор. На улицу же выходило два небольших окна большой комнаты-кухни, где стоял наш обеденный стол. Громадная русская печка, в которой пекла хлеб на всю семью Марианна, атлетического телосложения, страшной силы, как почти все из рода Бурлюков. Она каждую неделю, засучив рукава, с большой легкостью вымешивала целую кадку ржаного, заварного теста и, приготовив печь, длинной лопатой забрасывала туда поднявшиеся лепешки. Хлеб получался удивительно вкусный. Помогала ей в хозяйстве худенькая Елена, которая впоследствии вышла замуж за художника [В.Н.] Пальмова¹⁶.

В этой же комнате под окном стоял сундук, на котором я и спал. Ложились все рано, так как жизнь велась самая трудовая, но я дол-

¹⁶ Пальмов Виктор Никандрович (1888–1929) — русский и советский художник-футурист.



го не мог уснуть, слушая песни, своеобразные незнакомые татарские мелодии, довольно грустные. Их на улице исполняла молодежь под гармонию. Когда же стихали песни, начинался лай собак. Они словно перекликались с одного конца деревни до другого. Это было как-то особенно сиротливо и жутко, немного тревожно, словно ты слышишь, как погружается в сон земля. В шесть часов утра Додя всех поднимал на ноги громким пением: «Чом, чом не пришов, як я говорила, цилу ночку свичка прогорела» и т. д. Все вставали, пили чай и мы уходили на этюды. Весь день, пока было светло, с увлечением работали, а вечером за вечерним чаем читали стихи или новые, полученные из Москвы книги.

Додя сам спал с семьей в большой светлой комнате, окна которой выходили во двор. Там кроме изрядного количества кроватей стояло пианино, на котором в свободное время играла и пела Марианна. Довольно большую площадь в этой комнате занимала печь с лежанкой, стены которой время от времени выбеливались, так как на них разрешалось ребятам рисовать углем. Поэтому печь постоянное покрывалась деревьями, домами, людьми и разными животными ледникового периода.

У Доди же в сенях был завал подрамников и холстов и, кроме того, стоял книжный шкаф, специально отведенный для красок. Я помню, как он перед отъездом в доме Живописи, ваяния и зодчества на Мясницкой улице¹⁷ вместе со мной закупал краски ящиками. Он больше писал мастихином, накладывая толстые, друг на друга, слои красок. В красках он был ненасытным, и после каждого этюда на месте работы оставались десятки пустых тюбиков, но он их не бросал, а собирал и переплавлял в печке — для продажи. Их охотно покупали у него местные жители для лужения медной посуды. Писал он кроме пейзажей и портреты и еще осуществлял свою мечту в то лето, написал большую картину «Куликовская битва». Когда он ее всю прописал, добавляя в краски мед, повесил на кухне около печки, где было невероятное количество мух. Сравнительно скоро мухи покрыли весь холст, наподобие липкой бумаги, и Додя ходил счастливый около этого холста и говорил:

¹⁷ Имеется в виду здание Московского училища живописи, ваяния и зодчества, располагавшееся в «Доме Юшкова», ул. Мясницкая, 21. В машинописном тексте: «...в доме Школы живописи, ваяния и зодчества на Мясницкой улице».



«Вот это будет фактурка!» А затем, взяв кисть, прописал все прямо по высохшим мухам. Фактура действительно получилась оригинальная. Так за это лето была подготовлена выставка. И все картины и необходимый материал упаковав в ящики, мы тронулись в путь¹⁸. Но мне надо было по дороге заехать домой, чтобы взять костюм и все необходимое для концертов¹⁹. Так что я, уехав один, догнал Додю в Омске²⁰, где мы пробыли недели две, дав несколько поэзоконцертов в помещении Политехнического института, в котором была открыта и выставка картин.

Додя был чрезвычайно деловой и практичный человек. Он, будучи еще в Москве, подготовил все для поездки: отпечатал афиши и для выставок, и для концертов, в которые на пустом, оставленном для этого месте надо было вписывать только число и адрес. Отпечатал программки выставки и, наконец, книжечки «Лысеющий хвост», с коротким манифестом футуристов и стихами. Причем первая страничка была оставлена чистой, на которой тут же на выставке он просил меня и сам делал беглые рисунки тушью или акварелью, и эти книжечки продавались по двойной цене. За месяц до отъезда, так же в татарской деревне, было куплено полотенце с красивой и яркой орнаментальной вышивкой на концах. Из этих ковровых концов Марианна сшила нам два пестрых жилета, которые мы в день концерта надевали. Марианна должна была петь нараспев стихи под именем «Пуантеллины Норвежской», выступая в тонкой кисейной шали.

Бурлюк отличался невероятной энергией. Через час после приезда в город он находил помещение для выставки и концертов. В

¹⁸ В рукописи: «...мы тронулись в турне».

¹⁹ В конце сентября — начале октября 1918 года Евгений Спасский возвращается к семье в Самару, чтобы взять зимнюю одежду и навестить родителей перед длительным путешествием. Из Самары Евгений Спасский выехал вместе с матерью Екатериной Евгеньевной перед самым занятием города Красной армией.

²⁰ Описывая эпизоды своей биографии периода Гражданской войны, Е. Спасский сознательно путает время и опускает целые эпизоды, избегая упоминаний о своей службе в Белой армии и работе матери в Министерстве финансов правительства адмирала А.В. Колчака, тем более что данные мемуары посвящены общению художника с футуристами. На самом деле Спасский догнал Д. Бурлюка в Златоусте и, скорее всего, поучаствовал в его концертах на начальном этапе Большого Сибирского турне. В конце октября 1918 года он вместе с матерью уже приезжает в Омск, куда Бурлюк с семьей и другими участниками турне прибывает только в конце февраля 1919-го.



тот же день давал в местную газету статью о футуризме. Вечером мы развешивали картины, и в 10 часов утра был вернисаж. Причем мы с утра и до 12 часов дня, надев свои пестрые жилеты, гуляли по городу, привлекая тем самым большую толпу народа. Около часа дня мы возвращались на выставку с шумной толпой.

Вход на выставку всегда был бесплатный, но начиналась бойкая продажа программ и книг. Поднимался страшный шум от недоумения перед футурокартинами, и обычно нас просили и с интересом, а часто и с возмущением дать пояснение картинам. Тогда Додя обращался ко мне и просил сказать несколько слов о новом течении в искусстве и объяснить непонятное в картинах. Но, как только я кончал говорить, он тотчас появлялся рядом со мной со шляпой в руке и, обходя всех, говорил: «Всякий труд должен быть оплачиваем», — и шутя собирал порядочную сумму.

Концерты и выставки проходили очень шумно. К вечернему концерту я на щеке Бурлюка рисовал рыбу, а он мне собаку, и, вставив в петлицы деревянные ложки, мы шли на концерт.

После короткого и сочного доклада Доди, а говорить он умел и образно, и остроумно, мы читали нараспев стихи: он — свои, В. Каменского (из «Стеньки Разина»), Маяковского, а я начинал с Северянина, потом — Маяковского «Наш марш», из поэмы «Человек» и «Облако в штанах», Хлебникова «Крылышку золотописьмом...» и т. д.

Слушали все очень внимательно, но реагировали всегда так шумно, что, казалось, зрительный зал начинал колебаться и вот-вот развалится от крика, аплодисментов и свиста. Публика четко делилась на два лагеря — принимающих и возмущенных. Нас почти выносили на руках из зала на улицу. Кругом появлялось много друзей, много сочувствующих новому искусству и новому в жизни.

По складу своей души Додя был человек практичный, с коммерческой жилкой. Он из всего старался извлечь пользу.

На выставках кроме программ и книг продавались и картины, но картины Бурлюка шли не очень хорошо, несмотря на то, что он старался их делать на разные вкусы. Единственно, что ему удавалось продавать чуть ли не в каждом городе, это «Портрет мое-



го дяди»²¹. Он делал его быстро в гостинице, вклеивая куски газеты в разорванное углами лицо, имеющее три глаза, два носа и так далее. Сам я относился к исканиям новых форм очень серьезно, и подобное легкомысленное отношение Доди меня немного шокировало и расхолаживало. Додя был превосходный администратор и опытный оратор с большим юмором. С ним всегда было легко и просто. Человек удивительной душевной мягкости и большого вселюбящего сердца. Я никогда не видел его сердитым или раздраженным. Он все умел перевести на юмор, на улыбку. Это ему очень помогало и в общественной, и в семейной жизни. А в связи с этим его душевным качеством и философия жизненная была чрезвычайно своеобразная.

Помню как-то, после одного из концертов, собирая и укладывая картины в ящики, он мне сказал, что собирается ехать дальше, в Японию и Америку, и предложил мне все обдумать в трехдневный срок и дать ему ответ, поеду ли я дальше с ним или нет. Я решительно отказался, простился и поехал назад, в Москву²².

Картины и рисунки мои он просил оставить, чтобы не оголять выставку, и обещал после продажи выслать мне причитающиеся за них деньги. Я знаю, что он все их продал, так как получил от него из Нью-Йорка письмо, в котором он писал: «Картины Ваши продал, я Ваш должник». Но, к сожалению, он так и остался моим должником и больше уже об этом не вспоминал.

И снова²³ у меня началась жизнь, полная искания и волнений, разочарований и радостей. То отказ от цвета и погружение в форму, только в форму, то вновь тянуло к цвету.

Так, на смену футуризму пришел супрематизм, который заставил вернуться к цвету, полюбить цвет и изучить его качества. Супрематизм заставил полюбить поверхность холста и чистоту и сущность краски. И опять я ушел в работу, запершись в своей ком-

²¹ Единственный сохранившийся вариант «Портрета моего дяди» Д. Бурлюка находится в Иркутском областном художественном музее им. В.П. Сукачева.

²² Е. Спасский оказался в Москве только в начале лета 1921 года. Пережив разгром Белой армии в Сибири и проведя зиму 1920-го в Омске, он приехал к родителям в Самару лишь весной того же года.

²³ Начало предложения дано по рукописному тексту 1966 года. В машинописный текст того же года добавлена фраза: «...расставшись с Бурлюком...».



нате, превращенной в мастерскую, где и с потолка, и со стен свешивались занавески и зеркала для изучения законов освещения. Так всю зиму я проработал, питаюсь одной картошкой²⁴.

В 1922 году, в декабре месяце²⁵, после долгой разлуки я снова встречаю Велимира Хлебникова, которого временно потерял с отъездом моим из Москвы. Его тоже эти годы не было в Москве. Он любил путешествовать и только что вернулся из Персии. Привез с собою, или, вернее, на себе, пестрые, коврового рисунка штаны, сшитые из шерстяной ткани, которые ему кто-то подарил. Здесь его быстро одели друзья в светлый, серовато-голубого цвета костюм, который по размеру был на два номера больше и поэтому висел на нем, как на вешалке, но он, как мне казалось, чувствовал себя в нем хорошо²⁶.

И вот передо мной стоял похожий на Достоевского, с громадной бородой, но с теми же кроткими и небесно-ясными глазами Велимир. Кто близко знал Хлебникова, не мог не запомнить на всю жизнь его глаз, всегда глядящих в бесконечную даль, живущих не здесь, не этим миром, а где-то там, в необозримых космических пространствах. Иногда он словно пробуждался и смотрел на тебя, всегда мягким, ласковым и полным любви взглядом. Глядя в эти чистые лазурные глаза, и тебе становилось светло, легко и весело, по-детски все просто и ясно, все трудности и неприятности житейские покидали тебя. Да, забыть эти глаза невозможно, они всегда стоят перед тобой.

Итак, встретились мы на каком-то вечере во Вхутемасе²⁷. Он очень обрадовался, лицо засветилось ласковой улыбкой. Коротко рассказал о себе, о своих путешествиях, о жизни и событиях за эти годы. Прощаясь, сказал, что очень хочет повидаться со мной и поговорить, но не здесь, в шумно расходящейся толпе. Неловко и смущенно сунул мне на прощание руку и пошел, чуть сутулый, боль-

²⁴ Здесь Е. Спасский кратко и обобщенно описывает омский и самарский периоды своего творчества.

²⁵ Год события указан Евгением Спасским неверно. Эта встреча с Велимиром Хлебниковым произошла в декабре 1921 года.

²⁶ Костюм был подарен В. Маяковским.

²⁷ Вероятно, речь идет о выступлении В. Маяковского, В. Хлебникова, А. Кручных и В. Каменского 29 декабря 1921 года с чтением своих стихов на вечере студентов Вхутемаса.



шой, осторожный, своей мягкой походкой, словно боясь кого-нибудь толкнуть или обидеть. Он не ходил, а, скорее, скользил по земле, слегка ее касаясь, весь внимательный, всегда прислушивающийся к чему-то, неся свой внутренний мир. И тут же на вечер, я не помню кто, но кто-то из молодых поэтов, видя, что я разговаривал с Хлебниковым, подошел ко мне и сказал, что трудно сейчас бедному Велимиру: живет неустроенный, ночует в коридоре студенческого общежития Вхутемаса на Мясницкой улице, в доме, в котором жил и я²⁸. У меня тотчас появилась мысль предложить ему переехать ко мне, тем более что я жил один и он, поскольку я знал его, деликатнейший человек, мне не мог бы помешать работать. Сам же я, как всегда, много работал в поисках новых форм выражения, одновременно совершенствуя технику. Материально жил я, работая в Союзе поэтов, оформляя новые книги, поэзовечера в кафе, плакаты, и зарплата моя была: обед в кафе «Домино», где и помещался Союз поэтов, на Тверской улице.

Встретившись с Хлебниковым через несколько дней²⁹, я и предложил ему переехать ко мне. Он очень охотно и с большой радостью принял мое предложение и с поспешностью в тот же вечер перебрался в мою квартиру. У меня была комната с большим итальянским окном. Мебель не очень изысканная, но было все, что необходимо, и ничего лишнего: столик, две табуретки, мольберт и соседское кресло, удобное для размышлений и отдыха, старенький диван, на котором спал я, и напротив поставили железную кровать с матрацем для Велимира. Единственное богатство мое составлял небольшой кавказский ковер, полученный мною в наследство, которым я и закрывал матрац на кровати, так как одеяла лишнего у меня не было, не было его и у Велимира. Так началась совместная наша трудовая жизнь. Главное, что обоим было и хорошо и спокойно. Все имущество Велимира составлял белый узелок, с которым под мышкой он и пришел. С большой любовью и осторожностью он его развязал, вынул оттуда чернильницу, ручку и большую пачку неаккуратно, довольно беспорядочно сло-

²⁸ Общежитие студентов Вхутемаса находилось на ул. Мясницкая, в доме 21 (сегодня 21/8с9). Е. Спасский был студентом и помощником коменданта общежития Вхутемаса. Спасский и Хлебников проживали в квартире 38. В письме к матери в апреле 1922 года В. Хлебников ошибочно указывает номер квартиры 39.

²⁹ Фраза приведена по рукописному экземпляру 1964 года. В машинописном тексте «через несколько дней» заменено на «вторично».



женных листов бумаги, как чистых, так и испещренных мелким бисерным почерком в разных направлениях. Чернильницу и ручку он пристроил на табуретке, пододвинул ее к своей кровати, а все листки бумаги с поспешностью были брошены под кровать, откуда они извлекались по мере надобности. Причем как он в этом хаотичном хозяйстве разбирался и находил то, что ему было нужно, непонятно.

Работал он быстро, стихийно, нервно и всегда словно прислушиваясь к витающим вокруг него мыслям и словам. Каждое утро, напившись чаю, устраивались мы по своим углам, я пододвигал мольберт, а Велимир свой столик с бумагой и чернилами. Наступала тишина, та активная, наэлектризованная тишина — лучшая почва для творческой работы. Велимир, как всегда, работал порывами, то он быстро и мелко исписывал листик бумаги, потом с такой же быстротой и уверенностью все перечеркивал. Иногда сминал написанное и бросал под кровать. После этого молниеносно ложился, подтягивал к себе колени, натягивал шубу³⁰, которая лежала тут же, закрывался с головой и затихал, но ненадолго. Минут через 10–15 шуба откидывалась в сторону, он энергично бросался под кровать, и тут начинались поиски. Из-под кровати летели во все стороны исписанные листочки, покрывая, как снег, весь пол. То вдруг он замирал, стоя на коленях или сидя на полу, и внимательно вглядывался в найденную бумажечку. То снова бросал ее в сторону и продолжал искать еще и еще, пока, наконец, не находил нужное, мучившее его. Тогда поспешно вставал и с ожесточением все остальное забрасывал ногой под кровать. А найденный им листочек бережно расправлял и укладывал перед собой на столике, причем на лице появлялась блаженная улыбка, и по улыбке всегда было видно, что он нашел нужное. И опять наступала тишина и сосредоточенное внимательное вгля-

³⁰ Подаренную В. Хлебникову шубу Е. Спасский иногда в тексте называет пальто. Описание этого подарка Маяковского оставил И.В. Грузинов: «Шуба на Хлебникове была с чужого плеча. Овчинная. Тяжелая. Архаическая. Новой эта шуба была не позже конца, а может быть, и середины минувшего века» (Грузинов И. Маяковский и литературная Москва // Мой век, мои друзья и подруги. Воспоминания Мариенгофа, Шершеневича, Грузинова: Сборник. М., 1990. С. 663). Сам Хлебников называл эту шубу «тулупчиком», увековечив ее в своих стихах: Эй, молодчики-купчики, — Ветерок в голове! — В пугачевском тулупчике — Я иду по Москве! (Не шалить! 1922); — Лежу я на твоём ковре — Тулупчик мой со мной на мне — И синь небес над головой. — Лазурью дышишь ты, — Я ж слышу волчий вой — Пустой, косой, — Тоской безбрежной (Евгению Спасскому. 1922).



дывание через окно в безграничное небо, такое же светлое и ясное, как его глаза.

Бывало и так — в любой час, среди ночи он так же стремительно соскакивал, словно боясь потерять пойманное слово. Хватался за ручку и замирал над столом с бумагой. Просиживал, погруженный в свои мысли, 15–20 минут, вновь исчезал под пальто³¹ с головой и затихал. В одну из таких ночей я успел сделать с него набросок, который и находится сейчас в Литературном музее в Москве³² (цв. вкл. 47).

Часто к нам прилетали воробьи или синички и садились на оконную раму. Это всегда приводило Велимира в неописуемый восторг. Большие голубые, ликующие от счастья глаза с детской восторженностью и любовью смотрели на птиц, и невольно вырывались у него какие-то неповторимые звуки радости и счастья³³. Он любил мир, мир растений и мир животных, любил безгранично всем своим существом. Он понимал язык мира, читал как раскрытую книгу затейливые народные узоры на коврах, являющиеся отражением окружающего мира. Любил и рассказывал смысл каждого завитка, каждого коврового орнамента, рисуя перед собой картину жизни: здесь поле, здесь лес с животными и птицами, а здесь река и рыбы. Днем мы говорили мало, стараясь не мешать друг другу работать. Вечера часто проводили вместе у кого-нибудь из друзей Велимира — хороших, простых и милых людей, любящих искусство.

В гостях Велимира почти всегда просили читать свои стихи, и он никогда не отказывался. Читал он своеобразно: скороговоркой, негромко, как бы выстреливая фразами, застенчиво улыбаясь, словно сам конфузясь своего собственного голоса. Часто бывали мы в начале Большой Бронной улицы на втором этаже у Куфтиных, где встречали нас радушно муж с женой в небольшой комнатке³⁴, единственным украшением которой была висевшая на стене

³¹ См. прим. 27.

³² В этом месте при публикации опущено обращение к А.Е. Парнису о прилагаемой к рукописи воспоминаний фотографии портрета В. Хлебникова, написанного Е.Д. Спасским.

³³ В. Хлебников в 1904–1906 годах увлекался орнитологией, будучи студентом естественного отделения Казанского университета.

³⁴ Семья Куфтиных проживала по адресу Малая Бронная, д. 2/7, кв. 30 (здание не сохранилось). Семья жила в двух изолированных комнатах в коммунальной квартире. Куфтин Борис Алексеевич (1892–1953) — археолог, этнограф, его жена — Россова Агния Михайловна (1890–1980) — врач, этнограф.



громадная икона, приписываемая школе [Андрея] Рублева. Были как-то в Замоскворечье у знакомой актрисы Велимира³⁵, где и ночевали из-за позднего времени. Сама она читала стихи, молодая, грациозная, вдохновенная. Женское общество Велимир очень любил, но и страшно смущался.

Были и у Бриков в Водопьяном переулке³⁶, это рядом с нами, где встречались и с Маяковским, но чаще он один уходил туда на час-два после обеда, как сам он говорил: «Пойду к Володичке», — и не всегда возвращался оттуда веселый.

Он был удивительный бесребреник, и деньги у него долго не задерживались. Как-то, помню, он вернулся часов в восемь вечера, очень веселый, с полными руками покупок. Выяснилось, что он только что получил какие-то деньги за напечатанные стихи и сейчас же накупил всякого угощения.

Очень молчаливый и скрытный, но ко мне привык и делился со мною всеми своими переживаниями, и хорошими, и грустными. Вспоминаю, как он однажды таинственно вытащил из внутреннего правого кармана пиджака какую-то бумагу, бережно сложенную, и с сияющим лицом показал мне. Это было удостоверение личности, выданное за подписью наркома просвещения А. Луначарского, с просьбой всем оказывать помощь и содействие поэту В. Хлебникову. Это был единственный документ Велимира, который он бережно хранил.

Так жили мы дружно и мирно, а нарушала иногда наш покой его лихорадка, страшная тропическая лихорадка, которую он привез из Персии. Тогда он наваливал на себя все, что возможно, но его так трясло, что кровать под ним начинала двигаться. Приступы бывали редки, но сил у него это забирало много.

И несмотря на все трудности, болезнь и подчас недоедание, мы любили жизнь, это была интересная пора, когда опрокидывались все прежние представления, переоценивались все ценности, футуристы, супрематисты, имажинисты, экспрессионисты, «все промелькнули

³⁵ Вероятно, речь идет об актрисе и поэтессе Надежде Васильевне Николаевой (в замужестве Новицкая, сценический псевдоним Нада Эльснер, 1894–1979), в которую В. Хлебников был влюблен. Долгое время она хранила архив Хлебникова за 1914–1916 годы, часть которого была в 1967 году передана в Российскую национальную библиотеку.

³⁶ Водопьяный переулок, д. 3, кв. 4 (здание не сохранилось).



перед нами, все побывали тут». И не было конца различным направлениям, но одно было ясно, что начинается новый век, новая жизнь и мы стоим на грани. А такие поэты, как Хлебников, чуяли новое будущее, причем чуяли не рассудком, а всем своим существом. Он любил мир, природу, человека и космос и через музыку чисел, через логику арифметических знаков он выводил законы космических событий. Эти свои исчисления-предсказания он передал при мне художнику [П.В.] Митуричу, который последнее время довольно часто нас посещал. Митурич их отпечатал на больших листах кустарным способом в количестве сто экземпляров. С какой радостью, с какой сияющей улыбкой встретил Велимир первый экземпляр «Вестника» и «Досок судьбы»³⁷, которые принес ему Митурич.

С Митуричем я был знаком и встречался раньше в декоративной мастерской Пуокра на Остоженке³⁸, где мы работали, а я, не имея жилплощади, даже жил на верхнем этаже этой мастерской, но, правда, недолго³⁹. Вот так неожиданно во второй раз меня судьба свела с Митуричем. Он, как хорошая нянька, с вниманием и лаской относился к Хлебникову.

Так дожили мы до весны⁴⁰, и к концу своей жизни у меня он начал жаловаться на здоровье. Дважды навещала его какая-то незнакомка в черном. В один из приездов Митурич сказал мне: «Я его возьму лучше к себе за город, там хороший воздух и покой. Он окрепнет и поправится». Но поправиться Хлебникову не удалось. Он умер на даче у Митурича⁴¹ через полтора месяца, с большой скромностью и невероятным мужеством переноса все трудности своей болезни и смерти.

³⁷ Речь идет об изготовленном в феврале 1922 года П. Митуричем и С. Исаковым в количестве 100 экз. «Вестнике Велимира Хлебникова» и отпечатанных в количестве 500 экз. в Государственном издательстве шестнадцатистраничных «Досках судьбы».

³⁸ Политическо-просветительное управление Московского военного округа (Пуокр) располагалось в 1-м Зачатьевском переулке, д. 8 (здание не сохранилось).

³⁹ В Пуокре Е. Спасский проработал с 15 июня по 15 июля 1921 года.

⁴⁰ В начале мая 1922 года Е. Спасский женился на Елене Константиновне Лукиной. Ее переезд в квартиру мужа послужил поводом к смене места жительства В. Хлебниковым, который поселился у Куфтиных.

⁴¹ В. Хлебников умер 28 июня 1922 года в деревне Санталово Крестецкого уезда Новгородской губернии.



ОДИН ИЗ ПРЕДСЕДАТЕЛЕЙ ЗЕМНОГО ШАРА

Воспоминания Евгения СПАССКОГО,
записанные Виктором Дувакиным в 1973 году

Эта деталь биографии художника Евгения Спасского — то, что Велимир Хлебников внес его имя в число Председателей Земного Шара, — как-то разом определяет мемуариста перед микрофоном. В конце второй беседы Дувакин признается, что совершенно не знает творчества собеседника, и спрашивает: «Кто же вам близок?» «Возрождение», — отвечает художник. Полные мистики и визионерства произведения Евгения Спасского так очевидно отличаются от картин живших и творивших рядом с ним художников, что невозможно не признать, перед нами мастер, пронесший через весь страшный XX век идеалы свободного искусства, столь ценимые в эпоху авангарда.

В интервью Спасский рассказывает о своей футуристической юности, о Гражданской войне, о жизни литературных кафе 1920-х годов... Даже сдержанное изложение подобных событий их непосредственным участником добавляет важные нюансы в темы, казалось бы, хорошо изученные. Вспоминая об известных людях — Давиде Бурлюке, Владимире Маяковском, Велимире Хлебникове, Андрее Белом, Борисе Пастернаке, художник дает их точные визуальные портреты.

Мастера Возрождения нередко делали заказчиков, друзей или близких прототипами лиц священной истории. Спасский следовал этой традиции, наделяя свои сложносочиненные криптопортреты чертами знакомых ему людей. Так, образ Маяковского угадывается в картине «Осень» (1967), черты Андрея Белого проступают в лице на полотне «Положительность» (1966), фигура Велимира Хлебникова читается в силуэте стоящего спиной к зрителю одинокого путника из графического цикла «Странник» (1943), а Никколо Паганини (1963) списан с переводчика и друга Бориса Пастернака Евгения Ланна (цв. вкл. 29, 30, 15).



Российская культура рубежа XIX и XX веков была предметом профессионального интереса филолога Виктора Дувакина в период пятнадцати лет его необычной деятельности по сбору устных воспоминаний (1967–1982). Разговоры с Дувакиным известны исследователям творчества Евгения Спасского, в этом издании мы наконец-то публикуем их полностью.

Эти беседы, записанные на магнитофонную пленку, в настоящее время оцифрованные, являются частью удивительной коллекции Отдела устной истории Научной библиотеки МГУ. Ее основатель — филолог Виктор Дувакин (1909–1982) — в условиях советской игры в лояльность и эффективность сумел создать крупнейший в СССР архив частной памяти о культуре, науке и повседневности первой половины XX века. Среди российских архивных и культурных инициатив эта уникальна еще и тем, что после смерти Дувакина она была продолжена его младшими коллегами и продолжает пополняться и обрабатываться по сей день.

Интерес к частной памяти и развитие технических возможностей фиксации человеческой речи в 1960–1970 годы сделали устную историю популярным мировым направлением исторических исследований. В Советском Союзе такой способ документирования развивался в рамках государственных или общественных организаций, «устная история» была официальным направлением в академической жизни. Однако в силу известных исторических причин частная память, как и публичная, были цензурированы, в том числе присутствовала и самоцензура. Тем интереснее записи Дувакина. В каждой беседе мы слышим тот уровень доверия и непринужденного общения, который позволял фиксировать отдельные аспекты истории культуры, табуированные в публичном поле и официальном нарративе.

Уже с середины 1930-х годов Виктор Дувакин продумывал методику сбора устных воспоминаний, о чем сообщал в докладных записках в дирекцию Государственного литературного музея, где тогда работал. С конца 1930-х годов он стенографически записывал воспоминания о Маяковском, которым занимался в музее. Те ранние беседы, судя по сохранившимся вопросникам и машинописным текстам «восстановленных разговоров», имели значительно более четкую структуру, чем позднейшие беседы Дувакина.



на, записанные с помощью магнитофона. В 1950-е — первую половину 1960-х годов Дувакин собирал материалы о Маяковском, продолжал встречаться с людьми, близкими к поэту, но регулярной записи воспоминаний не проводил. В те годы он был в первую очередь преподавателем филологического факультета МГУ и лишь после выступления свидетелем защиты на судебном процессе Синявского-Даниэля и увольнения в 1966 году с факультета Дувакин уже на кафедре научной информации МГУ начинает свою работу по записи устных воспоминаний. Фантастическим было начало этой работы, фантастической была и реализация. На следующий день после официального увольнения ректор МГУ академик Иван Петровский вызвал Дувакина и предложил ему придумать себе любую другую работу на кафедре научной информации МГУ, подчинявшейся непосредственно ректору, в обход советов и факультетов. Так опальный преподаватель начал дело, о котором размышлял и к которому готовился долгие годы. Ректоры менялись, а работа шла, и никто ей не противодействовал и не вмешивался в нее.

Первоначально тематика проводимой работы была определена Дувакиным так: «Первичная звукодокументация биографии и творчества В.В. Маяковского». Но почти сразу, а во время беседы с Евгением Спасским уже и формально, все записи велись Дувакиным по истории науки и культуры первой трети XX века. Маяковский был любимым поэтом Дувакина и сакральной фигурой советского литературного пантеона, он формировал и защищал это архивное собрание. Но в целом работа Дувакина была возможна не из-за имени Маяковского, а благодаря доброжелательной, соучаствующей позиции адресной части общества — интеллигенции.

В беседах с Евгением Спасским Дувакин традиционно старается ограничить рассказчика личными свидетельствами, просит не излагать то, что уже было зафиксировано и опубликовано, ограничившись (если это необходимо) дополнениями и подробностями. При этом подробности культурного процесса вызывают у интервьюера охотничий азарт. Рассказчик понимает порядочность собеседника, и это, пожалуй, главное, что позволяло Дувакину, бесконечно ошибаясь и спотыкаясь, все-таки достигать результата.



С Евгением Спасским Дувакин провел и записал две беседы. Стилистически они очень различны. В первой рассказчик более осторожен, речь его дробная и напряженная. Он последовательно умалчивает о собственном аресте в 1918 году и бегстве из Москвы. Вторая беседа начинается со службы художника в Колчаковской армии, при этом чувствуется большая стройность и уверенность рассказа. Дувакин по дням помнит события Гражданской войны, сопоставляя их с Окнами РОСТА, которые готовил к печати и которые были и сводками с фронтов. Анализ и исследование сказанного в беседе бесконечны. Все произнесенное является неотчуждаемыми суждениями автора, мнение которого очень самостоятельно и порой удивляет нетривиальностью. В устном рассказе факт является частью биографии. И только с таким пониманием устного текста и его контекста можно работать продуктивно.

Пожелаем же дальнейшего внимательного прочтения и профессионального исследования замечательных рассказов художника Евгения Спасского, записанных в 1973 году архивистом Виктором Дувакиным. В настоящем издании беседы публикуются с технической редактурой и сокращением. Удалены дискурсивы и неоконченные предложения с невыраженным смыслом. Добавленные для сохранения логики изложения и пропущенные слова выделены знаками < > и (или) троеточиями. В ряде случаев в предложениях изменена последовательность слов для удобства восприятия текста при чтении без изменения содержания. Часть примечаний подготовлена историком Андреем Ефименко. Беседы хранятся в Отделе устной истории Научной библиотеки МГУ имени М.В. Ломоносова, фонограммы, расшифровки и дополнительные материалы будут опубликованы на сайте <https://oralhistory.ru/>.

Дмитрий СПОРОВ



Первая беседа — 29 сентября 1973 года

Кассета № 331, первая дорожка

Дувакин: Евгений Дмитриевич, вы приехали в Москву в 1917 году?

Спасский: Совершенно верно.

Д.: И все, что было до этого, то есть ваши впечатления детства, это безусловно интересно, но мне приходится все-таки торопиться и экономить <время> в связи с тем, что я из Байкала воду вычерпываю...

С.: Ну, конечно! (Смеется)

Д.: Понимаете? Раз вы написали — ну, хорошо¹. Но с 1917 года все-таки давайте начнем. Значит, вы из Саратова, так?

С.: Да, из Самары.

Д.: Из Самары приехали осенью 1917 года?

С.: Да.

Д.: Скажите вашу дату рождения.

С.: В 1917 году я приехал сюда, к брату, который уже здесь жил.

Д.: А вашу дату рождения-то скажите.

С.: Моя дата рождения — 1900 год, 18 августа.

Д.: А брат Сергей Дмитриевич?

С.: Он родился в 1898 году.

Д.: Значит, вы приехали совсем зеленым...

¹ В 1973–1974 годах Е.Д. Спасским были написаны мемуары под рабочим названием «Воспоминания. Автобиографический очерк». Они охватывают период жизни художника с 1900 по 1922 годы. Задуманные как полноценный очерк всей жизни мастера мемуары не были закончены. Ко времени записи публикуемой расшифровки беседы, очевидно, была готова только часть «Воспоминаний», описывающая период до начала 1917 года. Машинописный экземпляр мемуаров находится в архиве Е.Д. Спасского (Частное собрание, Москва). В сокращенном виде «Воспоминания» были опубликованы в журнале «Русская жизнь» (№ 22-23, 2008) под названием «Евгений Спасский. Нелицеприятие. Автобиографический очерк» (подготов. текста В.П. Головиной). С полным не комментированным текстом «Воспоминаний» можно ознакомиться на сайте Фонда наследия художника Евгения Спасского: URL: <http://www.e-spasky.ru/ru/vospominaniya/>. (Примечание — Андрея Ефименко; далее: Прим. — А.Е.).



С.: Зеленым, юным, семнадцатилетним юношей, окончившим уже восемь классов мужской гимназии².

Д.: Что вами описано в ваших мемуарах³.

С.: Да, правильно, все верно.

Д.: Поэтому мы к этому возвращаться не будем... И после гимназии вы в Москве учились в студии...

С.: Леблана, Бакланова и Северована на Тверской, ныне улице Горького⁴.

Д.: Вот расскажите, пожалуйста, про эту студию и как вы туда попали.

С.: В эту студию привел меня Давид Давидович Бурлюк⁵.

Д.: А как вы с Давидом Давидовичем Бурлюком познакомились?

С.: А познакомился я с ним еще в 1912 году в Тифлисе, когда они приезжали втроем: с Маяковским и Каменским, был доклад о новой поэзии⁶. И я там, будучи совсем еще зеленым мальчиком, с ним познакомился. И когда в 1917 году я с ним встретился здесь, в «Кафе поэтов» в Настасьинском переулке⁷, то мы почувствовали себя старыми друзьями, хотя он был старше меня, конечно...

Д.: Вдвое.

С.: Нет, не вдвое, но...

Д.: Если вам было семнадцать, то ему года тридцать четыре было как раз.

² То есть полный гимназический курс (Прим. — А.Е.).

³ См. прим. 1.

⁴ Студия М. Леблана, П. Бакланова и М. Северова открылась в 1913 году и занимала помещения на верхнем этаже здания Саввинского подворья, ныне дом 6 строение 6 на Тверской улице между Камергерским и Столешниковым переулками (Прим. — А.Е.).

⁵ Бурлюк Давид Давидович (1882–1967) — художник, поэт, основоположник русского футуризма (Прим. — А.Е.).

⁶ С декабря 1913 по март 1914 года участники творческой группы «Гилея» — Д. Бурлюк, В. Каменский, В. Маяковский — совершили гастроль по 16 городам Европейской части Российской империи. В Тифлисе футуристы выступали в конце марта 1914 года. Свою встречу и знакомство с футуристами брат Евгения Дмитриевича, тогда начинающий поэт, Сергей Спасский описал в своей книге «Маяковский и его спутники. Воспоминания» (Ленинград, 1940) (Прим. — А.Е.).

⁷ «Кафе поэтов» («Кафе футуристов») располагалось на углу Тверской и Настасьинского переулков в помещении бывшей прачечной, дом 1/52 (здание снесено в 1930-х гг.). Кафе было открыто осенью-зимой 1917 года усилиями поэта В. Каменского и закрылось 14 апреля 1918-го (Прим. — А.Е.).



С.: Да, что-то такое, может, так.

Д.: Как раз вдвое. (Усмехается)

С.: Да. (Смеются) Но это был милейший человек.

Д.: (С сомнением) Милейший?

С.: Да, по своему характеру, по общительности, по мягкости. У него все-таки, конечно, преобладала украинская кровь. Я близко знал его мать⁸, которая была тоже художницей и выставлась вместе с ним. Также удивительный человек! Причем смешно было, что она была маленького роста. И она говорит: «Вот каких нарождала сыновей!» Один громадный, Николай. Еще больше Давида был, Владимир. Все три сына крупные.

И вот Давид Бурлюк, с которым я встретился, решил взять надо мной опеку и повел меня к Леблану⁹ на следующий же день (а Леблан был его другом большим) и устроил меня в эту студию. Сам сказал <мне> в 1917 году: «Идет развал Школы живописи, так что там работать не следует. Вот здесь, у Леблана, интересное собирается общество, интересная молодежь, рвущаяся, ищущая». Причем, оказывается, платил за меня Давид Бурлюк, чего я не знал совершенно. Я работал там, а вечерами бывал в «Кафе поэтов» в Настасьинском переулке, в кафе «Питтореск»¹⁰, потом в «Стойле Пегаса»¹¹. Это все были места, где мы встречались... «Музыкальная табакерка»¹², угол Кузнецкого моста, замечательное было кафе, где тоже все обычно встречались вот так вечером, с одиннадцати часов начиналась жизнь, которая, действительно, кипела, в полном смысле этого слова. Так подружился я очень близко с Давидом, с которым ежевечерне, до двух часов ночи, мы сидели там.

⁸ Бурлюк (Михневич) Людмила Иосифовна (1861–1924) — художница (Примечание — Дмитрия Спорова; далее: Прим. — Д.С.).

⁹ Леблан Михаил Варфоломеевич (1875–1940) — художник, график, педагог, учился у Анри Матисса (Прим. — Д.С.).

¹⁰ Кафе «Питтореск» (Кузнецкий мост, 5; сегодня дом 11, строение 1, Московский дом художника) открыло свои двери посетителям зимой 1918 года (Прим. — А.Е.).

¹¹ Евгений Спасский ошибается. Вероятно, он посещал кафе имажинистов «Стойло Пегаса» в 1921–1924 годах. Кафе начало работу только в конце 1919 года в помещении бывшего артистического кафе «Бом» (ул. Тверская, 37, сегодня на месте этого здания стоит дом 17). Закрылось «Стойло Пегаса» 28 апреля 1924 года (Прим. — А.Е.).

¹² «Кружок художников, литераторов и артистов «Музыкальная табакерка». Угол Петровки и Кузнецкого моста, кафе О.Надэ» открылся в январе 1918 года. Здание не сохранилось (Прим. — А.Е.).



Д.: Вы описали это все?

С.: Я пока еще не добрался до этого.

Д.: Ну и хорошо. Вот вы мне сейчас рассказываете про это.

С.: Там же я познакомился с Анатолием Васильевичем Луначарским, который очень часто посещал <...> «Кафе поэтов» в Настасьинском переулке. Там, действительно, было очень живо, интересно. Собирались актеры, шли беседы обо всех новых постановках, о новых вышедших книгах — о всем том, что происходило и кипело, чем жила вся молодежь и все люди искусства.

Д.: Вы попали туда осенью 1917 года. Мне интересно впечатление от самого кафе. Где оно было? Непосредственно на Тверской, в Настасьинском, где-то внизу, какой-то подвальчик?

С.: Да, да¹³. Это был, собственно, не подвальчик, но, во всяком случае... просто открываешь дверь — и попадаешь в это помещение. Я не знаю, что это было раньше, но помещение расписано было Бурлюком... Черной краской покрыл все стены, потолки и на них, как всегда, своих вывороченных женщин нарисовал. Все это яркими пестрело красками. Пол был посыпан опилками, на нем стояли простые стулья, простые скамейки, простые столы, покрытые просто холстом, дерюгой. Так что было все очень строго. И была небольшая эстрада.

Д.: Где эстрада была по отношению к двери? Напротив двери?

С.: Нет, направо. Это было длинное узкое помещение, и с правой стороны небольшая была эстрада. А тут по бокам стояли столики. Там все было направо. Там дверь была слева.

Д.: А! То есть входил в конец боковой стены?

С.: Правой стены, совершенно верно. Слева стена глухая шла, тут можно было раздеться, и вся комнатка двигалась направо... С левой стороны этой комнатки был небольшой прилабочек, где можно было купить чай, какой-то бутерброд. Знаете, все очень скромно было. А потом стояли столики... В центре стоял один длинный

¹³ Частица «да» очень часто использовалась Е.Д. Спасским в беседах, но не всегда выражала согласие с мнением собеседника, а нередко демонстрировала общее расположение художника к своему визави или нежелание спорить. По воспоминаниям Н.О. Душкиной, в семье ее деда архитектора А.Н. Душкина, с которым Е.Д. Спасского связывала большая дружба, художника за эту манеру называли «Дадаша» (Прим. — А.Е.).



стол, по краям маленькие столики и дальше — эстрада. И на этой эстраде кто только не выступал!

Д.: самого хозяина помните, Гольцшмидта.¹⁴

С.: Очень хорошо!

Д.: Что он был за персонаж? Жулик или не жулик?

С.: Он все-таки малоинтересный, конечно, был человек, честно говоря. Жуликоватый, конечно, безусловно. (Смеются) Я присутствовал, когда он сам ставил себе памятник перед Большим театром. Мы пошли туда группой, человек восемь. Поставлен был такой постаментик небольшой, и из гипса вылеплена фигура Гольцшмидта, которого за икру кусала маленькая собака¹⁵. Все это из белого гипса, примерно так сантиметров шестьдесят величиной вся эта скульптура, небольшая. Собралась толпа. Он это поставил и говорит, что «собака — это общественное мнение, которое кусает меня». (Смеются)

Д.: У меня есть запись о нем¹⁶. Но это что-то новое: что собака кусает, я первый раз об этом слышу. А мамаша там была его, за кассой сидела?

С.: Нет, я мамашу не помню, я не видел ее.

Д.: Ну, а кто-нибудь что-нибудь все-таки подавал?

С.: Вы знаете... Нет, обычно сами брали. Подходишь к прилавку, берешь, садишься за столик тут же.

Д.: Были какие-то еще бумажные деньги... Тогда вместо серебра ходили марки.

С.: Да, да, совершенно верно.

Д.: Это даже я помню. И вы среди публики... Никакого контроля для входящих не было?

С.: Не было абсолютно, дверь была открыта для всех. Входи, пожалуйста, и можешь ничего не заказывать. Можешь, вообще, прийти, ничего не брать есть и пить — садиться за столик и сидеть. Тут все были знакомые. Тут незнакомых не было. Каждый входящий

¹⁴ Гольцшмидт Владимир Робертович (1886–1954) — атлет, лектор, киноактер, поэт. Вместе с Каменским был организатором и совладельцем, а затем единоличным владельцем «Кафе поэтов» (1917–1918). В кафе, кроме прочего, был по воспоминаниям посетителей, вышибалой. Организатор демонстрации «Долой стыд!» в 1918 году (Прим. — Д.С.).

¹⁵ Автором скульптуры был В.А. Ватагин (Прим. — Д.С.).

¹⁶ Подробно о Гольцшмидте Дувакину рассказывал в 1971 году поэт Ипполит Соколов (Прим. — Д.С.).



чувствовал себя как-то, знаете, в общем кругу. Не надо было знакомить. Я помню, также с Анатолием Васильевичем Луначарским знакомиться не надо. Он сидел за столиком, я подошел, подсел за его столик, завязалась беседа. Все на эстраде дальше происходит. Тут же какой-то негр-чечеточник замечательный выступает, все кричат, и вошел он. Все после театра туда приходили, после одиннадцати часов. Обычно так, с одиннадцати зажигался фонарик перед входом, пестрый, яркий такой, небольшой, потому что дверь очень жалкая, как вход в сарай, собственно, такого вида. Но когда открывается — там все сияло ярко, и краски бурлюковские, без всяких окон, никаких окон не было, так что... типа сарая. Вот так.

И тут кто только не выступал! Приходили часто позже из других кафе. Вот так я помню один из вечеров, я вместе с Маяковским шел из кафе «Домино»¹⁷.

Д.: А «Домино» где было?

С.: «Домино» на Тверской, то же самое, ниже только — там Союз поэтов помещался. Но это уж немножко позже был Союз поэтов¹⁸. А это... Помню, мы были в «Музыкальной табакерке»... А «Музыкальная табакерка» была удивительно уютная, но немножечко с привкусом буржуазного кафе.

Д.: Такое эстетское?

С.: Да, да, да.

Д.: А где она была?

С.: Это угол Петровки и Кузнецкого. Там сейчас этого дома нет. С левой стороны Кузнецкого. Прямо с угла вход был. Угол был срезан, и тут была стеклянная дверь, и эти окна шли...

Д.: В этом доме, немножко отступя, потом была фотография Свищова-Паола¹⁹.

С.: Была, да-да-да, совершенно верно.

Д.: Так, теперь топографию я себе уяснил. Ну, хорошо, вот вы идете с Маяковским...

С.: Да. Он там прочитал, его просили прочитать... Обычно он не

¹⁷ Спасский явно оговорился. Ниже он исправляется: В. Маяковский и Е. Спасский в тот вечер шли из кафе «Музыкальная табакерка» (Прим. — А.Е.).

¹⁸ «Союз поэтов» (ВСП, СоПо) — объединение поэтов, организованное в ноябре 1918 года и просуществовавшее до 1929 года (Прим. — А.Е.).

¹⁹ Свищов-Паола Николай Иванович (1874–1964) — фотохудожник (Прим. — Д.С.).



любил выступать в «Музыкальной табакерке». Но... его просили, он прочел и потом, выходя, подошел ко мне: «Вы не идете, — потому что знает, что я всегда там бываю, — вы не идете к нам в кафе футуристов?» Я говорю: «Иду». — «Идемте вместе». Мы с ним вышли, поднялись по Кузнецкому, прошли всю Тверскую, туда, к нашему уже, к любимому кафе, так сказать, простому, где себя чувствовал просто. Знаете, туда можно было прийти как угодно. Здесь <же> надо было одеваться, иметь вид именно эстетский.

Д.: А что он читал в «Музыкальной табакерке», вы не помните?

С.: Он читал тогда в основном «Марш футуристов»²⁰. <...> Причем, когда «Марш футуристов» исполнялся, футуристы все вставали. Это было так.

Д.: О, как!

С.: Да-а-а! Это было очень торжественно. Также всегда Бурлюк <говорил>: «Ну, Володечка, «Марш футуристов»!» И сам поднимается, и футуристы все встают.

Д.: Впоследствии это печатается всюду под названием «Наш марш».

С.: Ну да, а он «Марш футуристов» был. Он так был напечатан в газете в Сибири. Была выпущена газета, в которой писалось «Марш футуристов». <...> И он его очень интересно читал, все-таки музыкально очень.

Д.: «Дней бык пег...»

С.: Да. (Читает, подражая Маяковскому)

Видите, скушно звезд небу!

Без него наши песни вьем.

Эй, Большая Медведица! требуй,

чтоб на небо нас взяли живьем.

И дальше как?

Д.: Радости пей! Пой!

С.: Радости пей! Пой!

В жилах весна разлита.

(Читают вместе)

²⁰ В «Газете футуристов» № 1 за 1918 год, вышедшей в Москве, это стихотворение В. Маяковского было опубликовано под названием «Наш марш». В выпуске первом «Газеты футуристов» за 1919 год, напечатанной в Томске, оно уже появилось как «Марш футуристов» (Прим. — А.Е.).



Сердце, бей бой!

Грудь наша — медь литавр.

Это было здорово!

Д.: В ваших отрывочках все-таки улавливаются кусочки его интонации. Поэтому когда вы что-то <не> запомнили, вы не смущаетесь тем, что это не полностью, что вы не профессионал²¹. Я ведь ваш «Марш футуристов» слышал в фонозаписи на пленке на фонографе, которая уже не существует, так что это интересно. Значит, музыкальность была какая-то?

С.: Музыкально очень это было, очень своеобразно, это, действительно... бомба брошенная, вы знаете, свежо, очень свежо было как-то.

Д.: Так. Вы пошли вместе. Вы не помните, какой-нибудь разговор был, нет?

С.: Он нес книги под мышкой, как всегда, тащил массу книг, кажется, только что, из новых, вышедших. Кажется, это было «Облако в штанах», «Человек» — вот эта часть. Он нес туда, продажа книг шла в «Кафе <поэтов>». Там же продавали свои книги, только что отпечатанные, и желающие — пожалуйста, брали.

Д.: Ну, «Облако» — это уже... Ах, да, это второе издание было, правильно²².

С.: Да-да. Так что это, я помню, новое издание. Ну, и длиннейший свой шарф закручивал. Но он был что-то очень не в духе. Неприятный был разговор, обычного порядка, потому что он был погружен в свои мысли, у меня какие-то были свои, в то время были большие все-таки искания и переживания. Каждый в чем-то жил. Дошли с ним дружно туда, но интересного разговора не было.

Д.: Это уже 1918 год?

С.: 1918-й, да, это весна была ранняя 1918 года.

Д.: Ранняя весна 1918 года. Правильно, он мог тогда нести, что же он мог нести? Да, он мог нести, если свои книжки, то как раз «Человека».

²¹ Не зная биографии Е.Д. Спасского, В.Д. Дувакин полагает, что его интервьюер только художник. Однако Спасский много лет служил в театре, в том числе в Государственном академическом театре имени Евгения Вахтангова как актер и помощник режисера, учился декламации у Андрея Белого и актерскому мастерству у М. Чехова (Прим. — А.Е.).

²² Второе издание поэмы «Облако в штанах» вышло в 1918 году (Прим. — Д.С.).



С.: Да-да. Ну вот, а когда туда вошли, там Бурлюк был хозяин. Он встречал: «О! Володечка пришел. Великолепно! Володя, на эстраду! Володя, на эстраду!» И начиналась такая, знаете, перекличка. Он стоял у входной двери, Давид, тот шел на эстраду. И вот они перебрасывались остротами всякими, пока он, в конце концов, ни читал опять-таки: «Володя, «Наш марш», давай «Марш футуристов». И вот он читал «Марш футуристов».

С Давидом я очень близко подружился, и у нас назрел, собственно говоря, такой жизненный путь дальше: он меня пригласил к себе на лето вместе поработать, приготовить выставку, с которой потом совершить большое турне по восточной России. Я к нему переехал туда. Это было весной. Весной мы скупали с ним материал, вместе ходили в Школу живописи, ваяния и зодчества²³, он ящиками отправлял краски к себе в глухую татарскую деревню, где снимал целый домик. Там жила его жена, два сына, сестра жены, иногда потом приезжала при мне и его родная сестра. Он мне <дал> точный адрес, я поехал в Самару, забрал тоже все, что нужно, и там мы встретились²⁴. Это местечко называется <село> Буздяк, <...> Бугурусланская губерния, Бугульминский уезд²⁵. Чисто татарская деревня. И вообще, все это татарские места. И вот тут очень интересно, я даже в своих воспоминаниях описываю²⁶. Я с ним ехал вместе, и в те времена была пересадка ужасно неудобная. Приезжаешь в семь часов вечера, а на следующий день поезд в десять утра. Значит, нужно провести этот промежуток времени на маленькой станцийке, крошечная станция набивалась татарами, стояло несколько скамеечек так вокруг, зажигалась керосиновая лампочка к вечеру. Мрак страшный. Причем это может быть юмористическая вещь, но факт: татары питались горохом. У них все поля были засеяны горохом. Они этот горох пекли в печах и ведрами целыми... даже нам

²³ Так Спасский называл Московское училище живописи, ваяния и зодчества, расположившееся на Мясницкой улице в доме 21 (Прим. — А.Е.).

²⁴ В Самаре в то время жили родители Евгения Спасского — Дмитрий Иосифович и Екатерина Евгеньевна Спасские (Прим. — А.Е.).

²⁵ Село Буздяк и Бугульминский уезд входили в Самарскую губернию Российской империи. В 1920 году вошли в состав Татарской АССР РСФСР. Ныне территория Республики Башкортостан Российской Федерации (Прим. — А.Е.).

²⁶ Здесь речь идет о тексте воспоминаний «Встреча с будетлянами и жизнь с Хлебниковым», см. пред. публикацию в наст. изд. (Прим. — А.Е.).



приносили с Бурлюком целое ведро. И вот, представляете, это помещение набивалось татарами. Это что-то было невероятное! Когда наступала тьма, все ложились на пол, просто так пройти нельзя было, но и сидеть там долго нельзя было (дышать нечем). Мы с Бурлюком выскакивали на улицу и по улице, по платформе ходили, гуляли, потом замерзали, вскакивали опять туда назад. И когда вскакивали назад, помню как-то Бурлюк, а он вообще юморист <был> большой, говорит: «Какая, Женя, смотри, картина. Ведь это же как после Куликовского сражения. Представляешь? Надо писать — это «Куликовская битва». (Смеются) И мы с ним ходили, опять выскакивали — так вот дождались поезда.

Приехали туда. Там встретила его супруга, сестра ее и два мальчика. Причем очень интересно, что сам Бурлюк о себе очень много мне рассказывал. Я с ним потом путешествовал дальше, я с ним всю Сибирь проездил. Очень много мы ездили с концертами, с выставкой картин. Мы <в Буздяке> все лето с ним проработали, три месяца. Набрали массу картин. Причем одна замечательная была картина. Он написал «Куликовскую битву».

Д.: Написал?

С.: Написал. (Смеются) Это громадное полотно было. Причем он его покрыл все медом и повесил в кухне. В кухне была сила мух. Мухи моментально засидели весь этот холст. А холст был примерно так метра, наверное, два на полтора. Засидели весь холст. Он его потом бережно снял и говорит: «Женя, вот будет фактурка! Ты подумай, какая будет фактурка». И после этого по мухам прописал, сохранив всех этих мух. «Вот, — говорит, — это будет фактурка». (Смеется) Вот так, мы там с ним прожили, работали. Трудолюбивый человек до безумия. Ранним утром он соскакивал. В шесть утра он уже на ногах. Поднимал всю семью обычно пением: «Чом, чом не прийшов, / як я говорила, / <а у мене> цілу ноченьку / свічка горіла». Начинает петь — весь дом поднимается. «Вообще, он был очень большой души человек, хотя сам меня всегда учил: «Знаешь, — говорит, — моя жена — это ведь моя двоюродная сестра. Я должен был, чтобы оформить женитьбу, выезжать, потому что здесь нельзя было этого сделать, обвенчаться в России было нельзя. А как, — говорит, — это получилось?...»



Д.: А ЗАГСов еще не было?

С.: Не было. Нет-нет-нет, не было.

Д.: Просто надо было выехать куда-то.

С.: Да, надо было выехать... Он говорит: «Мы выехали и там обвенчались». Не то в Польшу, куда-то поблизости, там можно было это оформить. Но интересна его точка зрения <на жизнь>: «А я, — говорит, — смотрю так: нужно жить, любить всех. Вот я, например, — я любил всех, с кем встречался. И поставил себе задачу: кто первый мне родит ребенка — вот это моя жена. И вот первая двоюродная сестра, которая мне принесла сына. Вот мы поехали <и> обвенчались с ней». Но он был очень дальше строг уже. (Смеется) Так вот смотрел на жизнь. Причем интересно, что когда мы дальше ездили с ним, то я видел, что, когда он выезжал из дому, он таким же оставался свободным в выборе любви, но когда приезжал домой, то был поразительной нежности муж и отец, поразительной нежности. Причем, как вы знаете, он ведь был одноглазый.

Д.: Да. А отчего у него не было глаза второго, вы не знаете?

С.: Это было все-таки природное, видимо, потому что у него он был и меньше, и такой вялый, и по цвету...

Д.: Там ведь какой-то был искусственный глаз, нет?

С.: По-моему, не было даже искусственного²⁷. Тогда это не было в моде.

У Бурлюка была семья, там же жила, в татарской деревне, я уже говорил. Воспитывались два мальчика: Додик и Никиша. Причем он воспитывал их так: разрешалось им рисовать на громадной русской печке, которая стояла в центре домика. Они все это углем зарисовывали, так что обычно через неделю Бурлюку приходилось эту печку заново белить. И продолжал опять: «Давайте дальше, ребята». Писались домики, писались лошадки, какие-то собачки, деревья.

Кроме того, там жила при мне родная сестра Бурлюка. Она окончила Московскую консерваторию, певица. Она даже собиралась меня обучать пению, говорила, что «у вас хороший голос, надо заняться». И жила сестра жены. Жена, Мария Никифоровна Бурлюк, производила все-таки очень странное впечатление. Казалось, <что> она была не совсем нормальна.

²⁷ Давид Бурлюк использовал стеклянный протез. По одной из версий он потерял глаз в детстве во время игры с братом Николаем (Прим. — Д.С.).



Кассета № 331, вторая дорожка

Д.: Продолжайте, пожалуйста. Вы сказали, что Мария Никифоровна сидела всегда задумчивой, далекой такой.

С.: Да. Сам же Бурлюк отличался невероятной энергией. Он все лето работал, начиная с шести утра и до сумерек. Только в сумерки мы возвращались и вечеряли свой скромный ужин. Сами пекли хлеб. Причем хлеб этот был изумительный по вкусу. Ели татарские блюда. Там продавался катык — это кислое молоко чрезвычайного вкуса. А хлеб пекла сестра Давида Бурлюка, сильная, мощная женщина, она вымешивала громадные кадки хлеба. И хлеб, действительно, поражал нас по своему вкусу. Она была мощный человек. Ее в будущем Бурлюк забрал с собой в ту поездку, которую мы наметили, еще встретившись в Москве. Мы с ним приготовили около тридцати холстов, пейзажей, портретов, живописи, забрали все это с собой. Причем Бурлюк был в этом смысле чрезвычайно деловой человек. Он в Москве уже заранее заказал афиши, в которых нам оставалось только проставить место и число, день, когда был поэзоконцерт.

Д.: А он употреблял это слово тоже?

С.: Да.

Д.: Как и Северянин?

С.: Он всегда начинал говорить первый. На концертах, когда мы с ним выехали, он говорил первое вступительное слово, потом читали мы. И с нами ездила его сестра, которая была им названа Пуантелина Норвежская. Она выходила в тончайшей кисее... громадного роста, два с лишним метра, женщина, она читала тоже стихи Бурлюка, затем...

Д.: А что, она была в кисейном платье?

С.: Да, в тонком кисейном платье выступала и называлась Пуантелина Норвежская. (Смеются) Это типично, конечно, очень для Бурлюка. Причем когда мы приезжали в город куда-нибудь, то первым делом Бурлюк моментально находил помещение для выставки и для концертов, и моментально расклеивались по всему городу афиши. И утром же он шел в редакцию, где обязательно писал сам статью о том, что вот так, мол, и так: приехали такие-то. Затем к двенадцати часам дня мы с ним одевались и проходили по



городу. Одевались мы так. Когда мы жили там, в Татарщине, то он купил громадное, пестрое, красивое шитое татарское полотенце, и из двух этих концов полотенца было сделано два кожаных жилета. Он себе сделал и мне. Надев эти жилеты, расписывали друг другу лица: он мне писал собаку на лице, а я ему — рыбу, мы вставляли деревянные ложки в петлицу и проходили по городу.

Это собирало народ. До этого мы рано, до двенадцати, сами развешивали, устраивали выставку, а затем вся гурьба народа вместе с нами входила на эту выставку. Причем на выставку вход был всегда бесплатный. Но тут же продавались книжечки, назывались «Лысеющий хвост»²⁸. Там были стихи и была дана программка всей выставки. А затем, когда набиралось много народу, конечно, поднималось много шуму всякого перед футуристическими вещами, особенно перед картиной «Портрет моего дяди», который Давид писал в каждом городе, в каждом городе продавал и для каждого города писал заново «Портрет моего дяди»: три глаза, вклеивались куски газеты, два носа — это вызывало шум страшный. И тогда после этого Бурлюк говорил: «Женечка, объясните, пожалуйста, им». И я говорил о новом искусстве, о футуризме, о движении, рассказывал про картины, и когда кончал, появлялся моментально рядом со мной Бурлюк с большой шапкой и говорил: «Ну что ж, всякий труд должен быть оплачиваем», — и в эту шапку собирал немало денег. (Смеется)

Д.: А какая же обстановка вокруг? И где выступали-то?

С.: Мы уже с ним выехали и поехали на Урал... Мы проезжали Уфу, Челябинск, Омск.... Да, в Омске я с ним расстался. Дальше не поехал. Он поехал. Это был уж 1918 год²⁹. Он двинулся дальше, в Томск.

Д.: В Томске выпустил «Газету футуристов», где был «Наш марш»...

С.: «Наш марш» был, совершенно верно. Она у меня была.

Д.: ...и где была карикатура: «Я не покупаю газету футуристов»³⁰.

²⁸ Книга Давида Бурлюка «Лысеющий хвост» была впервые издана в Москве в 1918 году и вручную проиллюстрирована автором. До отъезда Бурлюка из России книга несколько раз донепечатывалась (Прим. — Д.С.).

²⁹ Спасский, по всей видимости, сознательно путает даты, данное событие происходит весной 1919 года (Прим. — А.Е.).

³⁰ В первом выпуске «Газеты футуристов» за 1919 год, напечатанной в Томске, на первом листе был размещен рисунок осла работы Д. Бурлюка с подписью: «Только Я не покупаю «ГАЗЕТУ ФУТУРИСТОВ». Но ведь я — осел!» (Прим. — А.Е.).



С.: Совершенно верно. И в Омске была эта же газета. Она у меня была, но сейчас куда-то пропала. И потом он сам же писал обычно и отчет о выставке в местной газете. Поднимал страшную шумиху кругом. Но это было неплохо, потому что тогда нужно было будоражить застывшее болото, особенно этих провинциальных городов. Приходили к нам люди, в основном профессора местного университета, врачи, то есть вся местная интеллигенция. И видно было, что, действительно, все жаждало какого-то нового дыхания, нового искусства, которое могло дать что-то живое после той застывшей, как говорили, мертвечины. На этих поэзоконцертах читал Бурлюк. После <его> доклада обычно читал стихи я. Я читал стихи Северянина... Мы читали всех: Северянина, Маяковского, Хлебникова, потом Бурлюк сам читал любимое его стихотворение... Я могу даже прочесть в его интонации...

Д.: Прочтите.

С.: Он читал:

Каждый молод молод молод
В животе чертовский голод
Будем кушать камни травы
Горечь сладость и отравы...
Будем лопать пустоту
Глубину и высоту
Птиц, зверей, животных, рыб,
Ветер, глины, соль и зыбь!
Каждый молод молод молод
В животе чертовский голод
Все что встретим на пути
Может в пищу нам идти!³¹

Д.: Так, на таком контрасте басовых и...

С.: Да, да, да... Все это шло гладко. Мы с ним очень как-то сжились. И вдруг в Омске, когда мы уже кончали работу, он мне говорит: «Знаешь, Женя, ты побудешь здесь, а я на три дня поеду назад,

³¹ Стихотворение Д. Бурлюка «Утверждение бодрости», опубликованное в первом номере за 1918 год «Газеты футуристов». Бурлюк не скрывал, что «Утверждение бодрости» является переложением или вольным переводом стихотворения А. Рембо «Праздник голода» (Прим. — А.Е.).



поеду за своей семьей, — он дальше тащил с собой всю семью, — Я поеду за семьей, а ты пока побудь здесь со всеми вещами и продумай этот вопрос. Я ведь уезжаю из России совсем. Я тебе этого никогда не говорил, но сейчас хочу сказать, чтоб ты знал. Я больше в Россию не вернусь, поэтому ты продумай. Путь у меня такой: сейчас дальше в Японию, а из Японии в Америку. Я, конечно, очень буду рад, чтоб ты ехал со мной». Так мы с ним простились. Он... поехал за семьей, которую через три дня, действительно, привез сюда <в Омск>. Я продумал все это, как-то мне это было чуждо, далеко. И когда он пришел, то я ему решительно сказал: «Давид, я не поеду с тобой дальше». Я видел, что он был очень огорчен, очень было ему грустно, но он сказал: «Ну, что ж, я, конечно, заставлять не могу тебя силой, а только прошу тебя одно: оставь все свои работы со мной. (У меня там были и рисунки, и маслом, и наброски, и картины) Все это со мной оставь, мы с тобой еще увидимся, я тебе все это верну». Ну, я с собой этого всего, конечно, не брал. Я с ним простился в Омске, и мы разъехались. Я стал пробираться назад в Москву³².

Он поехал. Писал мне из Иркутска, что «твои работы приобрело местное общество художников»³³ (цв. вкл. 2). Потом дальше писал. В конце концов, другое письмо было из Японии, где он описывал мне свою жизнь в Японии и тоже пишет: «Часть твоих картин уже распродана. Я твой должник». Потом, наконец, были письма его из Америки, куда он попал. Он описал сначала, как он там поселился, как ему были трудно, потом — как он открыл свою типографию, где сделал Марию Никифоровну, то есть свою жену, редактором этого издательства, и присылал мне много своих журналов в то время. Потом все это как-то затихло. Время изменилось, писать было трудно, и, видимо, ему, и мне — и переписи

³² До Москвы Евгений Спасский добрался только весной 1921 года. Попад в 1919 в Омске под мобилизацию в Белую армию, он счастливо избежал смерти при отступлении и разгроме колчаковских войск зимой 1919–1920. Работал художником-оформителем в Омске и Самаре в 1920–1921 (Прим. — А.Е.).

³³ Иркутским обществом художников была приобретена написанная в 1918 году работа Е.Д. Спасского «Настроение ночного всадника», которая была передана в 1925 году в картинную галерею Иркутского научного музея. Сейчас картина находится в Иркутском областном художественном музее имени В.П. Сукачева (Прим. — А.Е.).



ска наша прервалась³⁴. И затем уже, когда он приезжал в Москву, он ведь был в Москве...

Д.: В 1956 году в первый раз.

С.: В 1956 был? Раньше...

Д.: Второй раз позже.

С.: Я с ним виделся. Он меня нашел, и я был у него, очень много с ним бродил, но... В последнем письме из Америки он мне писал: «Твои работы все распроданы. Я твой должник». Но здесь он, когда мы с ним встретились, об этом уже не вспоминал.

Д.: Вы за свои картины ничего не получили?

С.: Ничего. (Смеется) Ничего не получил. Но, наоборот, пришли какие-то неприятные мне вести от художника одного, который, оказывается, на Дальнем Востоке встретился там с ним и женился на сестре его жены, на Елене Никифоровне, которая с ним тоже путешествовала³⁵. И он проездом через Москву пришел ко мне, была беседа получасовая... Он говорил: «Мне очень было тяжело то, что я видел. Я знаю ваши работы, и я встречал ваши работы, например, в кабинете у одного врача, стерта ваша подпись и вместо <нее> стоит: «Давид Бурлюк». И я знаю, что его работы не шли, а ваши шли потрясающе. И он во многих местах уже стирал вашу фамилию и подставлял свою».

Д.: Значит, у него были трудности материальные?

С.: Трудности материальные были, безусловно. Вначале очень было трудно. Это он мне писал, что «сейчас мне очень трудно, очень тяжело». Дети еще маленькие были, семья все-таки большая. Нужно было ее кормить. Он мне писал: «Я поселился в Нью-Йорке в маленьком рыбацком домике на рыбацком участке. У меня четыре комнаты, комнатка над комнаткой, внизу кухня, дальше столовая, спальня, детская комнатка. Так что сейчас нам трудно». Но он был энергичный человек. И пишет, что «мы, конечно, выравниемся, выбьемся, но сейчас пока нам очень тяжело».

³⁴ Переписку пришлось прекратить на период сталинских репрессий 1930-х — начала 1950-х годов (Прим. — А.Е.).

³⁵ Речь идет о художнике-футуристе Викторе Никандровиче Пальмове (1888–1929), который женился в 1919 году на сестре жены Д. Бурлюка Лидии Никифоровне Еленевской (здесь Спасский путает звучание ее фамилии с именем). Вместе с Бурлюком Пальмов побывал на Дальнем Востоке и Японии и затем вернулся в 1922 году в Москву. В 1925 Пальмов переезжает в Киев. Описанная встреча Пальмова со Спасским могла произойти в Москве в этот период (Прим. — А.Е.).



Д.: Да-а-а. Очень интересно.

С.: Журналы эти я передал... ко мне приходили из Центрального архива литературы и искусства. Я им передал все эти журналы. <Они> были все с надписью, написано было так: «Талантливому художнику и другу Евгению Спасскому». Мне это было как-то хранить у себя ни к чему, и я передал туда. Так что весь такой материал, фотографий много, много журналов с надписью и воспоминания о встрече и с ним, и с Хлебниковым я написал и все передал в Центральный <государственный> архив <литературы и искусства СССР>. <...> Это было года четыре тому назад³⁶.

Д.: Правильно, что вы сдали в ЦГАЛИ... Не нужно только обращаться в теперешний музей Маяковского. Там это составляет какой-то человек недоброкачественный.

С.: Я вам могу сказать несколько слов по этому поводу. Когда Бурлюк был здесь, я не помню сейчас, сколько, около двух недель он провел в Москве, у него была постоянная машина, дана ему была от Союза писателей, и на этой машине он всюду ездил. Без меня он не хотел никуда, а всегда: «Женечка, мы с тобой вместе, вместе». И мы с ним поехали в музей Маяковского. Когда мы приехали (нас пригласили), то у двора, у входа в музей, нас встретила вся группа служащих. Там, по-моему, было человек восемь — десять. Встретили, проводили, мы прошли все комнаты, второй этаж, спустились вниз. Внизу директор нас встретила, женщина, и говорит: «Знаете, Давид Давидович, нам хотелось бы, чтобы вы сказали свое впечатление, просмотрев музей». Он так посмотрел на меня, моргнул, говорит: «Хорошо, я скажу. Конечно, это очень приятно, что вот такой музей, что здесь все хранится, но мне хотелось только одно сказать, что как у вас не отмечено в музее, что все-таки при такой горе, как Маяковский, были и маленькие букашечки. Так почему об этих букашечках у вас нигде не сказано?» Он с горечью в сердце вышел оттуда и говорит: «Меня удивляет однобокость. Как же так можно? Ведь фактически Маяковского я же создал (как он считал). Я его вытащил. Он был никем. Я его поднял, выставил... Талантливый человек, но я же был создателем всего этого. И ни слова обо мне! Ничего. Хотя я сюда и присылал все материалы. Ничего нет».

³⁶ Спасский передал в Центральный государственный архив литературы и искусства СССР (ныне Российский государственный архив литературы и искусства) некоторую часть материалов из личного архива в декабре 1967 года (Прим. — А.Е.).



Д.: Дополню то, что вы сказали. Это вы были в Библиотеке-музее Маяковского (Библиотека-музей, через тире, хотя, кажется, в то время уже называлось музеем) в переулке Маяковского, бывшем Гендриковом, за Таганской площадью.

С.: Да.

Д.: Директором в ту пору была... В 1956 году? Или во второй приезд?

С.: Нет, в этот приезд. До смерти брата³⁷.

Д.: До смерти брата? Тогда директором в эту пору была еще Агния Семеновна Езерская³⁸. Она еще кое-что все-таки иногда показывала. Потом началось полное гонение на всякое упоминание о футуризме. Тот музей закрыли, мемориальный. И сейчас существует музей, скоро будет открытие, как будто до него ничего не было, в здании Лубянский проезд, дом 4, где Маяковский жил...³⁹ Сейчас это удивительно нелепо выглядит: обычный московский доходным дом стахеевский, и к нему пристроен вход вроде метро, мраморный... И вход этот пристроен со стороны (зайдите, посмотрите) со стороны Кировской, Мясницкой, улицы. Всех сотрудников старого музея выгнали... Все это сделано в пику еще живущей Лиле Юрьевне Брик...⁴⁰ и силами... колоссальной энергией (вот это все отрицательные моменты) уже ныне покойной (стыдно сказать, но прямо даже жалко, что она не умерла раньше, потому что огромный вред она принесла русской культуре) сестры Маяковского Людмилы Владимировны...⁴¹ как ее называли: «взбесившийся мамонт». Она умерла восьмидесяти шести лет. С этим связаны также и статьи в «Огоньке», которые вы, вероятно, читали... Колоскова, Ворон-

³⁷ Спасский С.Д. умер в 1956 году (Прим. — А.Е.).

³⁸ Езерская Агния Семеновна (1898–1970) — первый директор Библиотеки-музея В.В. Маяковского (1937–1960) (Прим. — А.Е.).

³⁹ Имеется в виду доходный дом купца Н. Стахеева, построенный в 1897 году по проекту архитектора М. Бугровского. Маяковский владел в этом доме квартирой № 12 с марта 1919 года до своей смерти в 1930 году. После получения в 1926 году черырехкомнатной квартиры в Гендриковом переулке (дом 15/13, кв. 5) помещение в Лубянском проезде поэт использовал как рабочий кабинет (Прим. — А.Е.).

⁴⁰ Брик Лиля Юрьевна (1891–1978) — писательница, возлюбленная и муза В.В. Маяковского (Прим. — А.Е.).

⁴¹ Маяковская Людмила Владимировна (1884–1972) — художник, педагог, старшая сестра поэта В.В. Маяковского (Прим. — А.Е.).



цова⁴², а потом Макаров. Этот Макаров ныне директор музея, собрал там людей, не имеющих к Маяковскому никакого, даже эмоционального отношения и не знающих его. Там закрыл, а здесь пока открыть ничего не может⁴³.

С.: Вот это удивительно!

Д.: Что он откроет? Ни в коем случае туда ничего не сдавайте.

С.: Ну, да-да, понятно.

Д.: Вот все. Потому что там может быть любая цензура, такая личная, глупая, бессмысленная цензура. Хорошо, это вы все рассказывали о Бурлюке. Интересно, что если мы с вами встретимся, я вам покажу еще, потом, в самом конце, некоторые мои записи, касающиеся этих времен⁴⁴. Я считаю себя в праве их показать, поскольку человек умер. А во втором случае жива, но разрешает. Это Евгения Александровна Ланг⁴⁵. Он не упоминал вам такое имя?

С.: Мне знакома очень фамилия, но я не видел ее.

Д.: Художница.

С.: Художница, да, я знаю.

Д.: Ну вот... Теперь вернемтесь снова в «Кафе поэтов», кафе футуристов, к весне 1918 года. У меня есть даже точная дата отъезда Бурлюка из Москвы. Вот интересно... Вы говорите — как?.. Это была весна...

С.: Да, весна 1918 года.

Д.: Да, это совпадает.

С.: Весна 18-го года, потому что я приехал в Москву поздней осенью 1917-го, вместе с Бурлюком, собственно говоря, провел в «Кафе поэтов» с ними это время, до весны 1918-го, и весной 1918-

⁴² В 1968 году в журнале «Огонек» № 16 появилась статья В. Воронцова и А. Колоскова «Любовь поэта», в которой в отрицательных тонах была показана роль Л. Брик в судьбе В. Маяковского. В том же году в № 23 «Огонька» вышла статья-продолжение А. Колоскова «Трагедия поэта». Эти публикации имели большой резонанс в творческой среде и разделили ее на два лагеря (Прим. — А.Е.).

⁴³ Макаров Владимир Васильевич (1929–2006) — кадровый военный, журналист, поэт, первый директор Государственного музея В.В. Маяковского в Лубянском проезде (1971–1981) (Прим. — А.Е.).

⁴⁴ Все катушки с записями Дувакин хранил у себя дома (Прим. — Д.С.).

⁴⁵ Ланг Евгения Александровна (1890–1972) — художница (Прим. — Д.С.).



го мы с ним выехали, совершенно верно, в Буздяк⁴⁶. И он об этом упоминает в одной из книг, которые он мне присылал, напечатанной в Америке, он пишет о нашей жизни в Буздяке и обо мне — немножечко пишет там⁴⁷.

Д.: Так. Тогда разрешите вас спросить. Вот «Кафе поэтов» существовало уже в дни октябрьских боев в Москве или еще нет?

С.: «Кафе поэтов»? Конечно, существовало.

Д.: То есть оно возникло в сентябре, октябре, августе?

С.: Я не помню сейчас точно время открытия этого кафе⁴⁸ и получения этого помещения, но, во всяком случае, было. Было время очень беспокойное политически, то, что переживала наша страна. Почему туда и стремилась люди. Мало того, что там были всякие встречи, там царил покой и другая жизнь, жизнь, полная каких-то хороших больших исканий человеческого сердца и человеческой души. Там я встречал много людей. О них обо всех как-то не хочется говорить. Встречался там... такой был Климов⁴⁹, поэт, который там бывал... Вы спрашивали насчет Гольцшмидта, так вот этот тоже был... это все была одна плеяда.

Д.: Давайте, Климов. Сохранился один автограф Маяковского на книжке «Сторонний — Климову».

С.: Этого Климова я знал. Это высокий, худой, бледный юноша, который немножечко посыпал волосы свои серебром или золотом, приходил с ожерельем, такой полуженского типа человек, странный довольно.

⁴⁶ Известно, что с 1914 года Д. Бурлюк традиционно проводил лето в селе Буздяк. Однако весной 1918-го его отъезд из Москвы больше походил на бегство. См. далее статью «Памятные московские адреса художника Е.Д. Спасского. Часть I».

⁴⁷ Установить, о какой книге Д. Бурлюка идет речь, не удалось. Однако упоминание о Евгении Спасском в связи с его пребыванием в Буздяке можно встретить в переписке Д. Бурлюка. Например, в письме своей сестре Ольге от 8 марта 1961 года Бурлюк пишет: «А теперь милая Оленька — футуризм, искусство нового — наша жизнь. Маяковский мой ученик — до самого конца, до гибели своей был футуристом. Вам учиться никогда не поздно. Переписываясь с нами, говоря с Женей Спасским — ему наша любовь, он жил у нас летом 1918 года, в Башкирии, — вы скоро многое поймете» (Прим. — А.Е.).

⁴⁸ Точную дату открытия «Кафе поэтов» установить сложно. Мемуарные источники указывают разные месяцы начала его работы: от октября до начала декабря 1917 года (Прим. — А.Е.).

⁴⁹ Климов (Гришечко-Климов) Аристарх Михайлович (1890 — ?) — поэт-певец (Прим. — А.Е.).



Д.: А там не было, вообще, гомосексуализма, в «Кафе поэтов»?

С.: Нет. Я это потом встречал в других местах, это я встречал у Мариенгофа, Кусикова, Шершеневича⁵⁰. Уже не в «Кафе поэтов».

Д.: А вокруг Гольцшмидта, Климова не было гомосексуализма?

С.: Нет, я не помню что-то.

Д.: То есть, во всяком случае, вы не замечали?

С.: Я не замечал, не помню. Там была такая поэтесса Нина Хабиас⁵¹. Но это позже было.

Д.: Так, и существовало оно всю зиму?

С.: Да, всю зиму.

Д.: 1917–1918 годы.

С.: Да. И когда весной разъехались, дальше я не знаю судьбы этого кафе. Было оно открыто или оно потом прикрывлось, когда разъехались все к лету, возможно, что оно и перестало существовать⁵². Конечно, хозяйственную всю сторону взял на себя Гольцшмидт. Посадил свою сестру родную там же торговать всем. Это был такой человек очень хозяйственный.

Д.: Ага. Вы, скажем, упоминали о Луначарском. Луначарский мог там появиться, конечно, уже после Октября.

С.: К концу зимы где-то, начало весны, когда он появился. Он оставлял очень хорошее впечатление культурнейшего человека. Мне потом приходилось с ним много встречаться: и в Политехническом музее, помню, бывал на его докладах, так что это была фигура живая, интересующаяся всем по-настоящему, помогающая всем. Кому только он мог, он всегда старался помочь. Так, напри-

⁵⁰ По все видимости, Спасский имел в виду не самих поэтов, а их окружение, скандальную славу, вращавшихся вокруг «имажинистов» лиц (Прим. — А.Е.).

⁵¹ Оболенская (урожденная Комарова) Нина Петровна (1892–1943?) — поэтесса-футуристка. Литературные псевдонимы: Хабиас, Нибу, Ноки. В 1919 году познакомилась в Омске с Давидом Бурлюком. Выступала в кафе «Домино» в Москве в начале 1920-х годов. Приобрела скандальную известность за использование obscene лексик в своих стихах. Подвергалась краткосрочным арестам в 1922 и 1924 годах. В 1937 году арестована по обвинению в антисоветской агитации и осуждена на 10 лет. Отбывала срок в Сиблаге, после освобождения из лагеря в 1942 году жила в туркменском городе Мары (Мерв) (Прим — А.Е.).

⁵² «Кафе поэтов» было закрыто 14 апреля 1918 года. В помещении бывшего кафе после разгрома коммун анархистов в ночь с 11 на 12 апреля 1918 года расположился секретариат Московской федерации анархистских групп и редакция газеты «Анархия» (Прим. — А.Е.).



мер, помню, у Хлебникова был документ замечательный, данный Анатолием Васильевичем, где было написано, что «Это русский поэт. Прошу ему оказывать всякое содействие. Нарком просвещения Луначарский». Это был единственный документ у Хлебникова, с которым он, вообще, жил и путешествовал по всей стране. Другого у него ничего не было. (Смеются)

Д.: И в кафе он тоже заходил?

С.: Да. Он заходил, но он был меньше тут, в это время был реже. Я с ним встретился и познакомился позже, уже в 1922 году. Я не все фамилии, к сожалению, помню, многое потерялось. Я помню, что одна была чтица такая, актриса, не то Бунчикова⁵³, не то... Не помню сейчас точно ее фамилию. Она читала стихи всех поэтов так... с большим экстазом.

Обычно это тянулось часов до двух ночи, и в два часа ночи, уже не имея никаких средств передвижения, все мы расходились по громадной Москве, расплзались кто куда. Жил я с братом около Дорогомиловского моста, так что мы шли всегда обычно пешком оттуда домой.

Д.: Вы читали, конечно, книжку брата «Маяковский и его спутники»?

С.: Да.

Д.: У вас нет по поводу нее возражений или дополнений? Возражений, собственно.

С.: Нет, я не скажу, возражений нет. Правдиво.

Д.: Ведь он писал в 1940 году, в 1939-м.

С.: Да, да.

Д.: Над ним было очень, конечно, цензуры много.

С.: Да, время было тяжелое, я понимаю. Тут, может быть, была только если какая-то недоговоренность...

Кассета № 332, третья дорожка

Д.: Вы сказали, что никакой недоговоренности тут нет, кроме разве Маяковского. Так договаривайте полностью все, что есть. Я ду-

⁵³ Бучинская Елена Владиславовна (1894–1957) — актриса, чтица, представляла зрителям футуристическую поэзию в форме «словопластического танца» — синтез слова, музыки и хореографии (Прим. — А.Е.).



маю, что вы имеете в виду, что поскольку это делалось в 1940 году, вскоре после сталинских слов о Маяковском, то немножко хрестоматийный глянец там наведен.

С.: Ну да, да.

Д.: Ну, пожалуйста, прошу вас, теперь возможно более полно и точно рассказать все, что вы помните о встречах с Маяковским вашего брата Сергея Дмитриевича Спасского и о ваших личных встречах с ним и наблюдениях. Это, безусловно, будет все интересно. Перед магнитофоном для нашего будущего надо, как перед судом, говорить правду и только одну правду. Прошу вас.

С.: Хорошо, Виктор Дмитриевич. Я с удовольствием...

Д.: Хотя я, вам скажу, лично Маяковского очень люблю...

С.: Да, я понимаю. Так же... и брат. Он очень любил Маяковского. И я понимаю, что эта любовь вполне оправданна, потому что это было, действительно, свежее, какое-то сильное слово, сказанное Маяковским в его поэзии. Но у меня всегда вставал вопрос, нужно ли так же брать искусство человека и одновременно самого человека, каким он был в жизни, не только в своем искусстве. Мне кажется, что это не должно быть разделимо. У нас сейчас очень часто это отделяется. Искусство — отдельно, а каким был человек — это другое совсем и как будто бы с этим не вяжется. Но мне кажется, что это очень тесно, тесно переплетено.

То, что я видел, слышал от других, сам видел при встрече с Владимиром Владимировичем, — мне всегда хотелось сказать, что я никогда не видел у людей любви к этому человеку, такой, жизненной, душевной любви, не творческой, если можно сказать, любви. Он был страшно замкнутый человек, мало того что замкнутый, это на редкость эгоистическая фигура. Это человек, у которого я, сколько мне с ним приходилось встречаться, никогда не видел улыбки на лице. Он всегда замкнут, всегда как-то в себе и словно живет только собой. Мне кажется, что это очень много говорит все же о человеке и как-то связывается с тем, что он творит. Ибо и в творчестве его тоже мало любви. Это все талантливо, это все сильно, крупно, я бы сказал, но нежности, любви как-то нет. Такое же было отношение, я помню, и у Давида Бурлюка, и он так тоже говорил: «Вот Володечка, он ведь ершистый, с ним ведь так, по душе, не поговоришь».



И дальше, помню всю эту очень неприятную историю, когда жил у меня Хлебников. Это совершенно исключительный человек по своей душевной мягкости, нежности. Жил он у меня на той же Мясницкой улице⁵⁴. Очень недалеко от нас жили Брики⁵⁵, где был и Маяковский. Хлебников очень часто ходил к Маяковскому, так, забежит. И я вспоминаю один из вечеров, когда Хлебников с такой нежностью мне сказал: «Знаете, Женья, я сейчас схожу к Володечке». И через час какой-нибудь (а я жил здесь же, во Вхутемасе, в доме Вхутемаса была большая комната, где я приютил у себя Хлебникова) он вернулся. Я не мог узнать этого человека. Он вернулся, у него не было лица. Он открыл дверь и застыл на пороге. Потом зашел в комнату, сел, опустил голову почти до колен и замер. Я таким Хлебникова не видел. Я встал, подошел к нему. «Велимир, — говорю, — что с вами, скажите? Что такое, что было? Что-нибудь такое неприятное?» Он говорил очень мало. И он скороговоркой такой сказал: «Володечка меня обокрал. Володечка меня обокрал». И заплакал горькими слезами. Это факт, который был при мне. Заплакал горькими слезами взрослый человек. Никогда я не видел слез. Это то, что в будущем вызвало эту всю историю Митурича, художника, который взялся за издание Велимира Хлебникова и который выпустил потом книжечку такую: «Нахлебники Хлебникова».

Д.: Это Альвек какой-то.

С.: Это Митурич, такой художник.

Д.: Нет, книжечка «Нахлебники Хлебникова» выпущена под фамилией Альвек...

С.: Ну, да-да.

Д.: ...и Альвек существовал, это не выдуманное имя⁵⁶.

С.: Не выдуманное, нет-нет. Но, вообще-то, в основном это, конеч-

⁵⁴ Речь идет об общежитии студентов Вхутемаса, которое находилось на ул. Мясницкая в доме 21 (сегодня дом № 21/8с9). Евгений Спасский был студентом и помощником коменданта общежития Вхутемаса. У Спасского в комнате № 38 (39?) общежития Велимир Хлебников прожил с конца декабря 1921 по начало мая 1922 (Прим. — А.Е.).

⁵⁵ Лилия и Осип Брики вместе с Владимиром Маяковским проживали в это время по адресу: Водопьяный переулок, д. 3, кв. 4 (здание не сохранилось) (Прим. — А.Е.).

⁵⁶ Израилевич Иосиф Соломонович (Иосиф Альвек) (1895–1943?) — поэт. Книга стихотворений Велимира Хлебникова, включающая стихотворения Иосифа Альвека и открытое письмо Маяковскому от Петра Митурича была издана в 1927 году на деньги Альвека (Прим. — Д.С.).



но, было все Митурича, все-таки, в основном его идея, его мысль, его желание. Это все делал он. А как, я не знаю, как это было: псевдоним ли это или существовала такая личность, я боюсь вам сказать точно. Так что, опять-таки вот эта какая-то нелюдимость, не... сердечность.

Д.: Ну, договаривайте. Что вы знаете? Что вам по этому поводу Хлебников сказал? Обокрал — в чем?

С.: Да, «он обокрал». Хлебникова было очень трудно вытащить на какой-нибудь разговор. Это был человек чрезвычайно молчаливый и замкнутый, стесняющийся страшно. Так что это то, что вырвалось у него, первые слова, когда он пришел оттуда: «Обокрал меня, Володечка меня обокрал». Что дальше — я не знаю. Он дальше больше ничего не говорил по этому поводу. Конкретно ничего... то есть конкретно потом, спустя, наверное, минут пятнадцать он сказал: «Я ему понес...», какую-то вещь, одну и другую, и когда пошел, он отказался: «У меня этого нет, ты мне не давал». «А я, — говорит, — знаю, что эти вещи были потом напечатаны». Это то, что сказал Велимир. Я сейчас боюсь сказать точно, какая-то типа повести небольшой в стихах. Так что это не то что просто коротенькое стихотворение. У него была ведь такая вещь — «Зангези», я помню...

Д.: Ну так это Хлебникова.

С.: Это Хлебникова, да. Вот в таком плане, большая вещь. <Об этом случае> Хлебников <только добавил>, что «он сказал, что пропала: «Этого ты мне не давал, пропала». Как же, когда я ему все это передал для печати»⁵⁷.

Д.: Видите, слово «обокрал» тут может иметь два смысла. Одно дело, что он, скажем, затерял где-то или продал, ну, что угодно, мою рукопись. Это один смысл. Это значит украл вещь.

С.: Нет, это не в этом смысле.

⁵⁷ Эта ссора между Маяковским и Хлебниковым действительно имела место весной 1922 года. Причиной ссоры стала пропажа рукописи сборника произведений Хлебникова «Все сочиненное Виктором Хлебниковым» — итог десятилетия творчества. Весной 1919-го Хлебников передал ее Маяковскому для публикации в издательстве ИМО («Искусство молодых»). Маяковский поручил редактуру сборника Р.О. Якобсону. Хлебников уехал из Москвы, уехал через год за границу и Якобсон, оставив рукопись Хлебникова в сейфе в своей квартире. Когда Хлебников в 1922 году вернулся в Москву и спросил у Маяковского о судьбе сборника, тот действительно не знал, где находилась рукопись. Рукопись была обнаружена только в январе 1924 года, когда Хлебников уже умер, а Маяковский был обвинен его друзьями в краже. И Дувакин, и Спасский, очевидно, не знали подробностей этой истории (Прим. — А.Е.).



Д.: Или другое: творчески, то есть выдал за свою. Но ведь все дело в том, что вся эта история рассыпается потому, что у Маяковского... Вот вы сами сказали сейчас (я почему и спросил), что похоже, там, вроде на «Зангези»...

С.: Да.

Д.: Ничего подобного, ничего в этом роде в книгах Маяковского нет... Так что Хлебникову могло, так сказать, почудится, что он хочет его обокрасть. И не обокрал. Я не думаю, чтоб Маяковский имел намерение в будущем присвоить себе, скажем, «Зангези». Но даже если бы и имел! Но вот тринадцать томов собранных сочинений, вот все книжки Маяковского, изданные при жизни. Единственное, что говорили, что немножко, его напоминает, — это как раз «Марш футуристов»: «Бейте в площади бунтов топот...»

С.: Нет, это уж никак.

Д.: «Дней бык пег. Медленно лет арба...» И потом эти вот строчки: «Эй, Большая медведица, требуй, / чтоб на небо нас взяли живьем!» Вот только это. И на этом играли.

С.: Нет, это неправильно. Вот это как раз неправильно.

Д.: Потому что в стихах... Если такая вещь, допустим, Маяковскому очень понравилась, то он бы обязательно от нее оттолкнулся... Так что здесь... Маяковский, допустим, мог кому-то, Брику или кому-нибудь еще, дать и потом забыть его вещи, сказать, что «ты мне не давал» — это маловероятно, потому что Маяковский был очень аккуратен, очень, но все-таки не исключена вероятность... Ну, мало ли что... мог взять у него Брик и, скажем, сказать: «Вот это Володина вещь новая», а Митурич, скажем, услышать это и передать. Но как факта истории литературы этого не было безусловно. Это тоже факт.

С.: ...Я с вами абсолютно согласен, Виктор Дмитриевич, абсолютно согласен. Потому что я это понял по-другому: то, что было издано это. Ведь, собственно говоря, печатал вещи Хлебникова тогда Маяковский.

Д.: И Брик.

С.: Не Маяковский непосредственно, да. Ну, это была, так сказать, одна семья.

Д.: Допустим.



С.: Да, одна семья. Я, когда это понял, тоже никак не думал, что Маяковский может воспользоваться каким-то материалом, непосредственно Хлебникова, настолько это разношерстно все. Но мне кажется, что тут было так, что было что-то напечатано где-то, но он ему не выдал полного гонорара. Вот это я, скорее, думаю, может быть. Но одновременно скажу следующее, что тот же Велимир <Хлебников> приехал с Востока, с юга вернулся, и одел его Володя. Владимир Владимирович дал ему свой костюм серый, правда, совсем не по плечу, он оказался шире и висел на нем, как на вешалке, но, во всяком случае, он ему, если что-то мог, всегда давал, я знаю. Также были такие случаи, например, когда Хлебников брал белье... Ведь сам Велимир — это было отсутствие полное жизни в этом мире. И вдруг он приходит, Велимир, и притаскивает... «Что такое?» — «Вот, — говорит, — мне белье дали». Он тут же, сейчас же, раздевается, снимает с себя все старое, надевает все новенькое. Безумно рад. Вы знаете, трудно представить, видеть радость лица этого человека. Он счастлив, смотрит на себя, не насмотрится. Одевается. Все <старое белье> заворачивает в клубок такой, открывает форточку и в форточку выбрасывает.

Д.: Вот это больше похоже. Маяковский, вообще, был очень щедр. И чтобы он... если даже случайно такая вещь и произошла, как... И не только щедр, но очень, как бы вам сказать, щепетилен в денежных делах... И если с кого он драл, то, простите, с редакций, с государства. Тогда он стучал палкой и говорил: «Нет, не по рублю, а по два».

С.: Ну да, ну да. (Смеются)

Д.: Это, вот, действительно, так было. А если отдавал, то широким жестом, если приглашал в ресторан, то за всех платил.

С.: Это да.

Д.: Но какая-то компания... Мне очень интересно это сведение. Это было при вас, возможно, вы об этом, естественно, рассказали своему брату, конечно, он об этом знал?

С.: Ну да, да.

Д.: Брат мог рассказать еще кому-то. Люди, так сказать, симпатизирующее Хлебникову, но не симпатизирующие Маяковскому, например, тот же Митурич... Митурич был муж Гуро потом, нет?

С.: Вот не знаю. Это я вам не скажу.



Д.: Может, я ошибаюсь?

С.: Ах, нет! Он потом был мужем сестры Хлебникова⁵⁸.

Д.: Да, конечно! Я оговорился. И, так сказать, раздул на этом дело. Но, не зная творчество самого Маяковского как следует, он, в сущности, сам себе вырыл яму.

С.: Это да.

Д.: И какой-то психопат, по фамилии Альбек, выпустил на эту тему книжечку «Нахлебники Хлебникова, Маяковский и Асеев», пытаюсь подвести некоторые строчки Маяковского к Хлебникову. В отношении Асеева⁵⁹ это тоже неверно, хотя Асеев, вообще, — мелкий поэт сравнительно и с Хлебниковым, и с Маяковским, их никак нельзя сравнивать. И затем буквально по пятам за Маяковским ходил, и Маяковский с эстрады кричал: «Идите сюда, я нарву вам уши».

С.: Да, да-да-да-да.

Д.: Теперь, что касается второго, что вы сказали. Я думаю, что вы абсолютно правы, говоря, что он был как-то изолирован, замкнут, мрачноват и так далее. Но первый раз... или просто это у вас неудачное выражение, а может быть, таково, действительно, ваше впечатление, но первый раз я услышал по отношению к Маяковскому слово «эгоистичный». Замкнутый в себе, занятый собой — это не значит эгоистичный. Эгоистичный — значит заботящийся...

С.: О себе...

Д.: Вот этого я не знаю. Если есть, то я как уполномоченный историей следователь (Смеются) вас спрашиваю. Говоря о грубо-сти Маяковского, что вы подразумевали под этим?

С.: Видите, дело в том, что все-таки человек открытый, не эгоистичный, у него всегда есть друзья, есть близкие, всегда, обязательно. А у этого человека не было. Это была трагическая жизнь, потому что я не знаю близких к нему людей. Я всегда видел его одного, страшно гордого. Гордости необычайной. Он когда шел по улице, то можно было подумать, что это какой-нибудь король идет. Это неправильно все-таки, я считаю. Эта гордость отталкивала от него, конечно, всех.

Д.: Это безусловно. Думаю, что вы правы в той части, где вы го-

⁵⁸ Хлебникова Вера Владимировна (1891–1941) — художница, график, вторая жена Петра Митурича (Прим. — Д.С.).

⁵⁹ Асеев Николай Николаевич (1889–1963) — поэт-футурист, сценарист, переводчик, один из Председателей Земного шара (Прим. — А.Е.).



ворите, что он был очень одинок. И люди, которые себя объявляют друзьями, в ряде случаев преувеличивают.

С.: Да, да, да.

Д.: И эта гордость — самозащита у него была. Но изолированность от людей, одинокость и эгоистичность — это вещи совершенно разные. Можно быть окруженным людьми всегда и всеми эти людьми пользоваться. Вот такой человек — законченный эгоист.

С.: Ну да, вы так ставите резко, так ограничиваете.

Д.: А вы употребили это слово в значении: он был одинок и несколько преувеличенного мнения о себе.

С.: О себе, да-да. Гордости, большой гордости, конечно, человек. Я бывал, например, у Бриков, рядышком... Я помню, как-то я к ним зашел часов в одиннадцать утра и застал такую картину. Громкая комната. Посередине комнаты стоял круглый стол, покрытый такой коверной скатертью мягкой, пепельницы были завалены окурками, сидел сам Брик, Лиля и Владимир Владимирович. Карты, пол весь завален папиросами, плавал синий дым по комнате, так что трудно было их даже различить. Это значит, они всю ночь сидели и играли в карты. Причем если бы это было как-то даже радостно. Они были настолько погружены в себя, что я, когда вошел, я поздоровался, они как-то ответили, но они были все в картах и со скучными лицами. Можно же как-то... Может быть, какая-нибудь все-таки радость жизненная. Нет! Ну, потому что откуда взять-то веселье, собственно говоря? Володя не такой, который стал бы веселиться особенно. Почему я и говорю, замкнутый, мрачный человек.

Д.: Он играл жестоко.

С.: Да, да, да.

Д.: Мне понятно то, что вы сказали. Вспомните еще какие-то конкретные эпизоды, как доказывающие, так и опровергающие, так и безразличные к тому тезису, который вы высказали. Где вы с ним виделись, когда виделись?

С.: Вот, я говорю, встречался с ним у Бриков. Это был, наверное, 1922 год, когда я виделся с ним. <...> В Водопьяном переулке были разговоры с Лилей, а с ним как-то никогда не получалось по-настоящему разговоров каких-то. Он настолько был погружен в себя, что всегда казалось, что человек и в этой же комнате, и его нет фактически.



Д.: Понятно. Это вы вспоминаете какой год? 1922 год?

С.: 1922 год.

Д.: То есть время, когда он писал самую гениальную свою и самую тяжелую поэму «Про это». Вот тут отчасти и объяснение.

С.: Нет, это-то все понятно, конечно, чем это было вызвано, но мне казалось всегда странным это, потому что общение с людьми — оно обогащает человека, а у него не было необходимости в этом общении. Вот это я видел. Так он был и с Бриками, так он был весь замкнут. Мне кажется, что это минус...

Д.: Это очень интересное наблюдение, потому что Брики очень подчеркивали, что они были друзья... Я думаю, что, может быть, они и не правы...

С.: Я потом уже, позже, конечно, встречался с Лилей Брик, в 1956 году. Она была старенькая, старушка уже, неузнаваема. Тогда она была пышная рыжеволосая крупная женщина...

Д.: Рыжеволосая — да, а крупная она никогда не была.

С.: Не знаю, но впечатление, благодаря копне волос... Я старушкой ее видел. Она не была маленькой.

Д.: Да, у нее копна волос.

С.: Ну, копна волос вот такая золотисто-рыжая...

Д.: Она и сейчас золотисто-рыжая. (Смеются) Я только что был у нее.

С.: Ну, а потом встреча была с Хлебниковым, была близкая, большая встреча. Он жил у меня там, во Вхутемасе.

Д.: Это вы уже переходите к Хлебникову?

С.: К Хлебникову перебрался.

Д.: Нет, погодите, с Маяковским все ли вы кончили? Все-таки у вас же было, наверное, много встреч. Были ли вы на его вечерах?

С.: На вечерах я был, конечно. И вот тоже это чтение с не вынутой папироской в углу рта, даже часто кепка, надетая на голову, — это, конечно...

Д.: Вас это коробило?

С.: ...вызывало всегда, вы знаете, шум страшный. Может, это, конечно, сознательно делалось... но это было некрасиво.

Д.: Много раз вы его слышали?

С.: Много раз, потому что в Политехническом музее он читал. Не говоря уже о «Кафе поэтов», где я очень часто слышал его. Он по-



ражал, вообще, знаете, даже звуком своего голоса. Голос был мощный, который покрывал все. Все остальные там читали, и все это как-то тихонько, вглухую было слышно. Но этот голос! Он закрывал все, словно в воздухе не оставалось ни одной капельки воздуха чистого без этого сильного звучания. Голос был у него поразительный по своей сочности, силе, монументальности. Голосовые связки были поразительные. Так что, когда он читал, замирало все всегда.

Д.: Ну, это все подчеркивают. А не помните вы что-нибудь, им прочитанное, то есть не полностью текст, просто, что помните, что он читал такую-то вещь и она произвела на вас такое-то впечатление. Или вы только суммарно говорите?

С.: Вы знаете, «Наш марш» — это вот производило сильное впечатление, должен прямо сказать, своей и музыкальностью, своей оригинальностью, я бы сказал, совершенной своеобразностью музыки. Это было единственное, пожалуй. Потом что он читал? Из «Облако в штанах»... Это был актер настоящий. Он читал и нес публике свой текст полноценно. Трудно сказать словами, что это значит. Ну, вот как он читал? Обычно поэты читали, и всегда поэт хуже читал, чем другой, его же стихи. У Маяковского этого никогда не было. Наоборот, чтение других <людей> его стихов — всегда умаляло их значение. Вот так, я помню, он «Человека» читал. Это всегда было как-то насыщено, полно, звучно, то есть ты слышишь не только слово, а звучание и полноту каждого слова. Поэтому, помню... «Скидывая вещей... <...> И вот это вот зализанное небо, это и есть...»⁶⁰ Это <я> слышал и <потом> хотелось перечитать. Это музыкально оставалось звучать в ушах. Потому что это была музыка. Вот чем она очаровывала? Она, понимаете, как-то завораживала слушателя, именно звучанием слова. Звучание слова — вот что было у него!

Д.: Так. Теперь я еще один вопрос вам задаю. Опять-таки хочу услышать правду, потому что это вопрос, так сказать, следовательский, и вместе с тем я хочу, чтобы вы здесь поняли... Я коснулся только одной стороны вашего первого ответа. Но там вы еще сказали: «не было любви, не было нежности...» Но вы слышали «Человека». Разве это не любовь и нежность?

⁶⁰ Спасский неточно цитирует поэму В.В. Маяковского «Человек» (1916–1917) (Прим. — А.Е.).



Глазами взвило ввысь стрелу,
улыбку убери твою.
А сердце рвется к выстрелу,
а горло бредит бритвою...

Вообще, вся ж поэма «Человек», ведь она же имеет свой лирический сюжет?

С.: Это я понимаю, что вы хотите сказать. Но...

Д.: Если бы вы слышали только, понимаете ли, лозунги его последние, я бы понимал.

С.: Нет, это да, я про них не говорю совсем... Да тогда <их> еще не было, <...> это все позже появлялось. Тогда только единственное помню, что как-то в «Музыкальной табакерке» в один из вечеров он выступил, прочел «Наш марш», опять прочел, он его очень часто в те годы читал, это 1917 еще год. Но тогда он сказал, помню, там с эстрады: «Читайте «Капитал» Карла Маркса!» В те годы.

Д.: Да, но это не его лозунг. Это просто фраза.

С.: Да?

Д.: Когда он сказал: «Нигде, кроме как в Моссельпроме» — это был его лозунг, понимаете. «Капитал» Маркса — это он мог сказать просто как читатель Владимир Владимирович Маяковский.

С.: Да. А вот то, что вы спросили сейчас...

Д.: В «Облаке»?

С.: В «Облаке». Мне кажется эта двойственность, о которой я вам с самого начала сказал — это, мне кажется, трагедия его души, вообще. Он один в жизни и один в слове. Он может слова говорить очень ласковые, как вы говорите, но это не значит, что это его сущность. Это не его внутренняя сущность.

Д.: Интересно.

С.: Потому этот разлад он, по-моему, и нес всю жизнь. Эта замкнутость и невозможность выйти к людям. А ведь все-таки жить замкнуто, не выходя к людям, — это ведь очень тяжелая картина. Я всегда на него смотрел, и мне казалось: как трудно ему, наверное, жить, как одиноко ему приходится жить, когда нет общения с людьми.

Д.: Интересно. Дело в том, что как раз по этому вопросу подавляющее большинство высказываний идет именно в таком... да, двойственность, очень трудно жить и как странно: какой он грубый



на эстраде и какой он нежный в своей обычной обстановке — внимательный, чуткий и нежный. Вы сказали как раз обратное.

С.: Обратное. (Усмехается) <...>

Кассета № 332, четвертая дорожка

Д.: Евгений Дмитриевич, вы преимущественно слышали его, во всяком случае, у вас в сознании явно запомнилось именно это, редкое очень (в этом смысле это страшно ценно) время — «Кафе поэтов». Ну, а в Политехническом музее? Американские стихи? Ходили вы позднее на его вечера? О которых все пишут? Или вы не были на них?

С.: В 1922 году, 1923-м, а позднее я не был.

Д.: Понятно. У вас Маяковский в основном 1917–1923 годы.

С.: Да, да, да.

Д.: Поэму «Про это» вы не читали, вероятно?

С.: Нет.

Д.: Поэтому... для меня уже складывается: 1922–1923 год — это время его работы над трагичнейшей, и очень серьезной, и гениальной прямо, поэмой «Про это». Так что вы знали его в определенный момент, определенное время. Вместе с тем сами вы человек добрый и добродушный.

С.: Да. Да.

Д.: Но любопытно при этом, что и Ося <Брик>, и Давид <Бурлюк> все-таки оставался немножко чужим, по вашему впечатлению?

С.: Да, да.

Д.: Это мне важно отметить. Вспомнить вам после 1923 года о Маяковском, пожалуй, нечего?

С.: После 1923 года, да. Я потерял его, потому что тут у меня пошел другой интерес, другие искания. И, собственно говоря... да, я потерял его совсем дальше.

Д.: Вы перестали с ним видеться? Без всякой ссоры?

С.: Без всякой ссоры, отнюдь. Просто перестал видеться. Я же говорю, что пошел другой интерес, другой период жизни у меня лично. Для меня этот период был завершен, период этих новых исканий форм — это все завершилось этими годами: 1923, 1922 го-



дом⁶¹. Отчасти, конечно, сыграл<и> роль — <последние месяцы> жизн<и> и смерть Хлебникова, она сыграла большую роль.

Д.: Какую? Расскажите подробно. Это очень важно.

С.: Все-таки мы жили рядышком совсем: он в Водопьяном, я во Вхутемасе, в здании Вхутемаса была у меня комната. Он болел очень сильно.

Д.: Хлебников?

С.: Хлебников. Я заходил даже несколько раз к Маяковскому, вернее к Брикам, и говорил, что так и так, что он болен и очень тяжело. У него тяжелая болезнь началась. Во-первых, его была страшная лихорадка какая-то, чуть ли не из Персии он ее притащил. Она его колотила, страшно было смотреть. И Хлебникову хотелось, конечно, повидать Володечку, и какие-то дела, видимо, были. Я приходил. Но он <Маяковский> не отозвался на этот призыв.

Д.: Прийти к нему <Хлебникову>?

С.: Прийти. Не отозвался. Это поразило, потому что в это время все люди, все близкие люди, близкие к поэзии, к живописи, ходили все. Знали, что Хлебников в таком положении, и приходили всегда с каким-то советом, посидеть, два-три слова сказать теплых, может быть, если нет — и уйти. Но он не появился, хотя я несколько раз к нему приходил. <...> Так что, вот... невольно это отвело. Все-таки в несчастье, как говорят, сказывается человек и человеческая душа. Вы говорите, что он в это время был занят крупной громадной работой. Я все это понимаю, но думаю, что...

Д.: Это уже потом, после смерти Хлебникова.

С.: Потом уже, да? Ну, вот, видите...

Д.: В это время, когда Хлебников умер, он был занят, но был занят, так сказать, внешне, правда, очень сильно. Окнами РОСТА... А «Про это» — это уже после смерти Хлебникова. Ведь Хлебников умер в 1922 году. Летом?

⁶¹ Летом 1922 года был арестован тираж и начато следствие в отношении издания сборника стихов имажинистов Вадима Шершеневича и Матвея Ройзмана «Мы Чем Каемся». Следователи ГПУ обратили внимание на содержащее антисоветскую двусмысленность оформление обложки издания, подготовленной Евгением Спасским. Чтобы избежать преследования со стороны властей, Спасский на несколько месяцев уезжает в Петроград. Данный отъезд стал переломным моментом в творчестве художника. Он прерывает свое обучение во Вхутемасе, обретая новые духовные основы для творчества под влиянием А. Белого и Б. Лемана (Прим. — А.Е.).



С.: В 1922 году летом, да.

Д.: И после этого писалось «Про это».

С.: И странно, такой отзыв был у всех, что никто... Тот же Бурлюк, который был очень близок и всегда <говорил>: «Да вот, Володечка, он в своем, он в себе». Он какой-то необщительный, то, что называется, холодный, колючий — не знаешь, с какой стороны к нему подойти, как с ним.

Я был еще на Ильинке вместе с Бурлюком (это в 1917 году), и там Маяковский снимал какую-то комнатку. Я сейчас точно не помню, в каком доме, но знаю, что мы шли с ним по Ильинке, потому что Бурлюк меня как раз затащил: «Пойдем, Женя, вместе, мне нужно в банк». Там же банки исключительно по Ильинке. И <зашли> в какой-то домик, в одно парадное: «Давай зайдем к Володечке»⁶². Мы поднялись к нему, не то на второй, не то на третий этаж, вот такого размера комнатка (Показывает), он стоял у зеркала и брился. Мы пришли. Бурлюк, как всегда, со всей своей украинской мягкостью такой: «Ну, Володечка... та-та-та...» Тот, знаете, как статуя мертвая, он почти ничего не говорил и не отвечал. «Ну что ты, Володечка, что такое, что ты... Нет, нет, что-то не то опять». Вот он весь такой, знаете, был, весь колючий. Поэтому <Бурлюк> так посмотрел: «Ну, нам делать здесь нечего, Женя, идем». И мы ушли оттуда. Пошли в банк. <...> Это была весна 1918 года. <...>

Д.: Какие-нибудь, может, вам запомнились — только не фантазируйте — какие-нибудь детали этой комнаты?

С.: Знаю только, что большое окно. Когдаходишь в дверь, то было большое окно. Остальные вещи я как-то не успел рассмотреть, потому что комната довольно пустоватая была.

Д.: Окно типа итальянского?

С.: Да, по-моему, большое окно, и зеркальце висело, и он стоял брился у этого зеркала. Это было, видимо, утром, часов в одиннадцать, что-нибудь вот так. Но боюсь опять-таки утверждать. Вы знаете, лет прошло много. <...>

Д.: Это очень важный момент в биографии Маяковского, который как раз Брики не знают, что он там жил.

⁶² С декабря 1917-го до июня 1918-го Маяковский жил в меблированных комнатах «Сан-Ремо» в Салтыковском переулке (Дмитровский пер., 9) (Прим. — Д.С.).



С.: Знаю, что какой-то шкаф был, какой — не помню. Какой-то шкаф был. Диван.

Д.: Железной кровати никакой не было?

С.: Нет, нет-нет-нет. Железной кровати не было. Это, наверное. Типа диванчика какого-то, что-то вот такое было. Тахта или диван. И потом мне осталось в памяти типа буфета, какой-то шкафчик такой стоял.

Д.: Что это было? Типа мебелированной комнаты?

С.: Да, типа мебелированной комнаты. <...>

Д.: Ну, давайте поговорим теперь о вашем брате. Как он относился к Маяковскому? Я его связываю с Петербургом, а не с Москвой. В какой это мере так? Он описывает в своей книжке встречу с Маяковским как поэтом. Вы были художник, а он был поэт?

С.: Поэтом был, да.

Д.: Ну, он и сам по себе фигура интересная, и в связи с Маяковским и с Хлебниковым, кроме того.

С.: Первая встреча была у нас у обоих — это было в Тифлисе, то, что я вам говорил вначале, когда приехали туда Маяковский, Бурлюк и Каменский. Я с Бурлюком сблизился естественно больше, знаете, по своей линии профессиональной, а брат, конечно, с Маяковским. И он ему читал, он, помню, <приходил> в гостиницу, где они останавливались.

Д.: Это то, что описано? В книжке?

С.: То, что описано, совершенно верно, в книжке⁶³. Потом, когда перебрался он уже <в Москву>, я знаю, что Маяковский для него был большая фигура. Я знаю, что на него, конечно, Маяковский оказал большущее влияние, безусловно, и он его очень любил, очень высоко ценил и любил. Он, конечно, моложе его. Я знаю, что у него тяга пошла к слову такому... Он начинал стихи писать на громадных листах бумаги, расклеивал в комнате на стене, знаете, так, чтобы слово звучало. (Посмеивается) Я понимаю, потому что хотелось, чтобы слово стало реально ощутимым. И у брата это было. Он достал туши всех цветов и каждую букву писал своим цветом, выписывал... Это громадные ватманские листы. На них писал свои стихотворения. И я понимаю, что ему хотелось этим цветом выявить сущность звуча-

⁶³ Спасский С.Д. Маяковский и его спутники. Воспоминания. Ленинград. 1940 (Прим. — А.Е.).



ния. То есть это отчасти, конечно, то, что было у Маяковского словесно. Он словесно то, что я вам говорил, когда он читал, то это реальное ощущение, почти физиологическое, еды. Вы едите какой-нибудь пряник и слушаете чтение Маяковского. Вот ощущение этого во рту, вы знаете, потому что у него, у Маяковского, и рот-то был такой...

Д.: Особый.

С.: Да-а-а! Ну, и брат, конечно, был очень увлечен. Так что даже в начале 1917-го он переехал в Москву⁶⁴ и для него, конечно, Маяковский — это был светоч... так что он и тянулся... Он всюду его искал, он с ним был очень близок, у него была масса с ним встреч и в дальнейшем, и творческих встреч, и он читал ему свои произведения последние. И они были все немножечко такого же стиля. Потом уже у него, от времени, это изменилось. А раньше это было. Когда он, я помню, еще в детстве, написал...

Д.: А вы не помните стихов брата что-нибудь?

С.: Помню. Вот сейчас хочется вспомнить одно из первых, таких, начальных, когда он писал... Это было в стиле, конечно, Маяковского.

Я самый лучший, я самый первый,
В меня бросали букеты лилий,
И мял их шиной мотор мой нервный...

Д.: Это больше похоже на Северянина.

С.: (Хочет) Нет, не совсем Северянин. Это все было, конечно, близко сплетено, да, но все же... под влиянием. Это было одно из ранних. А позже я помню такое стихотворение, уже позже... Он там, между прочим, писал, в ссылке⁶⁵, много очень писал. Писать нельзя было, но он их выдумывал и сохранял в памяти.

Д.: Какова же его жизнь? Он родился за два или полтора года до вас?

⁶⁴ Сергей Спасский переехал в Москву в 1915 году, когда поступил на юридический факультет Императорского Московского университета (Прим. — А.Е.).

⁶⁵ Сергей Спасский был арестован 8 января 1951 года. По обвинению в «проведении контрреволюционной работы на идеологическом фронте» он был осужден Особым совещанием МГБ СССР 2 июня 1951 года к 10 годам с отбыванием срока в исправительно-трудовых лагерях. Находился с 4 июля 1951 по 20 октября 1954 года в лагере в поселке Абезь (Коми АССР) на «разных внутренних работах». Дело С. Спасского пересмотрела Центральная комиссия при Прокуратуре СССР под руководством генерального прокурора СССР Р.А. Руденко. 4 октября 1954 года дело было прекращено «за недоказанностью преступления» (Прим. — А.Е.).



С.: Да.

Д.: Потом приехали вы вместе сюда. И вам было семнадцать, а ему девятнадцать?

С.: Девятнадцать. Он кончил гимназию в Тифлисе, и мы тогда переехали в Самару... Вот в Самаре он пробыл недолго. Он году в 1916-м, раньше меня, переехал в Москву в университет, на юридический факультет. Но это, конечно, было не основным. Все-таки основное, конечно, для него была поэзия (это его толкали родители, что надо высшее учебное заведение кончить).

Д.: Отец был тоже юрист?

С.: Да, юрист. Отец юрист.

Д.: Адвокат или присяжный поверенный по-старому?

С.: Да, был присяжный поверенный. Ему ведь было запрещено... Он был выслан на Кавказ. На Кавказе можно было, поэтому он на Кавказе продолжал работу, юрисконсульт⁶⁶. <...> Но потом он оставил это и занялся литературой. <Отец> очень много писал. Он работал потом в «Тифлисском листке» в Тифлисе, где помещались его рассказы, потом он давал отзывы о всех постановках театральных. <...> Он подписывался Дмитрий Медынский. <...> Он умер в 1959 году <уже после Сергея>. Смерть Сережина была большим ударом для родителей. Они оба, и мать, и отец, <пережили его> и умерли в 1959 году⁶⁷. <...>

Д.: Вот видите, как поздно за такие дела берутся. Но я-то раньше этим не занимался. Конечно, надо было записывать. А он мемуаров никаких не оставил?

С.: Много очень оставил.

Д.: Они у вас есть?

С.: Есть.

Д.: Сдайте обязательно в ЦГАЛИ или в Ленинскую библиотеку.

С.: Вот я не знаю, куда лучше сдать, как вы считаете, в Библиотеку имени Ленина, там они тоже принимают, или же сдать лучше в этот Архив центральный, ЦГАЛИ?

⁶⁶ На самом деле Дмитрий Иосифович Спасский служил на Кавказе судебным следователем. С 1915 года он поступил на службу помощником юрисконсульта юридического отдела Управления Самаро-Златоустовской железной дороги Министерства путей сообщения в звании присяжного поверенного (Прим. — А.Е.).

⁶⁷ Спасский-Медынский Дмитрий Иосифович (отец) умер 6 января 1959 года, Спасская Екатерина Евгеньевна (мать) — 7 октября 1959 года (Прим. — А.Е.).



Д.: Ну, раз уж вы часть сдали в ЦГАЛИ... Вообще, Библиотека имени Ленина⁶⁸ — это более, так сказать, достойное хранилище, Волкова⁶⁹ там директор. И непосредственно вы обратитесь к ней, не просто к сотруднику. Вы даже можете сказать, что вам рекомендовал сдать в ЦГАЛИ (это ей понравится) Виктор Дмитриевич Дувакин. Архив вашего отца, архив брата, если что есть. Они сейчас очень много собирают. Кое-что даже, если вы очень нуждаетесь, может, и продать что-нибудь. Но, вообще-то, они, конечно, платят гроши, если в смысле продать. Ленинская библиотека более, пожалуй, выборочно и более по XIX веку. Я, в данном случае, руководствуюсь тем, что вы уже что-то сдали. В этом случае уже будет фонд Спасских⁷⁰.

Д.: Так, ну и что же, Сергей Дмитриевич? Какие книги он выпустил?

С.: Он окончил юридический в Москве.

Д.: Уже в советское время? Уже не юридический, а факультет советского права.

С.: Да-да.

Д.: ФОН — факультет общественных наук.

С.: Совершенно верно. Потому что в 1916 году он стал уже студентом. Он рано кончил гимназию, с золотой медалью, и он был сразу принят в Московский университет⁷¹.

Д.: Ага, значит, он как раз на переломе был.

С.: На переломе, да.

Д.: Так. И писал стихи. Какие книжки он выпустил?

⁶⁸ В.Д. Дувакин, видимо, оговорился и хотел рекомендовать ЦГАЛИ СССР (Прим. — А.Е.).

⁶⁹ Волкова Наталия Борисовна (1924–2022) — вдова литературоведа Ильи Самойловича Зильберштейна, директор Центрального государственного архива литературы и искусства (1963–2001) (Прим. — Д.С.).

⁷⁰ В Российском государственном архиве литературы и искусства (РГАЛИ, бывший ЦГАЛИ СССР) действительно был создан архивный фонд, но только старшего брата — Сергея Дмитриевича Спасского (Ф. 3139) (Прим. — А.Е.).

⁷¹ Сергей Спасский окончил 1-ю Тифлисскую гимназию с серебрянной медалью. В том, что медаль не была золотой, винил себя отец, считавший, что он навредил сыну своей репутацией — ранее он, будучи судебным чиновником, был уволен с должности как «политически неблагонадежный». Поступив в 1915 году на юридический факультет Императорского Московского университета, Сергей Спасский курса не окончил и прекратил обучение в 1917 году (Прим. — А.Е.).



С.: У него много. Одна из первых: «Как снег»⁷². У меня многое есть, его книги, одни из первых книг. До этого он печатался в Тифлисе, будучи гимназистом, он печатал свои стихи в тифлисских журналах. Тоже у меня есть эти журналы. Там его первые юношеские стихи.

Д.: И потом после этого он работал где-то в издательстве?

С.: < > Видите как, он сначала работал все-таки в Пролеткульте⁷³. Когда в Москву переехал, то он устроился в Пролеткульте, преподавал там. А в издательстве он уже позже в Ленинграде работал.

Д.: В каком? В «Советском писателе»? В ленинградском отделе? Редактором?

С.: Да.

Д.: Отдела поэзии?

С.: Нет, не только поэзии. Потому что к нему приходили молодые... писатели, он мне сам рассказывал, приносили свои вещи. «Мне, — говорит, — приходилось корректировать, страшно переправлять, потому что очень много было безграмотного». В общем, они были всегда очень довольны и благодарны ему за это. И выпускались, собственно говоря, повести, рассказы — вот такого порядка, так что не только поэтические.

Д.: Понятно. В отделе художественной литературы.

С.: В отделе художественной литературы, да.

Д.: То есть это и было Издательство художественной литературы⁷⁴. Ну, а как он попал, в какое дело? И когда? Расскажите все это теперь.

С.: Это в 1950 году было, по-моему⁷⁵. Когда его взяли, арестовали, он был тогда женат на заслуженной артистке Поповой-Журав-

⁷² Спасский Сергей. Как снег. М.: Изд-во журнала «Млечный путь», 1917 (Прим. — Д.С.).

⁷³ Пролеткульт — система пролетарских культурно-просветительных организаций (1917–1932) при Народном комиссариате просвещения. Сергей Спасский начинает работать в Пролеткульте в 1918-м и, вероятно, прерывает свое сотрудничество в 1925 году (Прим. — А.Е.).

⁷⁴ Сергей Спасский был тесно связан с возникшим в 1927 году кооперативным «Издательством писателей в Ленинграде», влившимся в 1938-м в издательство «Советский писатель». Если Сергей Спасский и сотрудничал с Издательством художественной литературы, то, по всей видимости, не был штатным сотрудником, а взаимодействовал с ним как член Ленинградского отделения Союза советских писателей (Прим. — А.Е.).

⁷⁵ С.Д. Спасский был арестован 8 января 1951 года (Прим. — А.Е.).



ленко⁷⁶, такая известная певица оперного театра в Ленинграде. Пришли к нему, обыскали и взяли только <сочинения> Андрея Белого, что было у него в рукописи. И, кажется, у него было еще Пастернака что-то, в рукописи тоже⁷⁷. Больше ничего не было взято. Там у него колоссальная библиотека, большие стеллажи. Ничего не было взято. И ничего не было предъявлено. Родители посылали <запросы>, справлялась... Ничего не было предъявлено, ничего не было сказано, как и что. И брат потом уже вернулся, говорит, что это результат <мести> этого следователя, который, вот, меня хотел...

Д.: А что этот следователь хотел, вы расскажите. Какой следователь, откуда?

С.: Это местный МГБ, я не знаю его фамилию⁷⁸.

Д.: Который завел на него дело?

С.: Да, да. Он хотел, чтобы он был осведомителем в тех кругах, в которых он вращался, то есть среди актеров, поскольку у него была жена актриса, там у него были и музыканты, и актеры, писатели. И вот то, что говорил следователь, непосредственно: «У нас нет людей, входящих в этот круг общества и потому вы нам очень нужны и дороги». Вот это было... видимо.

Д.: А он отказался?

С.: Отказался наотрез.

Д.: И что же, это было один раз?

С.: Нет, это в течение зимы его вызывали туда еженедельно. И он говорил, что «я вижу, что за мной поставлена слежка большая. Я просто не могу больше жить. Мне трудно уже это». Это было в течение всей зимы⁷⁹. <...> Он вынужден был в конце концов, когда он увидел, что уже схвачен в петлю, пришел и сказал: «Хорошо, я согласен». Потому что видит, что положение безнадежное. «Только дайте мне несколько дней сроку. Я приду к вам». И вот тогда он бросился устроить все свои внешние дела. <Пошел> в банк с дочкой передать <деньги на счетах>, потому что он чувствовал, что это финал, что его возьмут.

⁷⁶ Попова-Журавленко Антонина Ивановна (1896–1981) — артистка оперы и оперетты, камерная певица (Прим. — Д.С.).

⁷⁷ Во время обыска у Сергея Спасского изъяли рукопись Бориса Пастернака «Доктор Живаго» (Прим. — Д.С.).

⁷⁸ Дело С.Д. Спасского вел старший следователь 2-го отделения следственного отдела УМГБ ЛЮ майор В. Лыкасов (Прим. — А.Е.).

⁷⁹ Описываемые события происходили зимой 1950–1951 годов (Прим. — А.Е.).



Приехал в Москву — сдал мне документы свои какие-то, то есть дневник... Он говорит: «Для меня это чрезвычайно ценный материал»⁸⁰.

Д.: А дневник этот цел?

С.: Цел. Только я передал его дочери. Он не у меня. Он у дочери в Ленинграде.

Д.: Интересная вещь. Надо бы ее тоже сдать в архив.

С.: Надо. Я жалею, что я ей отдал. Надо было в архив просто сдать, потому что там, знаете, детально описан каждый день, день за днем, все, все встречи, где он был. И говорит: «Для меня это путевая нить, по которой я в дальнейшем буду писать воспоминания»⁸¹.

Д.: Значит, он перевел деньги на имя дочери...

С.: На имя дочери, да.

Д.: И что же? Опять к ним явился?

С.: Да, и поехал опять в Ленинград. А потом к ним явился, к этому следователю, пришел. «На глазах его, — говорит, — я разорвал эту бумажку, которую он дал, и сказал, что «этого быть никогда не может. Я на это не пойду». Тогда следователь сказал: «Ну что ж, смотрите». Да, причем он <брат> сказал: «Стучал кулаком по столу и кричал на меня: «Ну, смотрите, мы с вами еще встретимся». На этом кончилось. Расстались. И потом он был взят скоро.

Д.: И?.. Да, хотя приговоров тогда не было.

С.: Да не было.

Д.: И просидел до реабилитации?

С.: Да, да, до... четыре года. В 1954 году он вышел.

Д.: Это его великое счастье, что его взяли в 1950 году, потому что, если бы это было раньше, то он просидел бы все семнадцать лет.

С.: Ну, да, да.

Д.: Уже когда массовая реабилитация шла?

С.: Да.

Д.: И вы узнавали что-нибудь: ему было что-нибудь предъявлено?

С.: Нет, абсолютно ничего⁸². Наоборот, только... он мне показывал

⁸⁰ По всей видимости, Сергей Спасский передал брату не все дневники, часть из них попала в руки следствия, став вещественным доказательством по его делу (Прим. — А.Е.).

⁸¹ Дневники С.Д. Спасского находятся на хранении в РГАЛИ (ф. 3139) в рукописи, машинописный вариант, подготовленный его дочерью В.С. Спасской, передан в Государственный музей А.С. Пушкина (Прим. — А.Е.).

⁸² С.Д. Спасский был обвинен в «участии в контрреволюционной группе и анти-советской пропаганде» по статьям 58-10 ч. 2, 58-11 УК РСФСР (Прим. — А.Е.).



бумажку, где было, так сказать, извинение за ошибку, что это была ошибка, что просят извинить и не считать и просят его восстановить сейчас же на прежней должности. Так что он опять занял <то же место>, <стал вести> ту же работу в издательстве. <...> А умер он в 1956 году, через два года. Причем умер он в Ярославле. И умер очень своеобразно, потому что он не отдыхал. Приехал, включился в громадную редакторскую работу, редакционную, и в конце концов увидели, что надо дать человеку отдых. И решили дать ему путевку на пароходе проехать по Волге, отдохнуть. Но на пароход нужно было садиться в Ярославле. И он поехал в Ярославль. Последнее как раз письмо он написал (открыточка): «Сейчас еду в Ярославль, буду отдыхать месяц». И тот человек, который с ним был вместе, он рассказал: «В Ярославль поезд приходит что-то утром рано, а позже отходит пароход. И вот мы на пристани паровой сидели вместе, закусывали. (Он написал открыточки две, жене в Ленинград и мне, сюда в Москву) И он сказал: «Вот я сейчас брошу эти открыточки». И выскочил. Надо было по лестнице подниматься вверх. И я только сижу, в окно вижу: он спускался несколько ступенек и упал, дернул так рукой и упал. Я выскочил. Вышли — он мертв». Сердце. Разрыв сердца — моментальная смерть. <...> Это, конечно, результат всего пережитого, это безусловно.

Д.: Дочь у него есть?

С.: Есть, да.

Д.: Больше никого нет?

С.: Никого больше.

Д.: Книги все у дочери?

С.: У дочери, да, книги у дочери. У меня есть книги его, есть рукописи кое-какие.

Д.: Надо все сохранить, что возможно, сдать. Он все-таки не очень крупный, но, во всяком случае, безусловно, настоящий поэт.

С.: Последнюю вы знаете его книжечку?

Д.: Нет, я не видел. Очень был бы вам благодарен, если бы вы мне показали.

С.: Посмертная. Надо посмотреть ее будет. У меня она должна быть, потому что я одну отвез, должна быть еще у меня одна⁸³. <...>

⁸³ Речь идет о книге С.Д. Спасского «Два романа» изданной в 1957 году в ленинградском издательстве «Советский писатель» уже после смерти писателя. (Прим. — А.Е.)



Вторая беседа — 18 октября 1973 года

Кассета № 336, пятая дорожка

<...> С: Так. Я начну, Виктор Дмитриевич, с момента расставания моего с Бурлюком в Омске. Когда я с ним ехал, я не знал его <планов>, в Омске он мне открыл <их>, он мне как-то сказал, когда кончились наши поэзоконцерты: «Я уезжаю из России навсегда: сейчас — в Японию, потом — в Америку. Хотел бы, чтобы ехали и вы со мной, но продумайте хорошенько и дайте мне ответ». Я откасался решительно и остался в Омске один, проводив его.

Тут началась вскорости мобилизация, я выехать не успел, быстро вернуться в Россию <из Сибири>. И я попадаю в колчаковскую армию. Причем армия эта производила страшное, разлагающееся совершенно впечатление, это повальное пьянство всего офицерского состава. Поскольку окончено среднее учебное заведение, то хотели сразу делать этих людей через два месяца уже поручиками. Я бегу от этого, поскольку я вообще терпеть не мог военную службу. Я убегаю, попадаю писарем, устраиваюсь писарем в казачий полк. Потом меня из этого казачьего полка переводят писарем в штаб⁸⁴. Тут я попадаю к такому же ротмистру, пьянице, который ежедневно с утра был пьян. Он во мне почувствовал штатского человека и дал приказ меня арестовать. Я пробыл у него с недельку. Через недельку за мной приехали от коменданта города и отвезли в омскую городскую тюрьму⁸⁵. И в тюрьме я попадаю в камеру... ин-

⁸⁴ Этот эпизод своей биографии Е.Д. Спасский, как представляется, специально запутывает и опускает подробности. В середине апреля 1919 года Спасский призывается на службу в учебную команду 3-го Степного кадрового полка, а 1 июня он был переведен на службу писарем в Осведверх — Осведомительный отдел в составе Управления 2-го генерал-квартирмейстера при Верховном главнокомандующем. Осведверх — орган военного управления с задачами организации пропаганды и контрпропаганды в войсках и среди гражданского населения; в его функции входили организация и контроль работ в области изготовления наглядной агитации, деятельности военных издательств и редакций газет, выступлений артистов в воинских частях и т. д. (Прим. — А.Е.).

⁸⁵ В Осведверхе Спасский прослужил весь июнь 1919 года. Его конфликт с начальником 2-го Отделения Осведверха ротмистром Л.Н. Канабеевым приходится на конец июня — начало июля. В тюрьме Спасский провел около двух недель (Прим. — А.Е.).



тересно — в камеру, в которой сидел Достоевский. На стене было выцарапано имя и фамилия Достоевского, которую все очень бережно охраняли⁸⁶.

Ну, камера была страшная, это был ужас: где-то узенькое окошечко, мы не видели совершенно света, набито было двадцать человек, во главе всей этой группы сидел старый татарин, который уже испытанный, провел в тюрьмах полжизни своей, и ему, так сказать, доверялось, он встречал. Когда меня втокнули, он первым долгом... все садились в кружок, он встречал и спрашивал: «Кого ты убил?» Когда я говорю: «Никого не убил», — «Врешь!», потому что, оказалось, в этой камере были только исключительно уголовники. Дальше он говорит: «Раздевайся!» Дает место, он именно указывает: «Вот твое место, раздевайся». Я говорю: «Зачем раздеваться?» — «Увидишь сам». Все сидели голые, двадцать человек, это меня поразило. Но не успел я сесть, как через десять минут все мои брюки, все было покрыто толстыми, жирными вшами. Оказывается, в костюме сидеть нельзя. Их никто не ловит, не убивает, а стряхивали просто рукой. А под голову нужно было уложить как раз свой костюм. Я сначала не знал, в чем дело, не мог понять. Потом я узнаю, что, оказывается, этот самый ротмистр решил, поскольку я штатский, значит, я, может быть, приставлен к нему как большевик, и поэтому он дал приказ арестовать, и к расстрелу я был приговорен.

Д: Не напрягайтесь так, говорите спокойно.

С: Не говорить всего этого или рассказывать?⁸⁷

Д: Нет, говорите... Я говорю, голос не напрягайте.

С: Ну, да.

Д: Говорите спокойнее, а то вы очень устанете.

С: Ну, да. (Смеется.) Ничего.

Д: Я просто о вас забочусь.

С: Я потом понимаю, почему этот человек был назначен старшим. Он удивительным обладал каким-то ясновидением, он

⁸⁶ Скорее всего, Спасский стал «жертвой» тюремного фольклора, так как здание тюрьмы, где он сидел, начали строить в 1855 году, тогда как Ф.М. Достоевский покинул Омск в феврале 1854 года (Прим. — А.Е.).

⁸⁷ По тексту интервью видно, что Спасский не всегда правильно слышит вопросы и реплики Дувакина. Это объясняется ухудшением слуха у Спасского в эти годы; ему приходилось пользоваться слуховым аппаратом (Прим. — А.Е.).



всегда знал, что происходит в тюрьме. Говорил: «Вот сегодня пришло столько-то сербов⁸⁸, и столько-то возьмут из тюрьмы, столько-то — на расстрел, столько-то отпустят». И он точнейшим образом говорил. И вот в один из дней он говорит: «Сегодня сербов пришло очень много, возьмут до сорока людей. Из нашей камеры возьмут троих. Двоих — на расстрел, одного отпустят». В эту минуту начинается безумие, все бросаются, ловят мух и смотрят, самка или самец: если самка — значит, он спасен, если самец, то погибнет. Это было что-то страшное. В конце концов действительно вызывают троих, и я попадаю в этот круг троих. Ставят нас в две шеренги, и часа-полтора нас держат в неизвестности, какую шеренгу на расстрел, какая будет отпущена. Человек сорок действительно было взято всего, но из нашей камеры только трое было взято.

Д: Но еще не рассортировали.

С: Да, и там уже они ставили почему-то... «Ты сюда, ты сюда становись», — вот так. Ну, в конце концов я попал в шеренгу отпускных. Меня вызывают и говорят: «Такой-то?» — «Такой-то». — «Забирай свои вещи и уходи». Потом начальник тюрьмы говорит: «Счастье ваше, за вас похлопотали очень видные люди, ибо вы были к расстрелу приговорены, уходите»⁸⁹. Я вышел. Когда я вышел, то я не мог идти, я встал около тюрьмы, остановился, потому что солнечный свет... глаза отвыкли от света, и чувствую, что градом потекли слезы, не могу открыть глаз. С полчаса я стоял, не отходя от тюрьмы, наконец привыкли как-то глаза, и двинулся.

И тут я встретил казачьего офицера, который мне говорит: «Я знаю всю вашу историю. Немедленно на вокзал, и исчезайте из города. Ни одной минуты. Вас с трудом удалось освободить, и знай-

⁸⁸ Небольшие подразделения (численностью не более роты), набранные, как правило, из сербов, хорватов и словенцев — бывших военнопленных, служивших в австро-венгерской армии, находились в составе белого гарнизона и городской милиции Омска периода нахождения в городе ставки Верховного Правителя России А.В. Колчака (Прим. — А.Е.).

⁸⁹ Спасский был освобожден из тюрьмы около 10 июля 1919 года. В этот день он был приказом откомандирован для дальнейшего прохождения службы в редакцию передвижной фронтовой газеты «Вперед». Наиболее вероятно, что Спасского «выручил» из заключения В.Г. Янчевецкий — главный редактор указанной газеты, который нашел «понимание» у «либерального» начальника Осведверха подполковника Г.И. Клерже (Прим. — А.Е.).



те, что если вас увидит тот человек, то это будет последнее, мы ничего сделать не сможем». Я как был, без копейки денег, двинулся на вокзал. Когда я пришел на вокзал, то на станции вдруг подходит ко мне человек с очень милыми, приятными глазами, в чине полковника, но штатский полковник⁹⁰, и останавливает меня, говорит: «Я вас знаю очень хорошо». Меня там знали все-таки по поэзоконцертам. «Я вас знаю хорошо, вы такой-то. Куда вы идете?» Я, взглянув на эти глаза, вижу, что я могу откровенно с ним поговорить и все рассказать. Это оказался Василий Григорьевич Янчевецкий. Он занимал должность такую: у него была передвижная типография, он был начальником всей этой типографии⁹¹.

Д: Колчаковской.

С: Да.

Д: Это автор потом «Чингисхана»...

С: Да, «Чингисхана», «Батыя». В будущем это писатель, детский писатель Василий Ян.

Д: Да, очень интересно...

С: Он меня спросил: «Значит, что вы? Куда?» Я ему рассказал все подробно, всю свою судьбу. Он говорит: «Так вы идите ко мне, вот мой поезд, и будем вместе путешествовать». Я попал к нему в эту передвижную типографию. Про него я не могу сказать ничего плохого. Это изумительный совершенно человек большого какого-то, доброго, хорошего, мягкого сердца.

Д: Он, будучи, так сказать, по нашей терминологии, политработником колчаковским, заведовал типографией и редакцией?

С: Фронтонной передвижной типографией. И вот тут, в типографии, он, оказывается, привлекал поэтов, художников к себе, соби-

⁹⁰ Янчевецкий был военным чиновником и имел чин коллежского советника, что соответствовало званию полковника в армии. Известно, что в апреле 1919 года он был представлен к следующему чину статского советника, который занимал промежуточное положение между полковником и генерал-майором (Прим. — А.Е.).

⁹¹ Янчевецкий Василий Григорьевич, литературный псевдоним — В.Г. Ян (1874–1954) — писатель, публицист, поэт и драматург, сценарист, педагог. Автор популярных исторических романов. Член Союза писателей СССР. Лауреат Сталинской премии. В описываемый Спасским период Янчевецкий был начальником передвижной типографии и редактором «колчаковской» фронтовой газеты «Вперед». Типография и редакция газеты располагались в железнодорожных вагонах разной классности, которые цеплялись к составам и передвигались по Сибири и фронтам Гражданской войны на востоке России весь 1919 год (Прим. — А.Е.).



рал группу интересных людей. У него я встретился с поэтом Борисом Четвериковым, с которым потом я и не виделся дальше⁹², и потом встретил тут же Всеволода Иванова⁹³.

Д: Простите, вы же с ним потом виделись, с этим Четвериковым, в Ленинграде?

С: В Ленинграде — это брат виделся, который пережил с ним много неприятного⁹⁴. А тут встретился с Всеволодом Ивановым.

Д: Расскажите подробнейшим образом.

С: Я вам скажу так, встреча эта была занятная, потому что,

⁹² Четвериков Борис Дмитриевич (1896–1981) — писатель. В 1918–1919 годах участвовал в «Сибирском турне» Д. Бурлюка. Работал в 1919 году у В.Г. Янчевецкого в редакции фронтовой газеты «Вперед» корректором. К этому же времени относятся его первые литературные опыты, опубликованные под псевдонимами Антона Горелого и В. Изюмова. Его пьеса «Антанта» получает в Омске в 1920 году первую премию на литературном конкурсе. Был редактором журналов «Литературная неделя», «Литературный еженедельник», «Зори». Автор многих литературных произведений, среди которых написанные по реальным событиям «Кожушок» (1926), «Заиграй овражки» (1928) и «Навстречу солнцу» (1967). В этих работах Четвериков вводит персонажей, прототипом которых стал Евгений Спасский. Один из создателей литературного объединения «Содружество». В 1945 году был репрессирован и пробыл в заключении до 1956 года. В последние годы жизни работал над мемуарами (Прим. — А.Е.).

⁹³ Иванов Всеволод Вячеславович (1895–1963) — писатель, драматург, журналист, автор знаменитой пьесы «Бронепоезд 14-69». Участник Гражданской войны как на «красной», так и на «белой» стороне. В 1919 году во фронтовой колчаковской газете «Вперед» Вс. Иванов работает корреспондентом и наборщиком. Автор приключенческих повестей на тему революции 1917 года и Гражданской войны в России, а также литературы в жанре фантастики и автобиографических произведений. Участник творческих объединений «Космист» и «Серапионовы братья». Один из секретарей правления Союза советских писателей и председатель правления Литературного фонда (1934) (Прим. — А.Е.).

⁹⁴ На самом деле Евгений Спасский виделся с Борисом Четвериковым в 1927 году в Ленинграде. Об этом свидетельствует письмо Б.Д. Четверикова Д.Д. Бурлюку, датированное 18 октября 1928 годом: «Не знаю пишет ли Вам Евгений Спасский? Он сейчас в Москве, год назад бывал у меня». (НИОР РГБ. Ф. 372, картон 15, ед. хр. 66, л. 1). Спасский жил в Ленинграде около года в 1925–1926 годах. Вернувшись в Москву навещал брата, который остался в городе на Неве. Установить точно, о каких «неприятностях» между Сергеем Спасским и Борисом Четвериковым упоминается в интервью, не удалось. Вероятно, речь может идти о поручении Четверикову от НКВД составить так называемую литературную энциклопедию. Используя писателя втемную, зная о его связях в литературных кругах, НКВД собирал актуальную информацию о знакомых Четверикова из творческой интеллигенции Ленинграда и не только. Когда об этом стало известно, окружающие, в том числе и Сергей Спасский, восприняли эту «работу» Четверикова как «доносительство» (Прим. — А.Е.).



во-первых, он там же печатал свои произведения, в этой типографии, и работал наборщиком. Ну, небольшого роста, очень такой круглоголовый... Вы знаете, мы там сбили коммуны небольшую общагу общего, это все была холостяцкая коммуна, кроме Иванова, у которого была жена⁹⁵. Откровенно сказать, это маленькая, худенькая, типичная, стопроцентная мещанка. Она, видимо, как я теперь понимаю, была не удовлетворена Всеволодом как мужчиной, поэтому она стала бросаться на всех. Все мы от нее бегали и прятались. Была довольно сцена занятная. Как-то мы побежали в свой вагон, она — за нами, мы заперли дверь, вылезли в окно, она что-то стучала долго и задержалась в нашем вагоне, и, когда мы пришли, мы застали такую сцену, сцену ревности Иванова: он с ножницами сидел и резал на куски все ее платья, изрезал досконально, <все> до одного платья. (Смеются.)

Д: Ой, как здорово!

С: Это, между прочим, как-то нас всех немножечко оттолкнуло от него: несерьезность какая-то, вы знаете... Странная довольно фигура была. Он там сам печатал — печатал под именем Всеволод Иванов-Тараканов⁹⁶. Ну, потом он уже здесь «Тараканова» утерять, остался только «Иванов» один.

Д: А это его подлинная фамилия или он Всеволод Иванович просто?

С: Вот это я вам боюсь сказать точно. Но я знаю, что все вещи он подписывал всегда так — «Иванов-Тараканов». И там он печатал свои произведения. Когда мы устроили общую столовую, кто-то один готовил на всю братию, мы собирались в купе третьего класса, и тут он всегда рассказывал о своей прежней жизни. «Я, — говорит, — раньше работал клоуном в цирке». И вы знаете, так, внешне это было похоже на всю его фигуру, на его лицо. Я спрашиваю: «Серьезно?» — «Да, — говорит, — я клоуном работал, а потом я переключился — вот стал писать».

⁹⁵ Первая жена Вс. Иванова, Мария Николаевна Синецкая, актриса передвижного цирка, вышла замуж за писателя в 1918 году. По целому ряду свидетельств, она давала много поводов для ревности мужа. Вс. Иванов подозревал любовную связь своей жены с Евгением Спасским и к нему ревновал ее. В 1921 году в Петрограде она познакомилась с чешским офицером и уехала с ним из Советской России (Прим. — А.Е.).

⁹⁶ В 1919 году Вс.Вяч. Иванов подписывал свои публикации: «Вс. Иванов-Тараканов», «Всев. Тараканов», «Иван Лыков», «Вс. Иванов», «Всев. Иванов», «Вс. Тараканов», «Г. Тасин» (Прим. — А.Е.).



Д: Я его помню.

С: Вы помните его?

Д: Внешность его прекрасно помню.

С: (Смеется) Да-да-да.

Д: На эстраде.

С: Дальше такая вещь происходит интересная. Подступают, значит, партизанские отряды большевиков.

Д: Красные. Одну минуточку, я только по сказанному уточняю. Вы не знаете, как его эту первую жену звали?

С: Не могу вспомнить сейчас, не могу вспомнить. Худенькая, маленькая и такая стопроцентная мещанка, но не помню имени ее совсем.

На какой-то из станций — помню, кажется, это тогда Новониколаевск был, — ко мне подходит Василий Григорьевич и говорит, что: «Я должен уехать дальше со своей семьей. Я вас прошу весь поезд сохранить и подвезти ко мне туда». Мы простились — он уехал; его пригласили с каким-то эшелоном. И вот тогда для меня стало ясно, что, оказывается, близко подходят красные, то есть наступает конкретная гражданская война. Я остался с этим поездом, и со мной еще мальчик, такой Буреев, мы с ним, собственно, вдвоем... он нам поручил всю эту типографию⁹⁷.

Д: Очень интересно.

С: Теперь оставшись, мы в один из прекрасных дней, помню, встаем и видим: начинается перестрелка. Идет стрельба невероятная. Посмотрел в окно... А сидели мы все общей группой, был как раз и Четвериков, и Всеволод Иванов сидели, и я говорю Боре⁹⁸, что надо выскочить, узнать, что такое... мороз тридцать с лишним градусов...

Д: Значит, это какая зима? Колчаковская?

С: Колчаковская.

Д: То есть, значит, 1918–1919.

С: Да, да, 1918–1919⁹⁹. И вот я говорю, что надо выскочить, и всем говорю: «Давайте выйдем все, посмотрим, узнаем, что такое, так нельзя оставаться». Но никто не двинулся, вышли только я и Буреев. Мы в одних рубашках выскочили и увидели такую сцену. Двигается восемь

⁹⁷ По всей видимости, на тот момент нижние чины «колчаковской армии» Спасский и Буреев оставались единственными военными среди служащих типографии и редакции газеты «Вперед», но Спасский был старше по возрасту и опытнее (Прим. — А.Е.).

⁹⁸ Имеется в виду Борис Четвериков (Прим. — Д.С.).

⁹⁹ На самом деле речь идет о зиме 1919–1920 (Прим. — А.Е.).



человек, одетые в белом во всем, с винтовками, и один поднял гранату, чтоб взорвать этот вагон. Вагон был третьего класса. <...> Наш вагон, <...> где жили как раз все рабочие и служащие типографии. Я выскочил и говорю: «Подожди! Что делаешь?» — «Так это же, — говорит, — офицерский вагон, мы все классные взрываем». Я говорю: «Это не офицерский, тут только рабочие и семьи рабочих». — «А, ну, если так, только на твою совесть, тогда я доверяю, не трону». И в это время, вижу, на противоположном конце... А в нашем же эшелоне ехал вагон, в котором ехало двадцать матросов с офицером. Смотрю, выскакивает группа матросов, за ними сзади стоит офицер и командует: «Пли! Пли!» И пошла страшная перестрелка. Я прислонился к стенке вагона. Рядом со мной стоял этот человек, который хотел взрывать вагон. После первого же выстрела он упал на меня, я его с трудом положил на землю, он был убит в сердце. Как в будущем я узнал, это был начальник всего этого отряда. А там, сзади, смотрю, офицер стоит и кричит мне, а он знал меня, — он кричит: «Ах, вот ты, изменщик! Подожди! Мы тебе сейчас покажем! Мы тебя повесим сейчас здесь!»

Д: Простите, это офицер был белый?

С: Офицер был белый.

Д: А в чем же он усмотрел вашу измену?

С: А потому что я рядом с красными стою, я с ними, я остановил их и с ними стоял беседовал. И вот страшная картина меняется. Матросы стреляют все время, этих всего осталось семь человек. Их было восемь человек, один был убит. С гранатой был убит от первого же выстрела моряков.

Д: Это тоже красный партизан?

С: Это был красный, начальник этого небольшого отряда, как потом я узнал. Это подействовало на остальных. Я вижу, поворачивается один из рядом со мной стоящих красных и начинает бежать назад, другой поворачивается. И тут для меня открылась интересная картина. Через человека стоял с большой бородой, энергичным лицом, который крикнул: «Товарищи! Товарищи! Что вы делаете? За мной! За мной! Куда вы?» и пошел вперед — один на этих двадцать человек матросов. Шаг, два — выстрел, шаг, два — выстрел, и шел. Представьте себе, это так подействовало! Эти все остановились, а матросы врассыпную бросились бежать в разные стороны. Это было удивительное зрелище, когда я видел, как один человек может изменить всю ситуацию, всю картину. И вот только тогда я узнал, что это был как раз их начальник от-



ряда. И таким образом мы попали уже к красным. <...> Офицер исчез, совсем исчез, и матросы бросились в поле врассыпную.

Д: Убит ли он был или взяли...

С: Неизвестно, я не могу дальше сказать, потому что там как раз у них кончался эшелон, кончался наш последний вагон, и за вагон они туда все исчезли и куда-то бросились в лес. Что с ним было дальше, я не знаю.

Д: А этот эшелон не броневой был?

С: Нет. Просто обычный поезд. Наших было там, значит, типографский вагон, американская, так сказать, теплушка большая, где стояли машины печатные, потом там с бумагой был наш вагон, наш был классный вагон один, для рабочих, жилье рабочих.

Д: То есть для работников, скажем точнее... включая и вас.

С: Для работников, да.

Д: И действительно печатники там были?

С: Да-да.

Д: Так что вы не обманули этого человека?

С: Нет-нет-нет. Там никого не было, никого, я знал, потому что офицерский состав весь бежал. До этого был еще один человек, который снабжал бумагой. Это был какой-то поручик, белогвардейский типичный офицер, он снабжал нашу типографию бумагой, и в первую же минуту он бежал. Когда я пришел в вагон, < > увидел разруху у меня в купе, и нету моей шубы, а я пришел за шубой, потому что я стоял в рубашке на улице, один рабочий мне говорит: «Так вон, — говорит, — твоя шуба бежит, убегает в лес, смотри». Этот самый человек бросил все свои погоны, бросил все оружие, взял мою штатскую шубу и бросился бежать, и в ней убежал¹⁰⁰. И я остался вот так ни при чем, без всякой одежды на зиму. Правда, я нашелся... Я полу-

¹⁰⁰ Шуба Спасского была украдена прапорщиком Николаем Ивановичем Можаровским (1894–1943) — в будущем зять В.Г. Янчевецкого, сотрудник Московского уголовного розыска, советский писатель (литературный псевдоним Е. Бурмантов), один из прототипов собирательного образа Остапа Бендера из романа Ильи Ильфа и Евгения Петрова «12 стульев». Сама кража и бегство Можаровского, скорее всего, произошли в районе Новониколаевска. В одной из своих ранних биографий, описывая историю кражи Можаровским штатской одежды, Вс. В. Иванов утверждал, что именно у него «обменял» свою военную на гражданскую верхнюю одежду «комендант поезда прапорщик Малиновский» (Литературные записки. 01.08.1922. № 3. С. 26). По воспоминаниям близких Е. Спасского, художника всегда возмущали этот и другие выдуманные или приписанные себе Ивановым эпизоды (Прим. — А.Е.).



чил небольшой тулупчик, в котором мы обычно топили печку, ужасный он был, я его отчищал в снегу почти всю ночь и потом масляными красками на груди, на спине, на рукавах нарисовал красивый пестрый орнамент, и после этого, знаете, на меня все смотрели с громадной завистью. (Смеются.)

Д: И, может быть, он вас даже спасал.

С: Да, это было красиво, действительно, и потом я всюду был вхож, меня всюду принимали как почетного гостя¹⁰¹.

Дальше такое дело. Когда я вскочил туда в вагон, говорю, что «выходите», я видел, что все рабочие залезли под лавки в вагоне, когда шла эта перестрелка, и так же «геройски» залез и Всеволод Иванов, он так же пролежал всю перестрелку под лавкой и никуда не вышел¹⁰². А потом уже я двинулся в город.

Д: Как они захватили, если их было всего восемь человек?

С: Вообще, их почти не было видно, они так были все маскированы в белом, и все это на снегу, вы знаете, не было видно совершенно людей, но это шел какой-то передовой крошечный отрядик, а потом уже за ними подтянулись — я видел телеги с пулеметами уже пришли, знаете, какие-то люди, так что потом уже это все выросло. И вот я пошел в город.

¹⁰¹ Этот эпизод с тулупчиком (кожушком) был описан Спасским в «Автобиографическом очерке», а также вошел в литературу благодаря написанному Б.Д. Четвериковым рассказу «Кожушок» (1926). Об оригинальном внешнем виде Евгения Спасского в Омске ранней весной 1920 года вспоминал в своих дневниках художник В. Уфимцев (Прим. — А.Е.).

¹⁰² Захват эшелона, в составе которого находилась редакция и типография передвижной фронтовой газеты «Вперед», красными партизанами, а затем РККА описаны в мемуарах тремя очевидцами: Вс. Ивановым, Б. Четвериковым и Е. Спасским. Научная реконструкция событий показывает, что наиболее «фантастическим» являются воспоминания Вс. Иванова, полные откровенно выдуманных описаний «подвигов» автора, которые он заведомо не мог совершить, так как в это время болел тифом и с трудом мог передвигаться. Однако эти «воспоминания» Вс. Иванова были подхвачены и растиражированы его друзьями-писателями (Н. Анов (Николай Иванов), В. Каверин), формируя его «героическую биографию». Описание захвата эшелона Б. Четверикова совпадает с воспоминаниями Е. Спасского, с учетом того, что Четвериков видит начало боя из вагона, так как не пошел за Спасским, хотя тот его позвал. Четвериков опускает этот «неприятный» момент и описывает свое бегство из вагона вместе с остальными служащими типографии, когда перестрелка стихла. Спасский описывает сам скоротечный бой белых с красными партизанами от лица очевидца, оказавшегося в самом эпицентре событий (Прим. — А.Е.).



Да, минуты это были страшные, когда шла эта перестрелка. Я стоял, и сверкали кругом пули, и, но это удивительный момент... я стоял в одной рубашке, но делается тепло, делается как-то все безразлично, и, наоборот, вспомнилось все: и родные, и близкие, и знакомые, и как большая картина встала перед душой. И как-то стало абсолютно все равно. Не было такой грусти, что, вот, мол, тебя убьют, об этом как-то не думаешь дальше.

Д: Это потому что вы художник. (Смеются)

С: Может быть, да.

Д: У вас страх переключился на...

С: ...На зрительный образ, на зрительный образ. Потом я пошел в город, в городе спросил, где начальник.

Д: Что — эшелон остановился?

С: Эшелон, да, продвинули немножечко назад за ночь к городу. Мы были захвачены на маленьком разъезде каком-то¹⁰³, но нас столкнули назад к городу. Это город был — Новониколаевск, тогда он <так> назывался. <...> Теперь Новосибирск. Но это, конечно, собственно говоря, наполовину город — наполовину деревня. <...>

Д: Значит, это уже конец колчаковской... А вы все время были в тылу у него?

С: Мы ездили... Поезд наш курсировал между Петропавловском и Новониколаевском.

Я нашел в Новониколаевске штаб, где поместились, так сказать, основа красных, пришел туда в штаб. Сидел матрос с энергичным лицом, с красным бантиком на груди, и я ему передал, говорю, что вот так и так, типографию на полном ходу, с рабочим составом, со служащими, со всем, я говорю, передаю, сохранил и отдаю вам. Он в благодарность мне попросил список всех нас и сейчас же велел выписать и выдать карточки нам всем, потому что мы продуктов никаких не имели. Мы были обеспечены карточками. Так началась наша постепенно жизнь уже в другом мире¹⁰⁴.

¹⁰³ Эшелон с передвижной типографией и редакцией фронтовой газеты «Вперед» был захвачен Красной армией на станции Ояш (Прим. — А.Е.).

¹⁰⁴ Данный эпизод с «легализацией» на советской территории бывших «белых пропагандистов» описан у Б. Четверикова не так благодушно, как у Спасского. В своих мемуарах «Стежки-дорожки» (полностью не публиковались) и в автобиографических произведениях «Заиграй овражки» (1928) и «Навстречу солнцу» (1967) встреча с красным начальством Спасского и его спутников выглядит более драматично — игрой слепого случая с угрозами расстрела (Прим. — А.Е.).



Д: Советская жизнь.

С: Да. Потом я попадаю в Омск. С Василием Григорьевичем Яном я через шестнадцать лет примерно... он меня находит уже в Москве¹⁰⁵. Работал он тогда в типографии «Дер Эмес»¹⁰⁶, как я помню, — я не знаю — кажется, в качестве корректора. Ну, во всяком случае он нашел, страшно был доволен и рад, что мы встретились. Я ему очень много делал иллюстраций для его книг. Он мечтал о выходе вообще полного собрания сочинений, но это... <Ян> уже был признанный писатель. Он меня устраивал, помню, в Древнееврейский театр¹⁰⁷, потому что у него были всегда бесплатные контрамарки, от «Дер Эмеса» он имел. Это удивительно милый, удивительно хороший человек. Тогда у него была жена, которая путешествовала и с нами в поезде. Она работала в Толстовском музее. И вот отсюда, собственно, произошло мое знакомство с Толстой-Есениной¹⁰⁸, которая была директором четырех музеев толстовских: Ясная Поляна, здесь в Москве два музея: один — в Хамовниках, один — там¹⁰⁹, и в Хамовниках она жила, и третий — это вот Астапово, где умер Толстой, где тоже был небольшой музей. Она ведала всеми этими четырьмя точками.

Д: Дочь Андрея Львовича.

С: Андрея Львовича, совершенно верно, внучка Толстого. О ней, знаете, можно говорить очень много, я с ней очень подружился. Она как-то попросила приехать ко мне, я написал портрет Толстого.

Д: Минуточку, стоп. Вы хорошо очень рассказываете, лаконично, и я временами вас даже попридерживать буду. После того как вы сдали эту типографию, вас отправили в тыл или взяли в Красную Армию?

¹⁰⁵ На самом деле В.Г. Янчевецкий возобновляет общение со Спасским сразу после своего возвращения в Москву в 1923 году (Прим. — А.Е.).

¹⁰⁶ «Дер Эмес» (идиш *דער עמס* — «Правда») — советское издательство, работавшее с начала 1920-х до ноября 1948 года. Располагалось в Москве. Издательство специализировалось преимущественно на художественной литературе на языке идиш, а также на переводах с идиша на русский (Прим. — Д.С.).

¹⁰⁷ Вероятнее всего, имеется в виду Московский государственный еврейский театр (ГОСЕТ) — один из нескольких еврейских театров в Москве в раннее советское время. Основан в 1920 году. Закрыт в 1949 году.

¹⁰⁸ Толстая-Есенина Софья Андреевна (1900–1957) — внучка Льва Толстого, последняя жена и вдова Сергея Есенина, директор Государственного музея Л.Н. Толстого в Москве (Прим. — Д.С.).

¹⁰⁹ Имеется в виду здание Государственного музея Л.Н. Толстого на улице Пречистенка, дом 11/8 (Прим. — А.Е.).



С: Нет, вы знаете, нас не тронули совсем. То есть часть осталась с типографией, а я уехал — в Омск вернулся, мечтая и рассчитывая... Не сразу, конечно, опять-таки. Мы там задержались и прожили самые тяжелые минуты в этом в Новониколаевске. Это была страшная картина. Этот город — это, собственно, не город, я же говорю, полудеревня — он был забит этими прежними войсками, то есть люди, которые были набраны...

Д: Колчаковские?

С: Не колчаковские, это были, собственно говоря, и царского времени. Туда ведь нагнали массу русских людей, русских солдат, которые ничего этого не знали, ни при чем были, нагнаны и брошены там на произвол судьбы. Это была громадная армия несчастных загнанных туда людей из России, которые остались ни при чем, когда были отрезаны, потому что красными было все это перерезано и остановлено это шествие, и они мечтали вернуться назад. Вы не представляете себе, что весь вокзал был забит этими бедными людьми, голодными, в страшный тридцати с лишним градусный мороз.

Кассета № 336, шестая дорожка

Д: Продолжайте, Евгений Дмитриевич.

С: Итак, это громадное полчище солдат — они забили весь вокзал. Их мечта единственная была — вернуться к себе домой. И питались они слухами — говорили: «Вот этот поезд завтра идет». Облеплялся весь этот поезд людьми, паровоза не было видно от висящих и сидящих и на паровозе, на крышах вагонов людей. Утром, когда встаешь, выходишь, то это было страшное зрелище, это были все замерзшие люди. Выходили железнодорожники, и они длинными шестами сбивали этих замерзших людей. Тут, конечно, находились и мародеры, которые с молоточками ходили, и, переворачивая трупы, если находили, например, золотое кольцо, они молоточком отбивали палец и снимали это колечко.

Д: Ой, ужас.



С: И только люди могли это так переносить, животные так не относились к этому. Я видел ужас лошадей, на которых отвозили эти трупы. Лошади бросались, ломали телеги, и поэтому стали лошадям завязывать глаза, а люди спокойно все это смотрели, все спокойно переносили. Но это была ужасная картина, свалка как дров этих замерзших людей на вокзале, на станции, все это было завалено.

Ну, наконец, кончается эта страшная эпопея, я попадаю в Омск, попадаю, значит, дальше в Москву <...> уже в 1921 году.

Д: А до этого вы были в Омске?

С: Нет, я был часть в Омске, потом ехал почти два месяца эшелоном, к которому я приклеился, который возвращался на Волгу, и я вышел в Самаре. В Самаре был как раз у меня брат. Он в это время бежал из Москвы от голода¹¹⁰. И там я встретил много и художников, много интересных людей, потому что в Москве был страшный голод. В Москву я еду... не то это весна, не то лето, так что без шубы я уже ехал.

Д: И осели в Самаре.

С: В Самаре осел. Там встретил брата, там был целый ряд художников, был Федор Богородский¹¹¹, Рязский¹¹² был скульптор Фрих-Хар¹¹³, сейчас он часто выступает. У меня была с ними

¹¹⁰ Сергей Спасский прибыл в Самару в октябре 1918 года после освобождения города от белых войск. Он был призван в Красную Армию и направлен в родной ему город на службу в распоряжение губернского военкомата как агитатор. Также Сергей работал в самарском Пролеткульте (Прим. — А.Е.).

¹¹¹ Богородский Федор Семенович (1895–1959) — живописец, поэт, футурист. Друг братьев Спасских. Член РСДРП с 1917 года. Участник Первой мировой и Гражданской войны. Комиссар и сотрудник ВЧК. Учился во Вхутемасе. Картины с изображением моряков времен Гражданской войны принесли ему известность. Заслуженный деятель искусств. Член правления МОСХа. Член-корреспондент АХ СССР (Прим. — А.Е.).

¹¹² Рязский Георгий Георгиевич (1895–1952) — живописец. Учился в студии М.В. Леблана, Р.А. Бакланова, М.М. Северова в 1917–1918 годах, где познакомился с Евгением Спасским, затем — во Вхутемасе. В 1919–1920 годах работает в самарском Пролеткульте и на ниве изобразительного агитискусства. Организатор творческой группы «НОЖ». В 1924 году вступил в АХХР. С 1929 года преподавал в различных художественных вузах. Заслуженный деятель искусств РСФСР. Действительный член АХ СССР (Прим. — А.Е.).

¹¹³ Фрих-Хар Исидор Григорьевич (1893–1978) — скульптор, мастер декоративно-прикладного искусства. Участник Первой мировой и Гражданской войн. Командир красногвардейского отряда в Самаре. Частый гость в самарской квартире семьи Спасских в 1918–1921 годах. Являлся членом различных художественных обществ и объединений. Работал как с керамикой, так и со стеклом (Прим. — А.Е.).



встреча и знакомство. Я сам стал работать в Пролеткульте¹¹⁴. Тут была большая работа — искания уже не футуристического порядка, а супрематического, и мы все погрузились в поверхность краски, холста, это нас увлекало, занимало, и искание, конечно, продолжалось каких-то новых выразительных форм, нового в искусстве.

И тут я скажу так. Интересно очень — чуточку вернусь вспять — я вспоминаю, как Василий Григорьевич Ян как-то пришел в последние минуты перед своим отъездом. Он был, видимо, вхож как полковник в какие-то высшие места...<...> колчаковские... потому что он приходит и говорит: «Ах, как мне жалко этого Колчака! Вы знаете, Женя, он бежит по кабинету, как загнанная мышь, и кричит: «Что вы со мной сделали? Что вы со мной сделали? Что вы со мной сделали?», — вот такая штука. Потому что фактически, говорит, он не принимал никакого участия, он был выставленной, фигурой только, а под его именем там как-то крутилась...

Д: А он уже был Верховным правителем России объявлен?

С: Да-да-да, это были последние минуты перед его эвакуацией, когда они все бежали из Сибири.

Д: Да, он был захвачен в Иркутске и расстрелян¹¹⁵.

С: Да-да. Возвращаюсь, попадаю в Москву, это уже конец 1921 года.

Д: Подождите, как же вы прожили в Самаре 1921 голодный год?

С: Да, вы знаете, было ничего, там все-таки по карточкам снабжали хорошо тогда, снабжение было довольно приличное, потому что я работал в двух местах: и в Пролеткульте, и потом в такой военной организации — Пуокр, Политического управления

¹¹⁴ В Самаре в 1920–1921 годах Е. Спасский работает инструктором-преподавателем в Изобразительном отделе Пролеткульта, а позднее в декоративных мастерских подотдела ИЗО при Губполитпросвете. Возможно, какое-то время вместе с отцом работает художником и мастером-декоратором в Политуправлении Заволжского военного округа и Губвоенкомате. Он также обучается в самарских Свободных государственных художественных мастерских (Прим. — А.Е.).

¹¹⁵ Адмирал А.В. Колчак был расстрелян 7 февраля 1920 года (Прим. — Д.С.).



республики¹¹⁶. Ну, это была военизированная часть. Мы писали декорации для маленьких клубов всего округа, и нас снабжали прилично — я не могу сказать, чтоб было плохо.

Д: Значит, вы непосредственно не голодали?

С: Нет.

Д: А голод видели поволжский, в деревне, нет?

С: Голод... Нет, в самой деревне в это время я не бывал, я был очень занят и сидел все время в городе, но знал, что было плохо. Но все же на базаре в Самаре в эти годы можно было купить, например, муку. Больше голод был у меня — это 1917 год в Москве, когда я учился, нигде не работал. И у меня лично был голод большой, да и получали осьмушку хлеба.

Д: Нет, в 1917-то еще не осьмушку.

С: Это был конец 1917 года. Плохой был. Мы получали жмыхи вместо хлеба, одну осьмушку.

Д: По-моему, тогда еще немножко побольше было, в 1918-м, хотя может быть.

С: Нет, осьмушка, жмых получали в основном. Когда хлеб получали, это было идеально, а то получали просто жмыхи.

В Москве в 1922 году я впервые знакомлюсь с Борисом Пастернаком, знакомлюсь с Евгением Ланном¹¹⁷, с которым был очень близок, и я его очень любил. Это был тоже совершенно исклю-

¹¹⁶ Взаимоотношения художника Спасского с военной службой имели причудливую траекторию. Оказавшись в 1920 году в Самаре, бывший солдат колчаковской Белой армии Евгений Спасский был благодаря связям отца и брата зачислен в Красную армию. Причем его удается «принять на службу» в политотдел Заволжского военного округа в должность инструктора-художника задним числом — в 1919 году. В 1920-м Спасский служит на той же должности, но уже в губвоенкомате, параллельно работая и в гражданских учреждениях. В 1921-м — в военной секции самарского Губполитпросвета. Оформив перевод в Москву, он начинает службу с середины июня того же года в Политическом управлении Московского военного округа (Пуокр). Через месяц он уже работает в Главсоцвоспе и служит в военной секции Главполитпросвета также инструктором-художником. В декабре он переводится в распоряжение Отдела Учтраспреда Политического управления Революционного военного совета (ПУР), и здесь его, наконец, застала проводившаяся после Гражданской войны демобилизация РККА (Прим. — А.Е.).

¹¹⁷ Ланн Евгений Львович (1896–1958) — писатель, поэт и переводчик. С ним дружили оба брата Спасских. Сергей часто останавливался у Ланнов во время своих приездов в Москву. В писательском доме в Лаврушинском переулке Евгений Ланн жил в квартире под квартирой Бориса Пастернака (Прим. — А.Е.).



чительный по большой доброте сердечной человек. Худенький. Я помню, придешь к нему, у него диванчик, перед диванчиком столик обставлен целой батареей лекарств. Вечно он что-то пил, что-то принимал всегда, болезненный. Евгений Ланн — замечательный переводчик, и его жена была переводчица.

Он жил в Доме писателей этажом ниже Пастернака. <...> Там, где Третьяковка. <...> Лаврушинский <переулок>. У него была там отдельная квартирка двухкомнатная.

Д: Этот дом уже существовал?

С: Да, уже был.

Д: Пастернак там уже жил?

С: Я не помню, в каком году он построился¹¹⁸. Может быть... Я-то с ним раньше встречался¹¹⁹.

Д: В 1930-х, по-моему. В 1920-х годах Пастернак жил на Волхонке против Храма Христа Спасителя. Вы там не бывали?

С: Нет, тут я не был у него. Это было уже позже, когда Пастернак получил квартиру в Лаврушинском переулке, я <здесь> у него бывал на дому.

Д: Двухкомнатная квартира была?

С: У Ланна была двухкомнатная. У Пастернака... по-моему, тоже была двухкомнатная, я как-то дальше в квартиру не заходил, бывал всегда у него в кабинетике, в его рабочей комнате¹²⁰. Рабочая комната была чрезвычайно скромная: стояла кроватка железная, столик письменный простенький, стул один и второй стул, ничего не было, комната была почти пустая. Помню, я его спросил: «Как вы живете?» Он рассказывал все мне, очень много, подробно рассказывал, как не давали ему возможности выступать, как было трудно... или, давая выступать, ограничивали: «Только вы читайте вот это стихотворение и это». «Это, — говорит, — мне было очень трудно. Я на бис читал та-

¹¹⁸ Дом писателей, Дом Союза советских писателей, Лаврушинский переулок, 17, был построен в 1937 году (Прим. — А.Е.).

¹¹⁹ Спасский имеет в виду его встречи с Б.Л. Пастернаком в 1920-е годы (Прим. — А.Е.).

¹²⁰ В доме в Лаврушинском переулке Б.Л. Пастернак поселился в декабре 1937 года. Ему досталась необычная квартира в «башне» под крышей, в которой комнаты находились одна над другой, соединенные внутренней лестницей. Пастернак лестницу убрал, таким образом добавив к площади комнат дополнительные метры — получилось «две квартиры». Спасский вспоминает и описывает нижнюю «квартиру» Пастернака (Прим. — А.Е.).



кое, что не нравилось и было против шерсти обычно». (Смеется.) А потом я помню, последнее время, когда я приходил к нему, он говорит: «Не могу ведь не писать. Пищу, вы знаете, пишу, Евгений Дмитриевич. Не могу. Ну, вот, — вытаскивает из-под кровати громадную корзину, — я, — говорит, — вот пишу и бросаю сюда». Его не печатали.

Д: Ну, это уже после войны.

С: После войны.

Д: Какой-нибудь 1955-й.

С: Да. Потому что, я помню, когда арестовали брата — это тоже очень показательно для Пастернака, — я с ним встретился на Мясницкой улице на Почтамте. 1950-й¹²¹, после войны. И он знал, услышал, что брат был арестован и выслан, и он меня встретил и так непосредственно вдруг сразу: «О, боже! Евгений Дмитриевич, как я рад! Нет ли у вас адреса брата? Я знаю все, меня это так потрясло, так тяжело. Дайте мне адрес». Я говорю: «Есть у меня адрес, сейчас с собой, я как раз перевожу ему кое-что». — «Давайте-давайте, я ему сейчас же переведу тысячу рублей, туда переведу, и пошлю ему целую пачку книг». Вот такой был человек это. Так это много <было> для меня тогда... я был так поражен, потому что все обычно боялись и шарахались. Так было, например, с таким нашим чтецом Дмитрием Журавлевым¹²², которого я очень хорошо знал по Театру Вахтангова, где я работал десять лет¹²³.

Д: И как же Дмитрий Николаевич себя вел?

С: Дмитрий Николаевич себя вел так. Когда он был в Ленинграде... Это рассказывала уже мне Попова-Журавленко, певица, жена Сереегина, — она говорит...

Д: Ах, жена вашего брата?

С: Жена брата, да. Заслуженная артистка, она пела в Ленинграде, имя там у нее большое. Журавлев бывал, конечно, очень часто у брата. Он, во-первых, брата читал — очень часто, сам выступая, читал его вещи. Я помню, что он ко мне приходил как-то, Журавлев, в Тифли-

¹²¹ Спасский ошибается. Сергея Спасского арестовали в 1951 году (Прим. — А.Е.).

¹²² Журавлев Дмитрий Николаевич (1900–1991) — актер, артист эстрады, мастер художественного слова, режиссер, педагог (Прим. — Д.С.).

¹²³ Евгений Спасский служил в Государственном академическом театре имени Евг. Вахтангова помощником режиссера и актером с сентября 1927 по сентябрь 1935 (Прим. — А.Е.).



се¹²⁴. «Вот, — говорит, — твоего брата последние вещи, если хочешь, тебе почитаю». И вдруг после ареста Антонина Ивановна говорит: «Когда я шла и Журавлев меня увидел, он моментально перешел на другую сторону, не желая даже поклониться или подойти, зная, что Сережа арестован». И потому в такой момент, когда многие отвернулись, то Пастернак поразил меня. Совсем другой человек, он, наоборот.

Д: Я очень рад, что это так, потому что я записал о Пастернаке и другие высказывания, как вот он в отношении Мандельштама себя вел неуверенно, но он просто, вероятно, растерялся. Здесь он действовал под влиянием непосредственного эмоционального порыва и не думал о возможных последствиях.

С: Не думал, совершенно верно. И потом, я помню, вот это уже последние минуты. С ним была очень близка Табидзе Нина Александровна¹²⁵, это жена поэта грузинского <Тициана> Табидзе¹²⁶, который был выслан и который в ссылке пропал. Их два брата. Один-то брат и сейчас еще жив, по-моему, в Тифлисе, а другой — тот был очень культурный человек...

Д: А Галактион Табидзе не имеет к нему отношения?

С: Она его не любила, и брат не любил, они были, так сказать, в контрах. Этот Галактион — он до сих пор, по-моему, жив¹²⁷. Я его встречал очень часто, он вечно пьян, малоинтересный человек — конечно, с этим <Тициана> Табидзе не сравнить. Нина Александровна со мной очень подружилась, я с ней был как-то тоже очень близок. Я помню, был такой момент, когда от Союза писателей посылали в Тифлис на съезд поэтов из Москвы. Приехал Борис Пастернак¹²⁸, а

¹²⁴ Спасский называет столицу Грузинской ССР Тбилиси на старый дореволюционный манер (Прим. — А.Е.).

¹²⁵ Табидзе Нина Александровна (1900–1964) — жена поэта Тициана Табидзе, биолог (Прим. — Д.С.).

¹²⁶ Табидзе Тициан Юстинович (1985–1937) — поэт, переводчик, прозаик. Друг Бориса Пастернака и Сергея Спасского. Репрессирован (Прим. — А.Е.).

¹²⁷ Табидзе Галактион Васильевич (1892–1959) — грузинский поэт. Двоюродный брат поэта Тициана Табидзе. Народный поэт и академик Академии наук Грузинской ССР. В конце жизни заболел душевной болезнью на почве алкоголизма и покончил жизнь самоубийством (Прим. — А.Е.).

¹²⁸ Речь идет о встрече 1945 года. Борис Пастернак был приглашен в Тбилиси как переводчик стихов Николоза Бараташвили, на торжества, приуроченные к 100-летию со дня кончины классика. Пастернак находился в Тбилиси с 16 по 30 октября 1945 года. Юбилейный вечер проходил в Театре оперы и балета им. Палиашвили, где в то время работал Евгений Спасский (Прим. — Д.С.).



я в это время работал там в театре оперы и балета имени Палиашвили, в Тифлисе, и он был очень рад, узнав, что я здесь. Я к нему пришел в гостиницу, и он прямо в восторге, он целовал и говорит: «Я так счастлив, вижу своего человека». «Я не могу здесь оставаться и жить. У нас завтра или послезавтра должен был быть первый съезд, но я не могу на нем быть, потому что я сам потерял сына за это время, а тут, — говорит, — мы пришли к кому-то (я не помню, кого-то он назвал), и там первое — это висит громадный портрет его сына, кто-то из писателей местных, который поднял бокал вина, просил всех встать и почтить память сына вставанием¹²⁹. И потом это вино, бесконечное вино. Я его видеть не могу, мне противно, я люблю, когда ясное сознание, а тут все это заливается вином». И он мне сказал: «Знаете, Женя, вы никому не говорите, но я уже заказал билет себе на самолет и сегодня ночью тихо-тихо я улетаю». (Дувакин смеется)

Д: Не помните, когда это было?

С: Это был, по-моему, 1943 год¹³⁰.

Д: Хорошо. Мы немножко забежали вперед, вернемся.

С: Был <еще> какой-то съезд, тогда как раз он говорит, что мы ехали поездом и читали все:

Ехали в Тбилиси,

Все перепилиси...

Вы наверно, это знаете?

Д: Нет.

С: Ехали в Тбилиси,

Все перепилиси,

Шо-то пили,

Шо-то ели,

Шото Руставели.

Д: А! (Смеются) Это хорошо. Это юбилей, но это, кажется, восьмисотлетие «Витязя в тигровой шкуре».

С: Ну, да.

Д: Это 1938-й, по-моему.

¹²⁹ Имеется в виду, вероятно, встреча с поэтом в Сагурамо: «Когда в Сагурамо в ответ на чьи-то слова я заговорил о своих, о Зине и детях, я не выдержал и заплакал, не от разлуки с ними, а от сознания того, на какую трудную жизнь я обрек всех, жизнью связанных со мной» (Пастернак — Н.А. Табидзе, 01.11.1945 // ПСС. Т. 9. С. 415) (Прим. — А.Е.).

¹³⁰ На самом деле, 1945, см. выше (Прим. — А.Е.).



С: Это был 1938-й, да, а вот когда он приезжал позже — это был 1943-й¹³¹, когда он последний раз приезжал, и он не досидел, а в ночь улетел.

Д: А когда вы вообще познакомились с Пастернаком, как, вы помните?

С: Боюсь, сейчас даже не вспомню хорошо.

Д: Через брата или нет?

С: Нет, нет, не через брата. По-моему, познакомила как раз Нина Александровна Табидзе. Она приезжала сюда, и бывала у него. Она ведь до последних дней была с ним — единственный человек. Она поехала с ним на дачу и была до последних дней.

Д: До последних дней была с кем?

С: С ним, с Борисом.

Д: Там была Зинаида Николаевна¹³²...

С: ...но любил он Нину Александровну, и нежность какая-то была у них, внутреннее понимание большое. И я вам скажу, что Нину Александровну нельзя было не любить, это был совершенно изумительный человек и большой мудрости. У них бывал Андрей Белый, бывали все, кто приезжал из поэтов.

Д: Это раньше. Белый умер в 1934 году.

С: Да-да, это раньше. «Я, — говорит, — понимаю все. Я понимаю, что жизнь — это очень сложное, и что нужно искать какую-то большую философию и мудрость жизни и работать над этим нужно, но, вы знаете, я работать не могу. Я понимаю все, но я рождена грузинкой, и это меня ограничивает, это отрезает мою возможность идти и развиваться дальше». Это какой-то был человек большой правды. И я знаю, что у Бориса Пастернака с ней была какая-то тоже большая нежность, такая чисто духовного порядка внутренняя большая была близость и нежность. И она была в Москве, когда он уже уехал на дачу и когда он писал вот это свое страшное стихотворение «Нобелевская премия».

Д: Прочитайте его.

С: Я могу, я взял даже. <Спасский читает стихотворение «Нобелевская премия».>

Это замечательное стихотворение, замечательное.

¹³¹ См. пред. прим.

¹³² Пастернак Зинаида Николаевна (1897–1966) — первая жена пианиста Генриха Нейгауза, вторая жена поэта Бориса Пастернака (Прим. — Д.С.).



Д: Да, я вот не знаю, вошло оно куда-нибудь, печаталось?

С: Вот я не знаю тоже. <...> Он мне дал просто лично. Когда я к нему заходил в последнее время, он сидел — сам на машинке печатал обычной, и так вот мне дал такую свою брошюродку, собственной рукой напечатанную, подписал: «На память дорогому Евгению Дмитриевичу» — у меня это хранится. Там вошли все его последние вещи: «Гефсиманский сад» и «Рождественская звезда» — много вещей.

Д: Вероятно, это напечатано, только без названия.

С: Может быть. Это напечатано без названия? Ага.

Д: Я думаю, что так, как в свое время... Ведь у нас, знаете, был такой фокус, Орлов напечатал стихотворение Блока «Анне Ахматовой», а так как Анна Ахматова была так, то в следующем издании это стихотворение было без заглавия, «Анне Ахматовой», и теперь опять заглавие есть¹³³.

С: Я вспоминаю, в это же время Пастернак очень любил одно стихотворение брата, которое тот тоже писал в ссылке, и писал в памяти, в душе, потому что не было ни бумаги, не чем это записать, да и нельзя было записать, и, когда он приехал, он это записал. Я тоже могу вам прочитать.

Д: Прочитайте, пусть это останется.

С: Пусть я мельчайшая пылинка,
Чей вес равняется нулю,
Не прекращаю поединка
И ни на шаг не отступлю.
Спокойной веры не нарушу,
Чуть брезжат проблески зари.
Я знаю, вырвется наружу
Все, затаенное внутри.
Пусть задохнется песня эта
И отклика не получу,
Но и молчание поэта —
Укор и вызов палачу.

Д: Крепко. Этого я никогда не слышал.

С: Это был 1952-й или пятьдесят... Он в 1954-м вышел, так что это какой-то был 1952... У меня оно годом не помечено.

¹³³ Речь про издание: Александр Блок. Сочинения в одном томе. / Ред., вступ. статья и примеч. Вл. Орлова. М., Ленинград. 1946. 662 с. (Прим. — Д.С.).



Д: Так, вернитесь к вашему рассказу.

С: Итак, попадаю сюда. Здесь при встрече с Василием Григорьевичем Яном... Он часто приходил ко мне, посещал меня, любил, чтоб я приходил к нему почитать главу из нового произведения, и в один прекрасный день, я помню, застал его... первый раз я его видел таким опущенным каким-то и грустным. И что же я выяснил? Оказывается, его любимая жена пошла в поликлинику Союза писателей запломбировать зуб, она села на кресло, и ее моментально убило электрическим током, на кресле¹³⁴. «Я жду, с минуту на минуту она должна вернуться, и вдруг мне звонок». Из поликлиники позвонили в Союз писателей, из Союза писателей позвонили уже Яну и говорят, что «немедленно идите в поликлинику».

Д: Это рассказывает вам Ян?

С: Да, это Ян, при мне, это конкретный страшный случай. Вот так была убита на стуле... То есть что-то было испорчено, видимо, короткое замыкание.

Д: Ну, во всяком случае это была неряшливость, а не преступление?

С: Неряшливость, не преступление, конечно. Ну, и потом, я не знаю, не помню, через какой срок, он как-то меня пригласил, и у него была новая жена¹³⁵. Я не знаю, была ли она жена, но во всяком случае это женщина, которая взяла его крепко в руки.

Д: И разливала чай гостям, да?

С: Да, но это была уже неприятная женщина. Я ему не мог этого сказать лично, но сказал, что я сейчас очень занят, так что вряд ли мы будем часто встречаться, и я перестал ходить туда, настолько мне это было неприятно после той милой его супруги.

Д: А ты вы знали — да?

С: Хорошо очень знал. Она с нами в поезде все время ездила, путешествовала в Сибири везде.

Д: Как ее звали?

С: Мария... забыл я отчество сейчас.

¹³⁴ Жена Василия Яна, Мария Алексеевна Маслова, погибла 1 декабря 1939 года от удара током из-за неисправного рентгеновского аппарата (Прим. — Д.С.).

¹³⁵ В.Г. Янчевецкий расписался с Лидией Владимировной Халецкой в июне 1944 года (Прим. — А.Е.).



Д: Это вот мать Коли¹³⁶, да?

С: Да. Она работала потом в Толстовском музее. Через нее я познакомился тогда и с Софьей Андреевной, с которой потом у меня были большие долгие встречи, она мне сделала большой заказ, я сделал иллюстрации к «Казакам» и потом написал портрет Толстого¹³⁷ (цв. вкл. 54). И помню, как-то она попросила посмотреть этот портрет и говорит: «Знаете что, только я очень занята, так что, если можно, вы приготовьте, я просто на пять минуток забегу к вам». Она пришла. «Я не буду раздеваться». Вошла. Когда увидела портрет... «А еще что-нибудь есть у вас? Покажите еще». Я стал показывать. Потом она сняла шубу и просидела у меня около восьми часов. Все осмотрела и говорит: «Вы знаете, я отдыхаю душой у вас. Столько радости, столько солнца, силы жизни. Это мне так важно. Ради бога, приходите ко мне». Завязалась у меня с ней большая близость. Это был, действительно, хорошей души человек. Я бывал у нее во время войны, она жила в Хамовниках, там в домике налево, где музей помещался, жила вместе со своей мамой, так что я туда приходил, темнота, и мы в темноте с ней во время всех этих бомбежек Москвы беседовали¹³⁸. И она тогда, увидев этот портрет, сказала: «Этот портрет должен быть моим, должен быть у меня в музее. Вы знаете, что музей беден, денег у нас нет, много мы не мо-

¹³⁶ Дувакин путает имя сына Янчевецкого, его звали Михаил. Мария Маслова приходилась ему мачехой, которая его воспитала, так как с матерью, Ольгой Петровной Янчевецкой (Виноградовой), он оказался разлучен военными событиями в трехлетнем возрасте (Прим. — А.Е.).

¹³⁷ Данный эпизод был описан Е.Д. Спасским в небольшом автобиографическом тексте «К портрету Л.Н. Толстого, приобретенному у меня в 1966 Государственным литературным музеем Л.Н. Толстого» (Архив Е.Д. Спасского. Частное собрание, Москва). Портрет Л.Н. Толстого 1941 года работы Е.Д. Спасского был действительно приобретен, как и хотела С.А. Толстая-Есенина, у художника Государственным музеем Л.Н. Толстого в 1966 году (ГМТ КП-21391). От упомянутого «большого заказа» на изготовление иллюстраций к повести «Казаки» в Государственном музее Л.Н. Толстого сохранилась только одна из этих работ 1945 года — «Марьянка с буйволицей» (ГМТ КП-12914). В 1965 году, когда встал вопрос о приобретении музеем портрета Л.Н. Толстого 1941 года, Спасский, чтобы дополнить коллекцию иллюстраций к этой повести, исполнил графический лист «Знакомство Дяди Ерочки и Оленина», который в музей по неизвестной причине передан не был (Прим. — А.Е.).

¹³⁸ Спасский оставался в осажденной Москве в самые тяжелые для города месяцы Великой Отечественной войны — осень-зима 1941–1942 годов (Прим. — А.Е.).



жем дать, но он должен быть у меня». А потом у нее <случилась> эта трагедия: смерть матери...

Д: Ее матери?

С: Да, у нее умерла, она ее схоронила, очень тяжело это пережила¹³⁹. А потом завладел ею какой-то... я не знаю точно его имени-отчества, который стал ее крепко оберегать, работник музея. Обычно так она просила: «Вот телефон, ради бога, звоните, я хочу и мечтаю с вами повидаться». Я только позвоню по телефону — подходит мужской голос и отвечает: «Нет, Софья Андреевна никого сегодня видеть не хочет». И так порвалась наша связь. И я потом только узнал, что это очень неприятный человек по характеру, он как будто бы и сейчас чуть не директор Литературного музея. Человек несимпатичный, это потом мне говорили просто сами толстовцы¹⁴⁰.

Д: Вы не знаете его фамилию? Толстовцы-то как раз сами со всячинкой люди были.

С: Забыл я сейчас его фамилию.

Д: Простите, а почему она Толстая-Есенина?

С: Толстая-Есенина потому, что ее первый муж Сережа был. Но, кажется, это замужество было недолгое, потому что, по-моему, с Сережей и не могло быть долгого замужества, по характеру¹⁴¹.

Кассета № 337, седьмая дорожка

Д: Евгений Дмитриевич, а еще что-нибудь про Толстую-Есенину, Софью Андреевну, вы помните, так, человечески? Вы как-то немножко оборвали свои впечатления о ней.

¹³⁹ Ольга Константиновна Толстая скончалась в 1951 году (Прим. — Д.С.).

¹⁴⁰ Здесь речь идет о Тимоте Александре Дмитриевиче (1915–2005). Литературовед, директор Государственного музея Л.Н. Толстого в Ясной Поляне (1946–1961), директор Государственного литературного музея, на момент интервью являлся заместителем директора по науке Института культуры (1971–1985). Описываемый Спасским эпизод мог происходить в 1947–1954 годы, когда С.А. Толстая-Есенина была замужем за Тимротом (Прим. — А.Е.).

¹⁴¹ Брак Софьи Толстой и Сергея Есенина был зарегистрирован 18 сентября 1925 года и продлился до смерти поэта 28 декабря того же года (Прим. — А.Е.).



С: Это человек, я считаю, совершенно исключительной души, большой доброты, большого-большого сердца. Была, например, у меня с ней встреча. Она мне дала заказ, я уезжал в Тифлис... она мне дала заказ иллюстраций — то, о чем я говорил. Я вернулся — ей <заказанное> сдал. Куплены были эти для музея вещи, акварели большие. Как вы знаете, <в> эти годы, когда я вернулся в Москву, хотя у меня оставалась за мной комната, эту комнату я оплачивал, все время работая в Тифлисе, куда я был командирован Союзом художников¹⁴². <Но>, когда я вернулся, надо было прописываться. Это было очень сложно в те времена. Это был 1944–1945 год, конец войны.

Д: Да, реэвакуация¹⁴³ уже началась.

С: Да. Я пришел к Софье Андреевне, потому что <она мне> говорила: «Как только вы приедете, заходите ко мне». Я зашел, зашел к ней в кабинет, встретила она очень радушно, стала расспрашивать, как, что. Я невзначай сказал: «Знаете, Софья Андреевна, сейчас у меня проблема прописки стоит. Я не знаю, как быть с этим». Она говорит: «А, ну-ну, подождите минуточку, я сейчас сделаю». Вызвала одну из сотрудниц своих, сказала ей: «Возьмите там, какую-то особенную бумагу, лучшую, и на этой бумаге напечатайте то-то, то-то и то-то». И она продиктовала ей текст.

Д: И подпись: «Толстая».

С: Да, подпись: «Толстая-Есенина» была. И продиктовала такой текст, что «прошу прописать временно нашего сотрудника, нашего работника, художника такого-то...». <А затем> говорит: «Идите прямо к начальнику своего отделения милиции». Когда я пришел к начальнику милиции и показал ему эту бумагу, он взглянул на меня и говорит: «Толстая! Есенина! Боже мой!» И на бумаге сразу написал: «Прописать постоянно, немедленно». И в течение часа я уже был прописан. Я пришел домой — у меня пол-

¹⁴² Е.Д. Спасский не был членом Союза художников СССР, в данном случае речь идет о Всероссийском профессиональном союзе работников искусств (Всерабис) — Просфессиональном союзе работников культуры СССР, в котором художник состоял с 1920 года (Прим. — А.Е.).

¹⁴³ Реэвакуация — процесс организованного и регламентированного возвращения эвакуированных из Европейской части СССР в глубь страны групп населения в конце и после Великой Отечественной войны 1941–1945. Как правило, сопровождался ограничительными мерами для реэвакуированных со стороны власти для предотвращения «взрывной» и хаотичной миграции граждан (Прим. — А.Е.).



ная прописка. Так что, я считаю, это очень говорит о человеке. Я ее не просил абсолютно, потому что я не думал, что она как-то может в данном случае помочь. Это она сама сделала. И вообще, от нее я всегда видел большую доброту, льющуюся из этого человека.

Д: Так, а Сергея Есенина вы видели с ней вместе? Нет, не видели, конечно.

С: Нет, с ней — нет.

Д: Но вообще вы его помните?

С: Видел я его. Я его встречал уже в кафе «Домино»¹⁴⁴, куда он заглядывал часто вечером.

Д: Подождите-ка, простите, я вас прерву, мы тогда к этому вернемся. А как вы попали в кафе «Домино», и кто вы там были?

С: Там помещался Союз поэтов. Там был именно центр Союза, канцелярия вся там была. И поэты, сдавали ресторан каким-то грузинам, которые обязаны были за то, что предоставлено помещение, отпускать им какое-то количество обедов, обязательных для своих сотрудников. И когда меня приняли там на работу, то я тоже не получал ни копейки за свою работу — я оформлял книги, писал плакаты, <делал> там всю художественную работу, но я получал аккуратнейшим образом каждый день обед из трех блюд. В то время это замечательная была оплата.

Д: Это было главное.

С: Да-да. Я, не думая, день работал... <...> Это был 1922 год. Я шел туда, играл оркестр, и я под оркестр ел три блюда очень вкусных, так что это была замечательная оплата. И вот тут я встречался со многими.

Д: Да, об этом кафе упоминает Маяковский в одной статье, «Что такое СОПО?». Но он отрицательно отзывается.

С: Ну, да. Вот там был тогда Аксенов¹⁴⁵. Аксенов был председателем этого Союза.

Д: Вот, пожалуйста, тогда расскажите об Аксенове, вообще, о самом Союзе поэтов все, что вы знаете, а потом возьмем Сергея Есенина как гостя.

¹⁴⁴ Кафе «Домино» располагалось на Тверской улице в доме 18, напротив Долгоруковского переулка (Прим. — Д.С.).

¹⁴⁵ Аксенов Иван Александрович (1884–1935) — поэт, художественный и литературный критик, переводчик (Прим. — Д.С.).



С: Ну, в Союзе поэтов — там все-таки жизнь, конечно, кипела в это время. Каждый вечер там собирались служащие, обедающие там, вроде меня, но каждый вечер чему-то посвящался: или чтение стихов, выступление какого-нибудь поэта, какой-нибудь интересный доклад, к чему я обычно писал эти объявления, анонсы, часто бывали очень интересные вечера. Я помню, что, например, Арго и Адуев¹⁴⁶ какой-то вечер устроили — называлось «Литературное поэтическое кладбище», и каждому писателю посвящали какое-то четверостишие. Там был такой поэт... Максим... <...> Это была такая — довольно мористическая фигура, этот Максим. И ему они написали:

Под камнем сим
Лежит Максим.

А дальше была приписка:

Ну и пусть себе лежит,
Никуда не убежит.

Вот в таком стиле отношение было ко всем поэтам. <...> Они там выступали часто, выступали со своим остроумием. Иногда бывало это и очень интересно, остро. Ну, там бывал и Аксенов, с которым я встречался просто так по ходу работы. <...> Аксенов читал стихи, очень часто читал стихи.

Д: Какого рода?

С: Вы знаете, память изменила, я помнил их, а сейчас у меня только осталась финальная строчка, которая кончалась обычно... им нараспев: Тра-ра-ра-ри, моя гитара, тра-ри-ра-ра.

Это как-то осталось в памяти. Сейчас я вспомнил, между прочим, этого Максима — Максим Мачтет такой был. Слабенький поэт небольшой, но которого так вызывали для юмора и заставляли читать всегда одно и то же стихотворение. Всегда объявляли: «Сейчас Мачтет стихи прочтет» и заставляли его читать какое-то длинное стихотворение, но это делалось для того, чтоб все столики сидели и умирали от смеха, это несерьезно было, конечно.

¹⁴⁶ Адуев Николай Альфредович (1895–1950) — поэт, драматург, либреттист. Арго Абрам Маркович (1897–1968) — поэт, драматург, переводчик. Адуев, Арго и Д. Гутман писали коллективные агитационные пьески в стиле «петрушечного» театра (Прим. — Д.С.).



Д: «Тарас Мачтет стихи прочтет» — это есть в книжке вашего брата, «Маяковский и его спутники», применительно к «Кафе поэтов», футуристов. Но, по-моему, не Максим он, а «Тарас Мачтет стихи прочтет».

С: Нет, я-то знал — Максим. Я его знаю — просто вижу сейчас всю эту фигуру, и это было в кафе «Домино»¹⁴⁷. Ну, потом тут по ходу работы мне приходилось встречаться со многими. Встречался я и с Брюсовым¹⁴⁸, но тоже человек довольно нелюдимый, так что как-то не завязывалось отношений с ним внутренне. Я с ним встречался и в учреждении, где он работал, у Кировских ворот теперь, у Мясницких ворот когда-то.

Д: В Наркомпросе.

С: Наркомпрос, да, где и я когда-то работал¹⁴⁹. Ну, этот человек... всегда какой-то действительно скиф, монгол. Я не знаю, такая очень замкнутая <личность>. Высокий, высокого роста...

Д: Как высокий?

С: Большой, он большой был, крупный. Роста был с Максима Горького, такой же, одинаковый совершенно.

Д: Да что вы говорите?

С: Да-а-а! Высокий.

Д: Я представлял себе Брюсова совсем... ну, с вас ростом.

С: Нет, это очень высокий человек. И всегда он стоял, согнувшись спиной, — стоял где-то у столика своего, я его <таким> видел. Высокого роста, именно высокого. Он был одинаковый с Максимом Горьким, если вы его видели, Максима Горького.

Д: Видел.

С: Вот такого роста примерно. Максим Горький был худощавый весь, худенький, а этот — нет, этот был как-то так крупнее, в плечах шире.

Д: Так, значит, «Домино».

¹⁴⁷ Тарас Григорьевич Мачтет (1891–1944) — поэт, участник многих поэтических концертов Москвы 1920-х годов, член Союза поэтов, завсегдатай кафе «Домино», оставивший о его известных посетителях и творческой Москве того времени дневниковые записи. В 1926 году выпустил сборник своих стихов «Крокин луг» (Прим. — А.Е.).

¹⁴⁸ Валерий Яковлевич Брюсов (1873–1924) — писатель, поэт, переводчик, основоположник русского символизма в литературе (Прим. — А.Е.).

¹⁴⁹ Е.Д. Спасский работал во второй половине 1921 года в подсекции ИЗО Главсоцпро-са Наркомпроса РСФСР инструктором инструкторского отделения (Прим. — А.Е.).



С: Тут встречался я и с Есениным, который туда забегал частенько вечером. Причем он уже приходил тогда с Дункан¹⁵⁰. И поражало... я знал о разнице лет, но поражало какое-то удивительное соответствие, потому что она какая-то была такая молодая и сияющая, и он, когда влетал, как будто капелька солнышка вскакивала: эти сияющие соломенные волосы светлые, глаза голубые, так что это было всегда появление какое-то светозарное.

Д: Это еще видели его молодого — не пьяного, короче говоря.

С: Нет. Пьяного как-то я видел с этим скульптором... как его звали?

Д: Коненков¹⁵¹.

С: С Коненковым, да. Ну, вот они встречались... Ну, это я видел один раз, так мельком, случайно, а тут он с Дункан юный, молодой, бодрый, полный каких-то сил и надежд, и всегда от него веяло какой-то большой радостью.

Д: И Дункан производила впечатление...

С: Она так же взлетала как перышко вместе с ним по лестнице: там нужно было войти по лестнице — подняться с Тверской, и она так же легко всегда впархивала.

Д: Вы знаете очерк Горького о Дункан... о Есенине?

С: О Есенине. Читал, давно.

Д: Дело в том, что он там как раз дает ее как тяжелеющую женщину.

С: Это неправильно в корне. Это всегда чувствовалось, что тело как струнка, все напряжено, все-таки балерина, танцовщица была, легкая, как это могло быть? И они как-то вдвоем — вот такая пара, они всегда входили, как освещали солнышком и радостью, от них лилось это тепло. Может быть, это как раз был момент самого увлечения и любви между ними, но, во всяком случае, это была легкая, изящная, удивительно изящная пара. <...> Это был 1922. <...>

Д: Поэтически он очень проявил себя в 1924-м, но в это время он уже очень опустился. Так, это интересно. Кроме как с Дункан, его ни разу не встречали?

С: Ни с кем не встречал, всегда только...

¹⁵⁰ Айседора Дункан (1877–1927) — танцовщица, хореограф, жена поэта Сергея Есенина в 1922–1924 годах (Прим. — А.Е.).

¹⁵¹ Коненков Сергей Тимофеевич (1874–1971) — скульптор, график, педагог (Прим. — Д.С.).



Д: На эстраде читающим стихи?

С: Вы знаете, один раз он как-то читал. Сейчас не помню, что, это как-то мельком, его просили, а так обычно он садился просто за столик, вместе с Дункан, и так, недолго, вспорхнет — и исчезает, они убегали опять.

Д: Очень хорошо. Из гостей кафе «Домино» больше никого не помните?

С: Вы знаете, как-то, нет, затрудняюсь сказать, никого не помню. То есть встречаться-то я встречался в эти годы, потому что я жил в Школе живописи, ваяния и зодчества¹⁵² <...> на Мясницкой.

Д: Кто же ваши соседи там были?

С: Вы знаете, я там даже работал одно время, был заместителем коменданта этих двух домов. Так что я там многим квартиру устраивал. Тогда я встречался очень часто с Аполлинарием Михайловичем Васнецовым¹⁵³, с Архиповым¹⁵⁴ встречался. Они тоже приходили по делам. Там были у Машкова мастерские наверху¹⁵⁵.

Д: И вообще этот дом потрясюще емок по своей культурной начинке (Спасский смеется), кого там только ни было. Так что заместителя коменданта (Спасский смеется) интересно расспросить о доме этом в целом. Там очень был текучий состав или нет?

С: Довольно текучий, потому что в основном это были студенты, особенно это здание <в глубине>, параллельно стоящее Мясницкой улице. Там ведь два дома. Один — перпендикулярный. Вот параллельно стоящий — почти все этажи были заняты общежитием студентов. Так что это, конечно, был очень текучий элемент. Верхние этажи были мастерские художников прежних, которые там так и остались, они занимали все эти квартиры. Вот когда приехал, например, Николай Асеев, я ему устроил квартиру, потому что я тогда владел этим хозяйством. Я ему устроил квартиру, прав-

¹⁵² Так Е.Д. Спасский называет комплекс зданий бывшего Московского училища живописи ваяния и зодчества, в котором в тот момент располагались Высшие художественно-технические мастерские (Вхутемас) (Прим. — А.Е.).

¹⁵³ Васнецов Аполлинарий Михайлович (1856–1933) — художник, искусствовед (Прим. — Д.С.).

¹⁵⁴ Архипов Абрам Ефимович (1862–1930) — художник (Прим. — Д.С.).

¹⁵⁵ Машков Илья Иванович (1881–1944) — художник. В сентябре 1918 года начал преподавание во Вхутемасе — Вхутеине, где оставался работать до 1929 года как профессор живописного факультета (Прим. — Д.С.).



да, с черного хода <...> ...На девятом этаже, громадная была комната, отдельная совершенно, и эту комнату я ему даже расписал, потому что обои тогда достать нельзя было, а там было все просто забелено. Я ему покрыл <стены краской>, потом нарисовал крупные цветы, везде разбросал, в типе обоев. Он был счастлив, страшно доволен — и он, и супруга его.

Д: Значит, это девятый этаж, это квартира, разрезанная пополам, да?

С: Да, это задняя часть квартиры, она была отделена от основной, потому что это не с парадного, а нужно было <заходить> с... черной лестницы, по которой никто не ходил, пустая, это можно было... Я смеялся, что «я вам даю индивидуальную лестницу, индивидуальную комнату».

Д: Я и сейчас по этой лестнице хожу, у меня там много знакомых. Маяковский сам там не жил, но часто бывал. А верхние квартиры какие киты занимали?

С: А верхние... по-моему, там одну квартиру занимал Машков... Ну, я сейчас так не помню, кто там еще был наверху, но знаю, что это были как-то мастерские. Они меньше посещались, и потому что я был представителем от группы студенчества, я поддерживал их интересы, помогал им, устраивал их; как только освобождалась комната какая-нибудь, я туда вселял, так что общежитие было в моих руках. Такой был график Кузьма¹⁵⁶, он комендантом — я замкоменданта был, мы с ним вдвоем.

Д: Комендант общежития — это в свое время большая фигура.

С: Да-да. Ну вот, так что там встречал... Тот же Васнецов приходил за справкой ко мне — давал ему справку. Всегда он грустный, Васнецова приходилось очень утешать. Всегда производил впечатление ужасно грустного, напуганного, знаете, как бывает напуганный воробей. Он всегда придет — какой-то такой слабенький, хиленький, маленький, словно весь сжатый. Я все говорю: «Что такое? Что с вами?» — «Да вот как-то, я волнуюсь, беспокоюсь, как с моей мастерской». — «Да вы не беспокойтесь, ради бога, никто вас не тронет, никто вас не обидит».

¹⁵⁶ Кузьма Иосиф Степанович (1900 ? — после 1969) — художник, работал в сфере промышленной графики. Поступил во Вхутемас в конце 1920 года. Обучался на Полиграфическом факультете (Прим. — А.Е.).



Ну, потом в 1923 году я встречался с Андреем Белым. <...>

Д: Значит, вы в этих двух точках Москвы и существовали в то время. А ваше, так сказать, комендантство — это было что-то вроде службы или общественная работа?

С: Это вроде службы. Я там получал небольшую зарплату, мне так предложили от Вхутемаса, чтоб взять на себя это.

Д: Вы не учились и не преподавали во Вхутемасе?

С: Нет, не преподавал, нет-нет, и не учился¹⁵⁷.

Д: До революции что это за дом был? Ведь это же дом — очень <большая> редкость. В Москве же не было девятиэтажных домов кроме дома Нирнзее¹⁵⁸ и этого.

С: Нет-нет, это был совершенно новый, в 1913 году было закончено его строительство. Вернее, даже не закончено, а оборвано в связи с войной, но дом был прекрасный. Теперь, для чего он строился — он все-таки был связан со Школой живописи, ваяния и зодчества. <...> Там наверху специально делались мансарды для художников, квартиры с верхним светом, мастерские. В каждом подъезде мастерских было много, так как он строился от Школы живописи, ваяния и зодчества. И в тринадцатом году это строительство окончилось. Какая-то должна была быть еще отделка. Вы если помните эти дома, там внутри было громадное помещение для скульптурных работ, для скульптора. Внизу скульптурные, а наверху были мастерские художественные.

Знал Грабаря, например, Игоря Грабаря¹⁵⁹, но нужно сказать, что это фигура довольно отрицательная.

Д: Да что вы говорите!

С: Да.

¹⁵⁷ Е.Д. Спасский по какой-то причине скрывает в разговоре факт своего поступления 23 ноября 1921 года на Деревообделочный факультет Вхутемаса, вероятно, потому, что полного курса он не окончил и прервал свое обучение примерно через год (Прим. — А.Е.).

¹⁵⁸ Имеется в виду многоквартирный дом в Большом Гнезниковском переулке (№ 10), построенный в 1912–1913 годах по проекту архитектора Эрнста-Рихарда Нирнзее (Прим. — А.Е.).

¹⁵⁹ Игорь Эммануилович Грабарь (1871–1960) — художник, реставратор, искусствовед, педагог. Действительный член Императорской Академии художеств, академик Академии наук и Академии художеств СССР (Прим. — Д.С.).



Д: Первый раз слышу!

С: Отрицательнейшая фигура, какую я только в своей жизни встречал. <...> Не лично, но мне приходилось слышать. Я был в Тифлисе, писал портрет — мне заказала такая Медея Джапаридзе¹⁶⁰, теперь народная артистка Грузии. Я писал ее портрет, и она мне рассказывала. Там во время войны был Грабарь.

Д: Какой войны? Уже последней?

С: Последней¹⁶¹. Грабарь там был, просил ее попозировать, а она была поистине красавица совершенная, это удивительно тонкие черты лица. У меня один портрет до сих пор находится, а другой я ей оставил. И она мне рассказывала такие вещи: «Я, — говорит, — не понимаю, как это может <быть>... Вот он меня писал, а я его ненавидела, вы знаете, потому что при мне, например, такой <был> случай. Зная, что он здесь, у меня, в двери стучится вдова, которая эвакуировалась из Москвы (какого-то графика — не помню я сейчас, она называла мне фамилию). Она ехала с мужем, муж заболел тифом и умер по дороге, она приехала одна с альбомами. Ну, вы знаете, — говорит, — я их видела, эти альбомы, роскошные вещи. Она нищенствовала и пришла ко мне <и> говорит, <что> она пришла к Грабарю, так как он все-таки глава в известном смысле был, уважаемый как будто. Она пришла с этими вещами и говорит, что помогите мне как-нибудь устроить <работы мужа>, может, куда-то что-то продать, как-нибудь помогите мне, я просто нищая с этим большим богатством. Так он посмотрел на нее и говорит <ей> равнодушно, холодно: «Нет, я ничего не знаю, я ничего не могу сделать», хотя я сама знаю, <что> он, когда писал <мой> портрет, ему приносили ежедневно по сто — по двести рублей переводы, он на мой адрес переводил».

Д: Кто переводил?

С: Ему переводили из Москвы деньги, Грабарю. Она говорит: «Ну, если ко мне кто-то пришел...»

Д: Ну, тогда сто — двести рублей — это мелочь. Наверно, тысяча...

С: Тогда? Нет, тогда были деньги. <...> Я сам работал <и> за

¹⁶⁰ Джапаридзе Медея Валериановна (1923–1994) — актриса театра и кино (Прим. — Д.С.).

¹⁶¹ Имеется в виду Великая Отечественная война 1941–1945 (Прим. — А.Е.).



месяц что-то сто десять или сто двадцать рублей я получал в театре, я был заведующий декоративным цехом, у меня восемь художников-помощников были, которые получали что-то по восемьдесят — по девяносто рублей, это были деньги тогда. <...> Это был 1942 год. Она и говорит: «Вы знаете, когда я увидела, что он так поступил со своим же товарищем, художником, жена пришла просить, я его возненавидела, это не человек».

А потом я бывал у Михаила Александровича Кристи¹⁶². Был такой Кристи, директор Третьяковской галереи... Милейший человек, очаровательный человек. И он мне по секрету, тайно... Неудобно, может, такие вещи говорить, но я молчать не могу об этом. Он был директором. Комиссия, которая покупала произведения для Третьяковки, — это был Кристи, Герасимов¹⁶³ и Грабарь, тройка, они втроем приобретали вещи.

Д: Это уж в последние годы.

С: Это были последние годы его там. Он говорит: «Я конечно, столько вещей знаю, которые я бы хотел вот так схватить, замечательные есть работы, надо купить. Это не покупалось, потому что я был один голос. Они вдвоем, и сейчас же выдвигали своего ученика. Я вам рассказываю факт. Вот тот же Грабарь — выдвигает своего ученика, отвратительную вещь, и покупает ее и ставит цену: «Десять тысяч, приобрести». — «Евгений Дмитриевич, — он мне говорит, — хотите, пойдем в подвал Третьяковки, и я вам покажу этот хлам. Десять тысяч. Причем пятьсот рублей он дает своему ученику, а девять с половиной кладет себе в карман. Это вот так, — говорит, — поступал и Грабарь, и Герасимов». Это мне говорил Кристи, глубокоуважаемый, седой совершенно человек, который не мог солгать. «Я, — говорит, — провести <покупку> ничего не могу, потому что покупается хлам, и все день-

¹⁶² Кристи Михаил Петрович (1875–1956) — революционер, журналист, советский государственный деятель. С 1928 по 1933 год и с 1934 по октябрь 1937 года возглавлял Третьяковскую галерею, а в 1933–1934 годах был заместителем директора. В этот период в Третьяковке были организованы отдел и фонд древнерусского искусства, которые стали крупнейшим собранием и центром реставрации икон (Прим. — Д.С.).

¹⁶³ Герасимов Александр Михайлович (1881–1963) — художник-живописец, архитектор, скульптор. Лауреат четырех Сталинских премий (1941, 1943, 1946, 1949) (Прим. — Д.С.).



ги, которые отпускает государство на покупку вещей, все идет в подвал как мусор».

Д: То есть это хорошо, если еще в подвал, а потом это же все выставилось. Ну, насчет Герасимова я не сомневаюсь, что он хлам покупал, потому что он сам хлам...

С: Да, и этот так же.

Д: Но Грабарь же художник как бы высочайшей культуры все-таки, он не мог этого не понимать.

С: Вот, увы, это не так, потому что...

Д: Он не мог этого не понимать просто.

С: Эта высокая культура... Я помню, на вернисаже на Кузнецком мосту какая-то была выставка, и приехал на выставку Буденный¹⁶⁴. Человек очень уважаемый всеми, ну, конечно, мало что понимал <в искусстве>. И, если б вы видели, мы все — группа художников собрались и смотрели со стороны, как подхалимажно перед ним прыгал Грабарь, водил его, показывал, весь изогнулся в какую-то кавычку, вы знаете, — стыдно и неудобно было смотреть это. Так что уважения ни у кого не было к этому человеку никогда. У меня лично таких встреч с ним не было, но я скажу вам, что я о нем ничего хорошего никогда ни от кого не слышал.

Д: Слушайте, но, если у вас с ним никогда никаких встреч не было, то, может быть, вы, так сказать, пересказываете чужие слухи, которые сами по себе и не верны.

С: Но я видел вернисаж выставки, на которой <он> был.

Д: Ах, это вы видели?

С: Это я видел собственными глазами. И мне было стыдно, я повернулся и ушел, потому что это было неудобно.

Д: Он занимал, конечно, официальное положение, Грабарь, он был не только художник, не только искусствовед, но он был и управляющий, так что, конечно, на это надо сделать скидку. Но я впервые это слышу, это очень, очень важный разговор, если это так.

¹⁶⁴ Буденный Семен Михайлович (1883–1973) — советский полководец, участник Первой и Второй мировых войн, герой Гражданской войны. Маршал Советского Союза (Прим. — А.Е.).



Кассета № 337, восьмая дорожка

Д: <Евгений> Дмитриевич, сейчас у вас еще остался <пункт программы> — ваши встречи с Андреем Белым, то есть Борисом Николаевичем Бугаевым¹⁶⁵, так? Прошу вас.

С: С Борисом Николаевичем я познакомился в 1923-м, насколько мне помнится, когда он вернулся из Германии. Встречался я с ним часто, бывал он у меня очень часто. Он, приезжая, всегда приходил ко мне и смотрел картины. Причем, что мне было очень дорого, он как-то мне сказал: «Вы знаете, я ведь постоянный посетитель прежде выставок. Но сейчас, — говорит, — я на выставки не хожу, но, если бы на выставках были такие работы, которые я вижу у вас, то я бы бегал на них». Очень часто приходил ко мне, просил поставить ему какую-нибудь вещь и говорит: «Вы можете заниматься своим делом, оставьте меня наедине, я буду сидеть и смотреть».

Человек это был, конечно, совершенно исключительный по какому-то большому духовному дарованию, громадному багажу, человек, владеющий какой-то гигантской памятью. Встреч у меня было немало с ним. Я, например, помню одну из таких случайных встреч, но очень мне запомнившуюся своей какой-то выразительностью. Ехал я по Воздвиженке на трамвае, и на на одной из остановок на трамвай садится Андрей Белый. Он увидел меня, радостно подбежал ко мне, проехал со мной на трамвае две остановки, беседуя оживленно, спрашивая, куда я еду, как, что, и через две остановочки он сошел. И когда он сошел, то интересно, что окружающая публика, совершенно незнакомые люди, подошли ко мне и стали спрашивать: «Кто это был? Кто этот человек?»

Д: Он был странный человек.

С: Да. «А что такое?» — «Да вы знаете, у него глаза светились, как две звезды». Это действительно, у него какое-то сияние лилось из глаз. «Мы, — говорят, — были очарованы».

Д: Но совершенно другое, чем у Есенина.

¹⁶⁵ Бугаев Борис Николаевич (творческий псевдоним Андрей Белый, 1880–1934) — писатель, поэт, яркий представитель русского символизма, антропософ. Сергей Спасский был близко знаком с ним с апреля 1918 года и считался его учеником. Евгений Спасский сблизился с поэтом в 1923 году. Братья Спасские входили с Андреем Белым в одну «Ломоносовскую группу» Антропософского общества в России в начале 1920-х годов (Прим. — А.Е.).



С: Да-а-а! Другое, конечно, совсем другое. А тут именно лился удивительный свет, действительно, двух сияющих серых, серо-голубых глаз.

А потом Андрей Белый научил меня понимать, что такое ораторское искусство. <Все говорят> — «оратор-оратор», а что это такое? И, когда я, например, бывал на его докладах, на его лекциях в том же Политехническом музее, то я был поражен. Я тогда впервые мог познать, что это за тайна великого творчества. Это был, действительно, творец-оратор. Вы знаете, все <окружающее> словно приобретало какую-то весомость. Он словно... говоря, разводил руками, творя какие-то пассы в воздухе, и чувствовалось такое, что он почти не касается земли, он перелетает с места на место, ходя по сцене. Вообще, было такое ощущение, действительно, что ты присутствуешь при каком-то теургическом действии. Это было поразительно, и тогда я только увидел, что, да, воистину, Андрей Белый — это настоящий оратор, который завлекает собой, теряешь все... и только слышишь эти живые творческие слова, полные жизни. Каждое слово рисует, каждое слово говорит очень много. Он мне очень много дал, не говоря просто о встречах, о беседах с ним, о разговорах, потому что это человек очень эрудированный, очень интересный был человек. Так я с ним встречался много лет подряд. Потом я переехал в 1925 году в Ленинград. Когда он приехал в Ленинград, он приходил ко мне обязательно¹⁶⁶.

Д: А как вы с ним познакомились?

С: Вот я сейчас даже не помню, как это произошло, вы знаете, боюсь сейчас сказать. Это было в 1923 году, он приехал из-за границы, вернулся¹⁶⁷.

Д: А стихи его вы читали?

С: Как же, знал, и стихи его знал. Как он писал, я помню: «Россия, Россия, Россия, Мессия грядущего дня!»¹⁶⁸ Это все волновало, это все трогало, это дышало большой, интересной, настоящей правдой.

¹⁶⁶ Евгений Спасский жил в Ленинграде с 1925 по 1926 год. После женитьбы Сергея Спасского на Софье Каплун в декабре 1925 года он, вероятно, въехал в одну из квартир, принадлежавших семье жены брата (Мойка 11 или 14). А. Белый приехал в Ленинград и гостил у Сергея и Софьи Спасских в мае-июне 1926-го, когда и могли произойти упомянутые встречи (Прим. — А.Е.).

¹⁶⁷ Андрей Белый пробыл в Берлине с ноября 1921 по октябрь 1923 (Прим. — А.Е.).

¹⁶⁸ Цитируется стихотворение А. Белого «Родине (Рыдай, буревая стихия)», написанное в 1917 году (Прим. — А.Е.).



Д: Я сам слышал, как он это читал.

С: Совсем другое чувство было, когда я слышал как-то Блока¹⁶⁹. Он приезжал в Москву, может, за месяц — за два до его смерти. Это было в Доме печати¹⁷⁰. Он там выступал и читал свое стихотворение — застегнутый, аккуратненький, худенький, черненький весь, в темном костюме, на все пуговочки застегнутый, и читал как-то так, словно он сам смущался того, что он читает, как-то смущенно, тихо...

Д: В 1921 году.

С: Да. ...как-то так быстро довольно. Рядом со мной сидел Василий Каменский¹⁷¹, мы с ним заняли вместе рядышком места. Ну, Василий Каменский, конечно, не выдерживал и кричал с места: «Довольно! Долой! Долой! Старо! Старо!» — вот такие вещи. Ну, это было больно слушать, потому что видишь эту хрупкую фигуру Блока, и чувствовалось, что это как нож ему вставлялись эти резкие, нехорошие выкрики Василия Каменского.

Д: А что он читал, не помните?

С: Знаете, не помню. Но это был последний год, и он в этот год умер.

Д: Ну да, это было в мае 1921 года, а седьмого августа он умер. Это известный, много раз описанный вечер¹⁷².

С: Эти выкрики Каменского взбудоражили всех, и он удалился со сцены; прочитав одно стихотворение, он ушел. Так все кончилось. Но, честно говоря, было очень больно, потому что видишь,

¹⁶⁹ Блок Александр Александрович (1880–1921) — поэт-символист, драматург, переводчик (Прим. — А.Е.).

¹⁷⁰ Дом печати, Центральный клуб работников печати (с 1938 года — Центральный Дом журналиста) — открылся 3 марта 1920 года, расположен в особняке XIX века (Никитский бульвар, 8А), переданном журналистам по распоряжению А.В. Луначарского. В 1920-е годы Дом печати был местом выступления популярных поэтов, писателей и литературных дискуссий (Прим. — А.Е.).

¹⁷¹ Каменский Василий Васильевич (1884–1961) — поэт-футурист, художник, авиатор, один из «Председателей земного шара». Евгений Спасский дружил с поэтом с зимы 1917–1918 года (Прим. — А.Е.).

¹⁷² Скандал на выступлении А. Блока в Доме печати 6 мая 1921 года во время его гастролей в Москве, действительно, описан многими: К.И. Чуковским (сопровождал поэта и выступал вместе с ним), П.Г. Антокольским, Н.А. Нолле-Коган, И.Н. Розановым, С.М. Алянским. По воспоминаниям очевидцев, А.Ф. Струве (заведующий литературным отделом Московского Губернского Пролеткульта) заявил, сначала из зала, а потом со сцены, что стихи Блока — «мертвечина», а сам поэт «мертв». Его поддержала часть зала, в том числе и В. Каменский. По свидетельству Б. Пастернака, В. Маяковский знал о готовящейся обструкции на этом выступлении Блока и пытался предотвратить «кошачий концерт», но не успел на чтение (Прим. — А.Е.).



что человек уже на исходе, вы знаете, это то, что называется «добивать лежачего», то, что делал Василий Каменский, это было очень некрасиво и как-то нехорошо.

Д: Так, подождите, вернемся к Белому. Вы много раз его видели?

С: Много раз. Он у меня бывал много раз, много раз его видел.

Д: А вы у него бывали?

С: Я у него был только как-то на даче — в Кучине¹⁷³, кажется, это было <в> одно лето, он на даче жил уже с Клавдией Николаевной Васильевой.

Д: Это последняя его жена. Она недавно умерла¹⁷⁴. Я хотел ее разыскать...

С: У нее большое наследство его произведений должно было остаться, потому что все-таки он не печатался, а работать — он писал, все время писал.

Д: Но вы его знали по преимуществу как оратора...

С: И поэта. Вот, например, он сам читал... Все новые вещи, новые свои произведения он читал в очень тесном кругу, там я бывал. Я сейчас, когда вы спросили, где я познакомился, — может, даже там я познакомился. Это было на Арбатской площади. Был дом с круглым балкончиком, с круглой комнатой, где жил Михаил Александрович Чехов¹⁷⁵. <...> В этом домике Андрей Белый очень часто читал свои новые произведения. Я помню, в один прекрасный вечер, когда там собрались все друзья, он читал свое новое произведение — описание Старого Арбата.

Д: Да, «Арбат». Оно печаталось в журнале «Русский современник»¹⁷⁶.

С: Да. Вот это было замечательно, помню, потому что он сам любил Арбат, он его знал...

Д: И он жил на Арбате на углу Денежного.

¹⁷³ Спасский был в гостях у А. Белого на даче в Кучино 12 августа 1927 года (Прим. — А.Е.).

¹⁷⁴ Бугаева-Васильева Клавдия Николаевна (1886–1970) — член Антропософского общества в России с 1913 года, жена Андрея Белого (Прим. — А.Е.).

¹⁷⁵ Чехов Михаил Александрович (1891–1955) — драматический актер, театральный педагог, режиссер, антропософ. Заслуженный артист РСФСР. Возглавлял Московский художественный театр второй (МХАТ-2). Вместе с братьями Спасскими состоял в «Ломоносовской группе» Антропософского общества в России. Евгений Спасский был частым гостем квартиры Михаила Чехова (Никитский бульвар 6, кв. 28), где проходили литературные вечера и собрания антропософов, читал свои стихи и выступал с лекциями А. Белый (Прим. — А.Е.).

¹⁷⁶ «Русский современник», 1924, № 1, стр. 59 (Прим. — Д.С.).



С: ...и жил на Арбате, родился там даже, совершенно верно. Это раз. А второй раз он читал нам свое произведение — «Первая любовь».

Д: Так, и поэма «Первое свидание».

С: «Первое свидание», простите?

Д: Да, «Поэма первое свидание — поэма первая любовь».

С: «Взойди, звезда воспоминания, года, пережитые вновь».

Д: Да, там есть образ Михаила Сергеевича Соловьева¹⁷⁷.

С: Совершенно верно. «Стекло пенснейное проснется, переплеснется блеском неистовым».

Д: Вот мне тоже эти строчки помнятся.

С: Да. Это хорошо. Там он описывает коротко образ Сергея Петровского, Сергея Александровича¹⁷⁸. Он там пишет: Повский.

Д: Так кто это?

С: Это работник Румянцевского музея, один из крупнейших знатоков, он и жил в Румянцевском музее, его большой друг.

Д: Да. Кажется, он даже жив.

С: Нет, умер уже.

Д: Ну вот это из компании «аргонавтов». То есть это человек девятисотых годов.

С: Да. Так что, помню, вот это читал, «Первое свидание», это была изумительная вещь, и я ее с удовольствием и слушал, и потом приобрел, у меня и сейчас она лежит.

Д: И у меня лежит.

С: Да, это я люблю очень. Вот такие встречи были. Так что, возможно, что там. У Михаила Александровича бывали и музыкальные встречи...

Д: Михаил Александрович — это кто?

С: Чехов. Наш замечательный, лучший единственный актер, я счи-

¹⁷⁷ Соловьев Михаил Сергеевич (1862–1903) — переводчик, педагог, издатель, оказал влияние на становление поэта-символиста Андрея Белого (Прим. — А.Е.).

¹⁷⁸ Вероятно, речь об Алексее Сергеевиче Петровском (1881–1958) — переводчике, музееве и коллекционере. С 1907 он — сотрудник библиотеки Румянцевского музея. До революции — заведующий отделом каталога, отделом естественных наук библиотеки, научным отделом педагогики, психологии, философии, истории религий, отделом комплектования. В 1920-х разработал для Библиотеки имени В.И. Ленина каталогическую инструкцию по примеру зарубежных библиотек. В 1924 арестован ОГПУ. В 1931 вновь арестован и сослан на строительство Беломорско-Балтийского канала. По окончании срока ссылки (1933) вернулся в Москву. Петровский принимал участие в систематизации и изучении наследия А. Белого. В 1943–1955 гг. работал в ГБЛ главным библиотекарем отдела комплектования. (Прим. — Д.С.)



таю, русский. Таких не было и не будет, мы не увидим, конечно. Потому что, я вам скажу, очень интересные встречи у меня были... Например, были с Качаловым¹⁷⁹ встречи. Очень в тесном кругу, было человек восемь гостей, среди нас был Качалов, и замечательно было, что, когда обратились к нему и сказали: «Василий Иванович, вы все-таки очень много видели, много знаете, расскажите что-нибудь нам из своей жизни», он своим бархатым басом поднялся и говорит: «Знаете, что, друзья, я вам скажу, — я первый раз слышал эту глубокую истину, — мы, актеры, не умеем говорить, не умеем мыслить, мы ведь отвыкли от этого, потому что мы мыслим чужими мыслями, говорим чужие слова. Я ничего вам не могу сказать. Конечно, встреч у меня много, а сказать ничего не могу. Разрешите, я вам просто прочитаю из «Воскресения», — и прочитал из «Воскресения». Меня тогда это потрясло, но это правда.

Д: А ведь верно.

С: Глубокая правда, и только от Качалова я это услышал. <...>

Д: Это в 1930-е уже годы или в 1920-е?

С: Это были, наверно, 1927–1928-е, вот эти годы.

Д: Я, простите, перебиваю, но хронология тоже очень важна. Естественно, что свободная мысль... а потом надо прищипить.

С: Да-да, я чувствую, что вы всегда прищипливаете. (Смеется) Это нужно. Но вот скажу совсем другое вам про Михаила Александровича, которого я знал очень хорошо. Это ведь был, собственно говоря, главный актер Второго Художественного театра. Этот человек мне впервые раскрыл глаза на то, что такое искусство актера. Это, оказывается, колоссальная тайна, как все искусства. Я считаю, что вообще искусство — это какая-то бесконечно многогранная фигура, но это единое целое, <где> каждая грань отливает какой-то только своей частью — живопись, скульптура, музыка, литература, поэзия. Так же самое и актерское искусство.

Я помню, например, такой вечер. Я актеров очень многих знал, и вот был вечер, как раз у Михаила Александровича, там, на Арбате, на площади Арбатской, собрались мы, и он решил почитать кусочек Диккенса, какую-то вещичку такую прозаическую. Я не помню сейчас отрывка... Михаил Александрович — он всегда ходил очень скромно одет, в такой в толстовке, чрезвычайно скромный человек, всегда такая се-

¹⁷⁹ Качалов (Шверубович) Василий Иванович (1875–1948) — ведущий актер Московского художественного театра, народный артист СССР (1936). (Прим. — А.Е.)



ренькая толстовочка надета на нем, сел он за стол, взял книжечку, и когда начал только читать, то исчезла комната, исчезло все, с каждым словом вставал образ, вдруг попадаешь куда-то во двор, снег идет, и все, я вижу, заражены, мы все потеряли <чувство реального> и его уже увидели в какой-то меховой шапке идущим по этому двору. Это было поразительно. Я тогда только понял, что такое настоящее актерское искусство, когда слово — творчество настоящее. И переживаешь, как он подошел к двери, стал стучать деревянным молоточком в эту дверь, хозяину. Это было поразительно, и, когда он кончил читать отрывочек этот небольшой, все мы молчали — человек было десять, наверно, так, двенадцать, — смешно было аплодировать, это было чуждо и нелепо. Мы все были настолько охвачены и погружены в это, что странно было перевести глаза и посмотреть на эту бедную толстовочку, и этот маленький человечек сидит над книжечкой этой, потому что это было таинство, это были чары настоящего искусства.

Он очень часто давал контрамарку, я приходил на просмотр... Например, на «Гамлете»¹⁸⁰ я был, и он мне говорил только: «Евгений Дмитриевич, вы ко мне приходите в каждом антракте». И в каждом антракте, когда я к нему заходил в уборную, он раздевался догола, снимал все белье с себя, которое можно было выжать, надевал новое опять все, сухенькое, сидел так вот отдыхал немножечко. Ну, тут ни о чем не говорили, так, общий разговор какой-то был. Это был поистине настоящий, конечно, актер.

Д: Но это не видно было в игре?

С: Не видно было что?

Д: В игре, что он потеет.

С: А! Неет. Я такое же видел еще — был такой Коутс¹⁸¹, дирижер замечательный, который когда-то кончил ленинградскую Консерваторию, потом попал за границу, и тоже я бывал на его концертах, так он тоже в антракте... приносили ему целый чемодан белья. Как только антракт, перерыв какой-то — весь раздевался. Но этого не было

¹⁸⁰ «Мистико-символическая» постановка пьесы В. Шекспира «Гамлет» в Московском художественном театре Втором (МХАТ-2), осуществленная М. Чеховым в 1924 году (Прим. — А.Е.).

¹⁸¹ Коутс Альберт Карлович (1882–1953) — российский и английский дирижер и композитор. Эмигрировал из России в Великобританию в апреле 1919 года. Е.Д. Спасский был знаком с музыкантом со времени его гастролей в СССР в 1920-х годах (Прим. — Д.С.).



видно никогда, все это внутри было где-то крепко затаено. И он говорит: «Я не могу иначе». Ну, так и должен настоящий актер, конечно. Так что вот такого скромного, маленького человечка, как Михаила Александровича Чехова... которого затравили в конце концов, и кто? Берсенева¹⁸² такой был актер.

Д: Помню.

С: Да, отвратительный человек, который поистине затравил его. Я помню, как он приходил домой и говорит: «Больше я не могу. Или-или, я не могу так оставаться. Потому что кончился спектакль — и у нас целую ночь идет какое-то заседание, прения, шумиха идет. Когда же можно творчески работать? Это же нельзя работать. Потому что Берсенева собрал свою группу и говорит, что «эта классика никому не нужна, мы будем ставить современное, теперь нужно ставить современные вещи», — понимаете, вот так. И травил, все крутил. Так что в конце концов он и сделал: <Чехову> пришлось отказаться. Он говорит: «Или дайте мне театр, чтоб я мог свободно работать в нем, я сделаю мировой театр, или разрешите — я уеду за границу». И вот тогда ему дали выезд, и он уехал. Но я считаю, что это была, конечно, колоссальная потеря для России, колоссальная, ибо он действительно создал бы необычайный театр, я в это верю глубоко. А там — что ж, трудно было делать что-то. Язык. У актера язык — это все: это краски, это музыка, это все. Так что, конечно, трудно было ему там.

Вот как меня Андрей Белый научил ораторскому искусству, так Чехов показал, что такое мастерство актера настоящее.

Д: Но ведь художники, как правило, совершенно косноязычны. Они только так — чего-то руками размахивают. (Спасский смеется) Я в первый раз вижу художника, который прекрасно говорит.

С: Спасибо вам большое, спасибо.

Д: Вот, поэтому был бы очень рад... Ничего не слышал о вас как о художнике, между прочим. Это, может, конечно, просто дурная деталь моей биографии, всего не охватишь, а может быть, просто, действительно, вы, очевидно, мало выставлялись.

С: Нет, верно, потому что я выставлялся очень много до 1923 года, наверно.

Д: Ну, а в 1923 году мне было четырнадцать лет.

¹⁸² Берсенева Иван Николаевич (1889-1951) — актёр, театральный режиссёр. В 1928-1933 годах — заместитель директора МХАТ 2-й. (Прим. — Д.С.)



С: Ну, вот. (Смеется) Тогда я выставлялся. А потом я ушел совсем со сцены. Меня приглашали и туда, и туда — я ушел совершенно, потому что я решил, что не в этом суть. Надо работать. Когда ты начинаешь выставяться и, не дай бог, о тебе начинает кто-то что-то хорошо говорить, это очень мешает работе. Поэтому скромно сиди и работай. Это не пропадет. Если это драгоценно, оно останется и перейдет в вечность. И пусть лучше после твоей смерти будут говорить, что был все-таки человек, что-то делал. Это гораздо лучше, это по крайней мере безобидно совершенно. (Смеется) Так что я работаю не покладая рук, и до сих пор каждый день упорно, невероятно работаю.

Д: Ну, все-таки надо сделать теперь выставку.

С: Ну, выставяться не хочется. Я боюсь даже выставяться. <У меня> много вещей таких, которые не очень, конечно, и примут сейчас.

Д: Я совершенно не представляю себе вас как художника. Ну, скажем, в коллекции Костаки¹⁸³ вы бы не могли быть?

С: Нет.

Д: Вы, так сказать, ближе к «Миру искусств»?

С: Как вам сказать, я тяну свои истоки все-таки от эпохи Возрождения. Мои учителя были — это Леонардо да Винчи, Рафаэль, Дюрер в Германии. Это все были мои учителя.

Д: Рафаэль и Дюрер — это очень разные.

С: Разные, но это все эпоха Возрождения, где было здоровое начало, настоящее. И я считаю, потом пошел упадок, все падало ниже, ниже, рассыпалось на мелкие брызги, от искусства настоящего, живописи ничего не осталось, это все рассыпалось в мелкие брызги — знаете, как разбивается электрическая лампочка, но только тут это медленно, постепенно... А сейчас нужна новая эпоха Возрождения. Я считаю, что сейчас должна быть громадная новая эпоха славянского искусства, большого искусства.

Д: Вы русское древнее искусство и византийское знаете?

С: Знаю, люблю очень, очень люблю. Рублева очень люблю (цв. вкл. 32). Говорят, это примитив. Примитив, может быть, да, я не пойду этим примитивом...¹⁸⁴

Д: Вы о Михаиле Чехове закончили?

¹⁸³ Костаки Георгий Дионисович (1913–1990) — легендарный коллекционер русского авангарда (Прим. — Д.С.).

¹⁸⁴ Здесь мысль Спасского не закончена и прервана вопросом интервьюера (Прим. — А.Е.).



С: Закончил. Могу сказать только несколько слов на конец, если там еще у нас что-то осталось.

Д: Да.

С: Мне приходилось встречаться с Мате Залка¹⁸⁵, такой писатель.

Д: Да, ну, это менее интересно.

С: Я писал его портрет. Но все-таки мне хотелось почему сказать — просто о человеке страдающем. В высшей степени порядочный, редко встретишь такого порядочного человека в наше время. Это удивительной порядочности, честности, и одинок безумно. Имея семью, он был безумно одинок. И, когда я писал его портрет, он мне всегда говорил: «Евгений Дмитриевич, ведь я один, несмотря на то, что вот у меня есть семья. Мне не с кем поделиться, меня никто не понимает». Он как раз прощался со мной и говорит: «Вот вы сейчас кончаете мой портрет, я ухожу, в Испанию пойду».

Д: Он там в Испании и погиб.

С: И когда погиб, семья его, конечно, как всегда, пользовалась его именем, устраивала свои удобства, свои дела, но при жизни они его не понимали совершенно, а это был в высшей степени порядочный человек. Он мне говорил: «Вы знаете, я вообще не могу так жить. Я не понимаю, вот я, например, написал письмо...»

Д: И он был действительно искренний коммунист?

¹⁸⁵ Залка Мате (Бела Франкль), Матвей Михайлович (1896–1937) — советский писатель венгерского происхождения и революционер, подпоручик Австро-венгерской армии в период Первой мировой войны, находился в плену в России на Дальнем Востоке, активный участник Гражданской войны 1918–1921 годов, затем дипломатический курьер СССР, директор Театра Революции в Москве, организатор Литературного объединения Красной Армии и Флота (ЛОКАФ), автор нескольких антивоенных и посвященных революции литературных произведений, погиб, командуя 12-й Интернациональной бригадой во время Гражданской войны в Испании 1936–1939 годов. Евгений Спасский познакомился с Мате Залкой в 1919 году в Сибири в Омске, молодой художник был солдатом колчаковской армии, а начинающий писатель — чудом выживший после побега из тюрьмы подпольщик и красногвардеец. Каким-то образом все сотрудники редакции белогвардейской газеты «Вперед» были причастны к спасению Мате Залки, за что он им отплатил впоследствии благодарностью: вводит в советские литературные круги и покровительствует Вс. Иванову, устраивает на работу Н. Можаровского, достает квартиру В.Г. Янчевецкому и т.д. Евгений Спасский и Мате Залка дружат семьями, художник частый гость у героя Гражданской войны на его квартирах сначала в Подсосенском переулке 6, кв. 18, затем в писательском доме на улице Фурманова (сейчас Нащекинский переулок), 3/5, кв. 24. В 1936 году Спасский пишет портрет Мате Залки, который сейчас находится в Государственном литературном музее в Москве (КП 9027) (Прим. — А.Е.).



С: Искренний, это был настоящий, именно настоящий человек, который не шел из-за выгод каких-нибудь, нет-нет, это был настоящий человек, и память осталась у меня от него самая светлая. Он мне говорил: «Я не понимаю, вот пишешь письмо, я, например, пишу письмо, и я не получаю ответа, мне не отвечают. У нас в Венгрии это не положено. Если самый маленький дворник напишет высокому директору какому-нибудь — обязательно ответит, не может этого быть. А у нас, вы знаете, я часто пишу письмо — и никто не отвечает. Мне это вот так внутри все переворачивает, я не могу вообще жить в такой обстановке». Это был все-таки другой крови, другой закваски человек, вы знаете, другой культуры, и, конечно, ему было многое здесь непонятно.

Д: Кто он по происхождению, не знаете?

С: Он как будто из богатой семьи в Венгрии, он венгр, попал в плен на войне.

Д: А, ну, да, он австриец... то есть военнослужащий австрийской армии.

С: Их расстреливали <в Сибири в Гражданскую войну>, «но, — говорит, — я упал живой и лежал среди трупов, заливающихся кровью, но я не двигался, чтоб не узнали, что я жив». И потом, как он бежал — он мне рассказывал, как он потом бежал оттуда, он весь вонял гнилой кровью, весь был пропитан, не знал, как даже войти куда-нибудь. Пережить много пришлось¹⁸⁶.

Д: Да. Евгений Дмитриевич, ну, во всяком случае, очень приятно, что мы встретились, что у вас, во-первых, самое главное, настоящее отношение к искусству. А вообще, до чего многоцветна наша культура того времени.

С: Это да. Я очень рад тоже, Виктор Дмитриевич, встрече с вами, что мы встретились, многое вспомнили, тряхнули всю эту старину, а там много было все-таки дорогих, хороших зерен.

Д: Да, может быть, я еще раз к вам обращаюсь, у меня есть еще один вопрос к вам, просто относительно судьбы вашей записи. На этом мы сейчас заканчиваем. Запись бесед с Евгением Дмитриевичем Спасским закончена.

¹⁸⁶ Эта история чудесного спасения от расстрела была одной из самых драматических и захватывающих в биографии писателя, которую Мате Залка часто рассказывал друзьям. Один из подробных вариантов ее изложения можно найти в автобиографическом романе Николая Анова (Иванова) «Интервенция в Омске» (Алма-Ата, 1978. С. 74–75) (Прим. — А.Е.).



СВЯТАЯ ТРОИЦА

Евгений СПАСКИЙ

Всегда стоит перед душой, с самого детства этот большой вопрос: что такое Святая Троица. Как понимать? И может ли постичь человеческое существо это понятие? Может ли составить себе хоть самое примитивное представление? Бог один, но в трех лицах. Мы знаем, что Святая Троица — это самое высшее проявление Божественного начала. Это Бог, создавший все видимое и невидимое. Бог один, но в трех лицах. Мы ведь это только легко произносим, но до конца осознать, пережить это очень нелегко.

Причем нам страшно испортило и портит до сих пор церковное представление этой великой темы. С самого детства и в церкви, и на иконах мы видим изображение Троицы. Изображение церковное и примитивное и наивно материалистическое. А подобное изображение материалистическое внедряется в наши души, принося только вред. И с детства незаметно, но отравило наше понимание и представление этой великой тайны. Что мы видим на иконах и в росписи потолков в алтарях церкви, изображающей Троицу: Бог-Отец — дедушка с большой седой бородой, Бог-Сын — юноша, или даже мальчик, сидящий на коленях Бога-Отца, и, наконец, Дух-Святой — в виде голубя. Так просто, так наивно и так материалистично. Три самостоятельных существа. А мы ведь знаем, что Бог один. И действительно, это не так просто и не так легко осознать душе, привыкшей мыслить материалистично. А церковная икона нас усыпляет и убивает мысль, живую творческую мысль, желающую понять и хоть как-то приблизиться к пониманию этой великой тайны.

Попробуем обратиться к священным писаниям, что они говорят по этому поводу. Деяния Апостолов глава 2 стих 36: «Итак твердо знай весь дом Израилев, что Бог соделал Господом и Христом сего Иисуса, которого Вы распяли...»

Евангелист Марк почти не употребляет имени Христос, а повсюду говорит Иисус. Евангелист Иоанн, почитаем у него, глава



12, стих 44, 45: «Иисус же возгласил и сказал: верующий в Меня не в Меня верует, но в пославшего Меня. И видящий Меня, видит пославшего Меня». 14 глава, стих 24: «Слово же, которое вы слышите, не есть Мое, но пославшего Меня Отца». Глава 16, стих 15: «Все, что имеет Отец, есть Мое, потому Я сказал, что от Моего возьмет и возвестит вам». Глава 17, стих 10: «И все Мое Твое и Твое Мое»... и в той же главе стих 21: «Как Ты, Отче во Мне, и Я в Тебе, так и они да будут в нас едино».

Это трудно постичь и трудно понять. Не могли это понимать до конца и апостолы, которые ходили с Иисусом три года. И это очень огорчало Иисуса, это неверие и непонимание. Почитайте-ка повнимательнее Евангелие от Иоанна главу 14, начиная со стиха седьмого. Как там звучат с большой болью слова, сказанные Иисусом: «Если бы знали Меня; то знали бы и Отца Моего. И отныне знаете Его и видели Его». А на это Филипп сказал Ему (причем за словами Филиппа звучат слова и тайные мысли всех Апостолов), он говорит: «Господи! Покажи нам Отца, и довольно для нас». И с какой болью в сердце говорит ему Иисус: «Столько времени Я с вами, и ты не знаешь Меня, Филипп? Видевший Меня видел Отца, как же ты говоришь: покажи нам Отца?»

Сколько горечи в этих словах, сказанных на Тайной Вечере, то есть в последние часы пребывания вместе. А дальше читайте и обратите внимание, как говорит Иисус: «Разве ты не веришь, что Я в Отце, и Отец во Мне?» Здесь дан ключ к пониманию этой великой тайны, что здесь не Сын, а сам Бог воплощен в теле Иисуса из Назарета: «Кто видел Меня видел Отца». Так ясно и конкретно звучат эти слова. Значит, это только различные аспекты одного существа.

А разве нельзя того же сказать о каждом человеке, созданном по образу и подобию Божьему? Вот три разных человека, какой-нибудь Х: один он муж для своей жены, второй он же — отец детей и, наконец, он на работе совсем другой человек, а все же это один и тот же человек. <...>.

Подумайте, и постараемся вместе это **представить** и осознать. А Дух Божий — это дыхание, которое вдунул Бог, создав первого человека. Святое дыхание. Почитайте у Иоанна главу 20, стих 22: «Сказав сие, дунул, и говорит им: примите Духа Святаго». А в Деяниях Свят[ых] Апостолов в главе 1-й, стих 5 сказано: «Ибо



Иоанн крестил водою; а вы через несколько дней после сего, будете крещены Духом Святым». Я не касаюсь здесь огненных языков над головами апостолов, ни горящего куста Ветхого Завета. Но все это громадная тайна и все это проявление Бога, Одного, Единого Бога. И может ли человеческое познание вместить представление о Боге?

Да, конечно, отчасти может, так как человек создан по образу и подобию Божьему. Значит, он тоже троичен: Тело, Душа и Дух, а более интимное внутреннее деление — это Мысль, Чувство и Воля. И осознав свою троичность, можно хоть отчасти познать и троичность Божью.



ИЗОБРАЗИМОСТЬ ТРОИЦЫ

Вместо послесловия

Эссе «Святая Троица» посвящено вопросу изобразимости троичного божества в облике Христа. Данный вопрос является кардинальным вызовом для христианской живописи и, надо думать, останется таковым, пока она существует. Настоящим ответом на него служит само творчество художника, которое следует рассматривать исходя не из абстрактных теологизирующих рассуждений об образе и подобии, а с точки зрения целостности зрительного восприятия человека, его переплетенности с сознанием.

Евгений Дмитриевич четырежды повторяет слово «тайна», что подводит к стилистике его произведений, которую можно определить как энигматический реализм. Такой стиль избегает символических представлений, их чисто интеллектуальной декодировки. Целью энигматизма является сведение воедино, координация всех когнитивных «откликов» на информацию, поступающую по зрительным каналам в ходе созерцания произведения. Такая координация под силу лишь объединенному сознанию, где не только интеллект, но сенсорика и эмоциональность удерживаются в поле напряженного внимания.

Художник несколько раз обращался к теме объединенного сознания. На акварели 1950 года «Мысль, воля, чувство» согласующим началом выступает Воля, показанная анфас. (цв. вкл. 28) В овальной картине маслом «Троица. Воля, мысль, чувство», законченной в год смерти (1985), Спасский придает лицам приблизительно те же анатомические характеристики, однако ставит рядом с каждым из них инициалы «В», «Л», «Н». Воля остается соединяющим импульсом в душевной организации человека, но теперь сама олицетворяет Любовь.

Задача, которую решает зритель картин Спасского, состоит в сращении подчас разноречивых откликов в единый непротиворечивый образ, что вызывает ассоциацию с праксисом — «духов-



ным художеством»¹. Речь идет о стадии аскетического переустройства себя, «сведении ума в сердце» (*κατάβασις τοῦ νοῦς εἰς καρδίαν*), которая требует центрирования сознания. С той разницей, что энигматический реализм использует процессы сознания зрительного (*visual awareness*)².

Подобно тому, как при «сведении» формируются «новые, не встречаемые в естественном состоянии принципы организации и механизмы работы сознания»³, так благодаря анализу и синтезу визуальных представлений, поступающих от картины, нейронные процессы (обычно осознаваемые в мизерной степени) проявляются для зрителя вместе с поэтапно открывающимися элементами изображения. И подобно тому, как аскет, сводящий «ум» в «сердце», преодолевает изначальную рассеянность своего энергийного образа, так зритель соединяет в сознании рассеянные автором картины «ключи», восстанавливая задуманный им образ. И то и другое в конечном счете предпринимается ради восстановления образа Божия, служит подготовкой к этому внутреннему таинству.

Зритель не ставится перед фиксированным совершенством произведения, а вовлекается в «мимесис процесса», переформатируя привычный модус восприятия. Поиски интуитивно чаемого совершенства формы проявляют ее содержание. Здесь секрет непрерывности творческого пути мастера, пришедшего к эстетич-



Троица. Воля, мысль, чувство. 1985.
Холст, масло. Дdiam. 48 см.

¹ Ср.: Хоружий С.С. К феноменологии аскезы. М., 1998. С. 89.

² См.: Николаева Е.И. Психофизиология. М., 2003. С. 271–273; Crick F., Koch C. Towards a neurobiological theory of consciousness// Seminars in The Neurosciences. 1990. Vol. 2. P. 263–275; Евгений Спасский / Сост. В.П. Головина, А.М. Малыгина. М., 2021. С. 139. [В дальнейшем — ЕС].

³ Хоружий. Указ. соч. С. 105.



ке Ренессанса через авангард начала XX века без какого-либо внутреннего противоречия.

Разгадывание картин Спасского предполагает не односложный ответ, а приводит к безграничной конкретизации образа, сродни исчислению бесконечно малых или бесконечно больших величин. Этот зрительский опыт в известной мере превосходит аскетический опыт Боговидения⁴, поэтому «способен увеличиваться и уменьшаться, согласно достоинству принимающих его⁵ неделимо-разделяемого»⁶.

Способности человеческого зрения улавливать тончайшие оттенки цвета и света, вызывая из памяти представления и образы, становятся критически важны для восприятия таких приемов Спасского, как метаморфизм, стеганография (скрадывание обрисованных единиц и тайнописи), мнимые искажения формы или содержательный взаимообмен между вербализацией и имажинацией. Вот почему художник последовательно отстаивает реалистичность, чувственную полноту образа в противовес его редукции к символу. Его критика популярной в церковной среде иконографии Новозаветной Троицы диктуется не отрицанием иконы (Спасский сам был иконописцем), а стремлением расчистить идеал иконопочитания от позднейшей записи.

Участниками VII Вселенского (Второго Никейского) собора было разъяснено на популярных примерах, какие качества являются важнейшими для церковной живописи, помимо догматического соответствия. Согласно их взглядам, подлинно искусное изображение должно вызывать у зрителя спонтанный эмоциональный отклик, причиной которого является реалистическая манера художника.

Так, в Деяниях собора цитируется слово свт. Григория Нисского, где тот передает впечатление, вызванное у него картинами жертвоприношения Исаака: «Нередко видел я живописное изображение этого страдания, и никогда не проходил без слез мимо сего

⁴ Преп. Макарий Египетский уподобляет Христа доброму художнику (καλός ζωγράφος), который «живописует в тех, которые веруют в него и непрестанно на него взирают, образ небесного человека, созданного по образу Христа посредством Святого Духа из самого существа своего неизреченного света», см.: Лосский В.Н. Боговидение. М., 1995. С. 80.

⁵ То есть Божественный опыт.

⁶ Свт. Григорий Палама, омилия 35, цит. по: Григорий Палама, свт. Беседы (Омилии) / пер. архим. Амвросия (Погодина). М., 1993. Ч. 2. С. 100.



зрелища: так живо эту историю представляет взору искусство»⁷. В связи с описанием епископом Астерием Амасийским едва ли не натуралистических сцен⁸, повествующих о мученичестве св. Евфимии, епископ Никифор Диррахийский замечает: «Хороший живописец при помощи искусства всегда представляет факты так, как и написавший икону мученицы Евфимии; поэтому-то здесь этот учитель и хвалит живописное искусство»⁹.

Другим качеством идеального образа является гармоничное совмещение, казалось бы, исключаящих друг друга душевных проявлений, что, собственно, порождает образ святости, ибо противоположные в обычном состоянии человека поведенческие модусы могут совмещаться лишь по высшей, божественной воле: «В положении [Евфимии] видна вместе и стыдливость девицы и неустрашимость мученицы. Она наклонила голову свою к земле, как будто скрывая себя от взоров мужчин, но вместе стояла прямо и смело, нимало не показывая страха. — Прежде я хвалил других живописцев, когда видел картину, изображающую известную женщину Колхидскую, которая, желая поразить мечом детей своих, выражала в лице своем вместе и сожаление и сильное негодование»¹⁰. Один глаз показывал в ней сильный гнев, другой, напротив, мать, которая нежно любит детей своих и ужасается злодеяния. Удивление, которым поражен я был при виде сей картины, уменьшилось во мне, когда я увидел картину последнюю. С великим удивлением видел я в сей картине, что живописец гораздо лучше соединил между собою такие расположения души, которые совершенно противны друг другу — мужескую неустрашимость и женскую стыдливость. <...> Посреди огня он поставляет девицу, которая простирает руки свои к небу, но не показывает в лице своем никакой печали, а напротив, радуется, что переселяется к жизни бестелесной и блаженной»¹¹.

⁷ Деяния вселенских соборов. Казань, 1909. Т. 7. С. 113.

⁸ «Живописец так хорошо изобразил капли крови, что можно подумать, что они в самом деле текут из уст девицы, и невозможно смотреть на оные без слез»: Там же. С. 117.

⁹ Там же. С. 118.

¹⁰ Имеется в виду миф о колхидской царевне Медее, которая убила двух своих детей от Ясона, когда тот задумал жениться на другой.

¹¹ Там же. С. 117. Сходный по настроению образ реализован Е.Д. Спасским на картине «Жанна д'Арк» (1973, частная коллекция — Бостон, США) и «Аввакум Петров» (1975, Иркутский областной художественный музей им. В.П. Сукачева).



Нетрудно заметить, что требования, которые предъявляет к иконе VII Вселенский собор, чрезвычайно строги. Даже если вынести за рамки обсуждения образы Спасителя и Богоматери, добиться зрительских эффектов, описанных выше, мог лишь опытный мастер. Малочисленность живописцев такого уровня в послеиконоборческую эпоху была очевидна участникам собора. Поэтому идеал христианского образа, провозглашенный ими, вел к ситуации компромисса в церковном искусстве. Это объясняет особое покровительство Ватикана тем редким живописцам, чей уровень отвечал эталонам иконопочитания, а также регулярное приглашение мастеров из Византии и Западной Европы в древнерусские княжества, затем — в Московское царство.

Проблема изобразимости Пресвятой Троицы троекратно обсуждалась на московских церковных соборах: на Стоглавом (1551), «Соборе на еретиков» (1553–1554) и на Большом (1666–1667).

Первый из них установил в качестве образца ветхозаветный образ Троицы¹², как «греческие живописцы писали и как писал Андрей Рублев и прочие пресловущии живописцы» (Стоглав 41:1)¹³ (цв. вкл. 32). Особо оговаривалась недопустимость перекрестья в нимбах любой из фигур и надписания ИС ХС [Иисус Христос]. В соответствии с догматом одинаковые черты ангелов подчеркивают их божественное единосущие¹⁴. Различия же относятся к различению Божественных Лиц (ипостасей)¹⁵, Отца, Сына и Святого Духа. При этом отождествление какого-то одного ангела с определенным лицом Троицы недопустимо, ибо в сотворенном мире различия между Лицами не проявляются¹⁶. Оно существует лишь в их

¹² Явление праотцу Аврааму трех ангелов у дубравы Мамре (Быт 18:1-2).

¹³ Стоглав. Казань, 1862. С. 165.

¹⁴ *Ὁμοούσιος* (др.греч.) — единосущие. Единство Троицы описывается с помощью понятия о «сущности» (*οὐσία* др.греч., *essentia* лат. или *substantia abstracta* у Аристотеля).

¹⁵ Божественные лица в православном богословии именуются «ипостасями» от *ὑπόστασις* (др.греч.) — то, что лежит в основе, букв. «подстоящее». Различие Лиц Пресвятой Троицы (Отца, Сына и Святого Духа) описывается с помощью понятия об ипостаси, которая соответствует *substantia concreta* (лат.) у Аристотеля.

¹⁶ «Отец не может быть Творцом без того, чтобы не был Творцом Сын и не был Творцом Дух»: Лосский В.Н. Догматическое богословие // Мистическое богословие. Киев, 1991. С. 273–274.



внутренних отношениях между собой, в божественной сфере, доступной только для возвышенного созерцания¹⁷. С другой стороны, ангелы не должны выглядеть полностью одинаковыми¹⁸, иначе это ведет к нарушению постулата о том, что любое видимое единство несет на себе отпечаток троичности как свойства, внутренне присущего Творцу. Смотрящий на икону и видящий различие между ангелами в один момент, в следующий момент замечает объединяющее их действие или общий признак, в третий момент наблюдатель отмечает различие в выражении этого действия (или признака) между ангелами и т. д. На практике способ, которым художники воплощали правила Стоглава, зависел от уровня их понимания догмата, мастерства, предпочтений заказчика.

На двух последующих соборах, где затрагивался вопрос иконографии Троицы, обсуждались разные типы символического изображения ее Лиц. Чтобы избежать кривотолков и упорядочить стихийно возникающие изображения Бога Отца, «Собор на еретиков» 1553–1554 годов попытался ограниченно легитимизировать его образ в виде старца с оговоркой, что писать его следует «по пророческому видению», то есть символически. Несмотря на эти меры, в изображениях Бога Отца (и Троицы в целом) допускались ошибки. К примеру, Отец отождествлялся с ветхозаветным образом Бога — Господом Саваофом.

43-е правило Большого собора 1666–1667 годов специально оговаривает, что Господь Саваоф есть ветхозаветный образ Троицы (одновременно Отца, Сына и Святого Духа), а не только Отца: «Еще же Саваоф не именуется точию «Отец», но «Святая Троица». По Дионисию Ареопагиту, Саваоф толкуется от жидовска языка «Господь Сил». Се Господь Сил Святая Троица есть — Отец и Сын и Святыи Дух»¹⁹.

Уязвимой стороной 43–46-го правил Большого собора, закреплявших порядок написания Лиц Пресвятой Троицы, стала

¹⁷ «Единство по существу усматривается из действий Божиих в мире, а различие по отчеству, сыновству и исхождению [ипостастное свойство Св. Духа] можно усмотреть лишь мысленно»: Иоанн Дамаскин, св. Точное изложение православной веры. М.; Ростов-на-Дону, 1991. С. 96. [ч. 1, гл. 8].

¹⁸ Кстати, это исключено из-за неизбежной разницы в пространственном расположении ангелов.

¹⁹ Деяния Московского собора о разных церковных исправлениях в 1667 г. [М., 1667. Старопечатное изд-е]. ЛЛ. 23–23 об.



их несогласованность с решениями, вынесенными ранее в связи с делом дьяка Ивана Висковатого. Раз «Собор на еретиков» (1553–1554) узаконил отдельные символические образы Саваофа, Христа и Троицы, прежде чем отказываться от них, следовало отменить предыдущее постановление. А этого сделано не было, что дало повод к дальнейшему воспроизведению русскими иконописцами сюжетов, включающих Саваофа. К тому же сам Большой собор снискал славу одиозного, приняв множество непопулярных решений. Он ужесточил преследование раскольников, низверг патриарха Никона и, вообще, оставил о себе память в народе как проходивший в «антихристовом» 1666 году. Указанные обстоятельства во многом объясняют факт, почему в XVIII — начале XX столетия иконописцы (отнюдь не только старообрядцы) продолжали изображать Саваофа.

Наконец, перечислим главные причины «долгожительства» других (помимо «Гостеприимства Авраама», минимизированного Рублевым) символических сюжетов с Троицей. Они гораздо более весомы, нежели одиозность Большого собора, чьи решения в 1971 году дезавуировал Поместный собор Русской православной церкви Московского патриархата. Во-первых, созерцание внутреннего Божественного бытия (символически выражаемое «Троицей Ветхозаветной» или «Гостеприимством Авраама») оставалось преимущественно предметом высокого богословия, в то время как соотношение Троицы с личностью Иисуса Христа затрагивало веру широких масс, требуя наглядного толкования. Во-вторых, в тех же целях проповеди необходимо было визуализировать ряд догматических положений, прежде всего, Вознесение Господне, понимавшееся как интронизация Спасителя по правую руку от своего Небесного Отца. 6-й член православного Символа Веры предписывает исповедовать Христа «восшедшего на небеса и сидящего справа от Отца». Святоотеческое учение о том, что в Царстве Божиим Христос восседает на престоле вместе с Отцом, опиралось на одно из важнейших пророчеств: «Господь сказал моему Господу: сядь по правую руку от меня, пока Я не сделаю врагов твоих подножием ног твоих» (Пс. 109:1; ср.: Деян. 2:34; 1 Кор. 15:25 и др.).



Этот догмат послужил основанием для символической иконы «Сопрестоліе» (Συνθρόνον)²⁰. Кроме того, учение о вечном существовании Царства Божьего, где Сын восседает на престоле вместе с Отцом и Святым Духом, многократно воспроизводится в литургических текстах, где касается всех трех божественных Лиц²¹. На типичной для своего времени нестарообрядческой иконе «Троица Новозаветная (Сопрестоліе)» середины XIX века. из коллекции Vavassori (Италия) рядом со старцем сделана надпись «Г[ОСПО]ДЬ САВАОФЪ». Свидетельствует ли она о недостаточной ортодоксальности данного изображения?

Ответить на этот вопрос нелегко. Изображение Саваофа, Христа и голубя (Св. Духа) может быть уподоблено образу Троицы не одним, а двумя способами, представленными ниже в виде таблицы. Первое прочтение этих образов является, конечно, ошибочным и противоречит правилам Большого Московского собора (1666–1667), второе — вполне совместимо с православной доктриной, хотя также страдает символическостью:



Троица Новозаветная (Сопрестоліе).
Середина XIX в. (?) Россия.

Дерево, левкас, темпера. 35,5 × 30 см.

Частная коллекция Vavassori (Италия)

²⁰ Помимо Сопрестолія, существует еще как минимум две символические комбинации Троицы Новозаветной: Отечество и Престол Милосердия. Последняя в русской иконографии более известна как «Ты еси, Иерей во век», ср.: Припачкин И.А. Иконография Господа Иисуса Христа. М., 2001. С. 154–156.

²¹ Kujumdzhieva, Margarita. Visualizing God. Post-Byzantine Imagery of the Trinity in Orthodox Churches in the Balkans // Древнерусское и поствизантийское искусство. Вторая половина XV — начало XVI века. К 500-летию росписи собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря: Сб. статей. М., 2005. С. 328, 332.



<i>Фигура</i>	<i>1-е прочтение (ошибочное)</i>	<i>2-е прочтение (приемлемое)</i>
Саваоф	Отец	Ветхозаветный символ Троицы
Христос	Сын	Новозаветный образ Троицы (до Вознесения)
Голубь	Святой Дух	Новозаветный символ Троицы (после Вознесения)

Голубь символизирует Духа-Утешителя (Ин. 14:16, 26), который по обетованию Спасителя должен будет ниспослан Отцом верующим после Вознесения и заместит собой Христа как земного человека, жившего вместе с апостолами. Более того, Вознесение необходимо для того, чтобы Утешитель был послан (Ин. 16:7). Если воспринимать каждую фигуру «Сопрестолия» как самодостаточные символы Троицы, хронологически сменяющие друг друга в священной истории, то икона получает множество дополнительных смыслов.

Фигуры на иконе максимально придвинуты к зрителю, они заполняют собой практически все живописное пространство. Очередность двух первых — видимых в полный рост и строго фронтальных — ясна: Саваоф находится на переднем плане (то есть на более раннем этапе священной истории), за ним — Христос. Однако голубь, символизирующий Духа-Утешителя, может восприниматься амбивалентно: как наиболее удаленный и (или) как наиболее приближенный к зрителю символ Троицы. Ведь духовный образ Христа, Слова Божия, «Альфы и Омеги» стоит при начале и в финале Творения. Парадоксальность усугубляется тем, что голубь показан в трехчетвертном развороте, отличающемся от положения двух человеческих фигур.

Цвета хитонов Саваофа (индийский зеленый) и Христа (топотно-красный) находятся в контрастных точках цветового кру-



га, то есть считаются дополнительными²². Приблизительно в той же оппозиции находятся цвета гиматиев Саваофа и Христа: колеблющийся между светло-желтым и оранжевым у Саваофа (с киноварной разделкой) и колеблющийся между фиолетово-серым и синим у Христа.

Символизм вполне осознавался автором, который придал натуралистичность лишь атрибутам Христа, Духа и Саваофа — кресту, евангелию и державе со скипетром, но не самим их фигурам, хотя требования иконописного «живоподобия» учтены. Держава написана с контрастирующими высветлениями и затемнениями. Более плавные светлотные переходы и цветовые полутона подчеркивают трехмерность евангелия. Большой крест в правой руке Христа дан в тригонометрической проекции с подробно прописанной текстурой древесины. Орудия искупления и благой вести, регалии богодержавной власти, в отличие от фигур, явно принадлежат земному миру.

Голубь-Дух вписан в золотой треугольник с широким основанием, причем его левый угол заслонен нимбом Христа и крестом. Если мысленно восстановить границы треугольника, то окажется, что угол врезается в кисть Христа в месте ее прободения гвоздем при распятии.

Из описания хорошо видно, что богословски подкованные иконописцы сознавали недопустимость изображения Бога-Отца и с достаточной осторожностью подходили к символическим сюжетам с Новозаветной Троицей. Если христианин может приближаться к созерцанию троичности посредством аналогий²³, то почему нельзя представить в виде триады сакрально-хронологические проявления Троицы, как это сделано в иконографии Сопрестолия?

²² «Дополняющие друг друга цвета представляют собой сочетания цветов, которые дают совершенно белый цвет, если они суммируются, и абсолютно черный цвет, если они вычитаются»: Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие. М., 2012. С. 339.

²³ Ум-Слово-Дух у бл. Августина и у свт. Игнатия (Брянчанинова), Солнце-Свет-Тепло у схмч. Дионисия Александрийского, Вода-Глина-Огонь как составляющие кирпич в житии свт. Спиридона Тримифунтского, Тело-Душа-Дух у греческих свв. отцов и свт. Луки (Войно-Ясенецкого), Я-Ты-Он как треугольник самоопределения у прот. Сергея Булгакова и т. д.



Иное дело, когда символический сюжет исполняется как реалистический. Такой подход можно наблюдать в иконах и стенописи, выполненных художниками, получившими академическое образование, но не принадлежащими к традиционной иконописной школе. Саваоф, выглядящий как характерный старик с развевающимися космами, и большеглазый отрок Иисус у него на коленях Виктора Васнецова неумышленно вводят зрителя в заблуждение. Они создают иллюзию отдельно существующих антропоморфных образов Троицы, совмещенных в материально-телесном пространстве. Именно такой подход решительно отвергал Евгений Спасский.

Помимо троичных олицетворений, помогающих осознать трехчастное существо человека, Спасский создал десятки ликов Христа как Духа Христова, пребывающего в Церкви — в своем Теле. Этим был преодолен «голубиный барьер» в представлении Утешителя, длительный период, сковывавший христианскую образность. Каждая из картин христологической серии Спасского может одновременно считаться образом Троицы. Разумеется, у них отсутствует достоинство иконы, равно как удостоверяющие знаки троичности²⁴. Троичность образа у Спасского принципиально асимволична и проявляется энигматизирующим умозрением конкретного зрителя.

С наибольшей силой подобная установка воплощена в картине «Троица. «Видевший Меня видел Отца» Ин. 14:9-10» (1978), перекликаясь с афоризмом священномученика Иринея Лионского: «Невидимое Сына есть Отец, а видимое Отца есть Сын». Работа будет впервые опубликована в следующем вестнике вместе с детальным анализом.

Роман БАГДАСАРОВ

²⁴ Девятичастный крестчатый нимб с буквами OWN [«Суций», др.греч.].



«СЛОВА Я ПЕРЕКИНУЛ КАК МОСТЫ...»

Евгений Спасский всю жизнь писал стихи, не считая себя поэтом. Во всяком случае, не называя себя таковым. Его поэзия, на первый взгляд, выглядит неуклюжей, какой-то угловатой, даже неряшливой. Тем не менее что-то мешает отнести ее по ведомству поэтического дилетантизма. Пожалуй, именно ее подчеркнутый дилетантизм. Как в картинах Спасского хватает мнимых искажений, так и в стихах немало подобных «ловушек» для снобистски придиричвого взгляда. Автор словно противится, чтобы его принимали всерьез как поэта, и с готовностью демонстрирует свою «неотесанность». Что выдает его с головой? Прежде всего, уникальность интонации, которая является главным качеством подлинного поэта. Спасского-поэта ни с кем не спутаешь. Техника его поэтических произведений глубоко стеганографична: он прячет не смысл, а стиль. Хотя большинство стихов написаны в форме экспромта¹, лирического (или творческого) дневника, шутки — ощущение тщательной, но весьма своеобразной отделки не покидает при их чтении. Спасского-поэта можно уподобить жрецу, который готов заклать Красоту ради Истины и Любви. Только вот Красота почему-то никак не хочет умирать: ее отблеск ложится на любое произведение мастера.

Тексты публикуются по авторизованным машинописным копиям из архива Е.Д. Спасского (частное собрание, Москва). Некоторые особенности орфографии автора сохранены.

Роман БАГДАСАРОВ

¹ Как например, стихотворение «Воскресенье четвертого июля 1976 года. Выставка в Шуге», название которого свидетельствует само за себя.



СТИХИ РАЗНЫХ ЛЕТ

Евгений СПАССКИЙ

ПЛАТОНИЧЕСКАЯ ЛЮБОВЬ

О, небо лазурное, редко ты чистое,
Немало по небу проносится туч.
А что на душе моей — знает Пречистая
И Богу известно, Господь Всемогуч.

Пусть знают все травы и камни, и звери,
Пусть знает весь мир, не могу я молчать,
Что темного храма души моей двери
Ты вскрыла, желанная, сорвала печать.

В душе до сих пор не бывало сиянья,
Как небо ночное пронизывал мрак,
И вечные тучи, сомненья, страданья;
В душевном — всегда неуверенный шаг.

Но тучи рассеялись солнышком ясным,
Вступила бесстрашно в мой темный чертог,
Огнем опалила, огнем неугасным;
В душе, как на небе, зарделся восток.

И вижу тебя я так близко, так ясно,
И ночью, и днем, лишь закрою глаза;
Своей называю, но это напрасно:
При мысли об этом, все сердце в слезах.

Но пусть будет злая судьба так жестока,
Пусть с болью на сердце я дальше пойду;
Спасибо судьбе, что до смерти порога
Тебя я увидел, любил, и люблю.



Во мне ты посеяла семя тревожное,
О жизни дальнейшей мечтать не хочу.
Любовь наша — сказка, но сказка возможная.
Пусть вечный я странник, но счастья ищу.

О, небо лазурное, ясное, чистое;
Все тучи по небу давно пронеслись.
Прости ж за грехи меня, Дева Пречистая.
Душа моя грешная, Богу молись.

1925

ПРОХОЖИЙ (6-я Партита И.С. Баха)

Принять Христа, назваться чадом Божиим,
Увидеть Образ Твой, нести его в душе;
Вот цель твоя, вот жизни смысл, Прохожий.
Прохожий, только я давно иду уже.

Иду и ясным днем, и темной ночью тоже,
Иду взволнованный, я знаю цель пути.
Как страшен мрак, умножь мне веру, Боже,
С молитвой на устах дай до конца дойти.

Я знаю, труден путь и много в нем страдания,
Но кровию своей Ты скорбь преобразил,
Отер слезу с очей и сердцу дал познание;
Любовью жертвенной Ты землю воскресил.

Но чем я отплачу за милости Твои:
Ты мне глаза открыл, Ты указал дорогу;
В пути друзей встречаю я своих
Живых и умерших, идущих с нами в ногу,



Познавших истину, изгнавших пустоту.
Ведь нас, друзья, пока совсем немного,
Ответственно стоящих на посту.
Мы всем должны помочь в себе увидеть Бога.

Христа принять, назваться чадом Божиим,
И Образ Твой всегда в душе нести.
Вот жизни смысл, что ж может быть дороже.
А за ошибки наши, Господи, прости.

11 марта 1960

КАРТИНА ЖИЗНИ

Мой верный конь, остановись!
Откину прочь с лица забрало!
О, вещая душа, проснись!
И заостри вниманья жало.

Смирись, рассудок, замолчи!
Ты в этом мире мне не нужен.
Здесь мудрость выдаст мне ключи,
Здесь только с мудростью я дружен.

Глянь, в невесомости повис,
Разверзлась бездна подо мною.
Со всем земным теперь простись,
Нет больше тверди под ногою.

Пересмотреть, увидеть жажду,
Ошибки прошлого стереть.
Стараюсь грех исправить каждый,
Чтобы спокойно умереть.



Там нету времени, пространства,
Тем вечно все, и все живет.
Я ж — только странник, как ни странно,
Что меж планетами плывет.

Москва

ВОСКРЕСЕНИЕ

Ты — Богом сотканная ткань,
Ты — свиток свернутый вселенной;
За грех Адама платишь дань:
В страдании, в смерти телом тленным.

Но искупленье дал Христос,
Смерть победив нетленным телом;
Надежду, радость, свет принес
Не только словом — жизнью, делом.

Воскрес, в ткань тела жизнь излил,
В святую форму мудрость света;
В ней по земле Сам Бог ходил,
Раскрывши тайный смысл скелета.

И эту тайну я храню.
В слезах читаю Благовестье,
Страдание, страх я прочь гоню,
Чтоб с миром радоваться вместе.

Сияет Солнце в мраке тьмы,
И всем дает надежды радость,
Чтоб истину познали мы,
Познали путь и жизни сладость.

12 апреля 1968, Москва



ТВОРЧЕСТВО

Играть, — касаться струн,
И в струны мертвые вложить души волеенье,
Писать, — касаться дум.
Бессмертных дум небесного творенья.

Сказать, — игрою форм,
Их озарить парящей лаской света.
Пределов нет и норм,
Но позовут за жизнь тебя к ответу.

4 декабря 1969, Москва

МЫСЛЬ

Всегда могу я тишину создать.
Строй мыслей выпустить, как голубей из клетки.
А после терпеливо ждать,
Но быть активным и, как снайпер, метким.

Мысль-молния умеет прожигать,
Тьму озарять душевных закоулков.
Но не давай свободно ей блуждать,
Звучать в потемках только эхом гулким.

Она способна рушить, созидать;
Зависит от тебя, как ты ее направишь.
Будь осторожен, с ней нельзя играть.
И острое ее, как бритву, надо править.

Но — только на добро, на счастье народа.
Заставить мир, людей, живое все любить.
Впустую решетом не надо черпать воду,
Пустое языком не надо говорить.

Декабрь 1975, Москва



УТРО

Лето, утро и прохлада.
Пробуждение от сна.
Мир, сверкая, ждет парада.
В сад спустился. Тишина.

Этот мир благословенный:
На траве роса блестит,
И на радость всей вселенной
Солнце небо золотит.

Как-то дышится свободно.
А на сердце, как в мечте.
Я с этюдником удобно
На плече шагал к реке.

Я едва земли касался,
И не шел, а словно плыл.
Мне никто не повстречался.
Этот миг продлить молил.

Есть счастливые мгновенья;
Ими надо дорожить.
Улетают все сомненья.
Счастье с Богом говорить.

19 ноября 1975, Москва



РАЙ ЗЕМНОЙ

Как красиво отразились облака!
И струясь играет облаком река.

В ясность вод твоих взглянуть меня влечет.
А вода в реке прохладная течет.

И спокойно на душе мне у реки.
Друг, любви слова мне прореки!

Так бывает, видно, каждую весной.
Шепчут травки тихо: «Рай это земной?»

Красоты такой земля не лишена.
На душе царит святая тишина.

Словно замерли на небе облака.
Сердце бьется. И бежит, шумит река.

Ноябрь 1975, Москва



РОДНИЧОК

Родниковая холодная вода,
И прозрачная, хрустальная всегда.
И бежит она, травой окружена.
Даль небес в твоей воде отражена.

За глотком глоточек выпьешь весь стакан,
Позабудешь скорбь и боль душевных ран.
Где родился, мой малютка родничок?
Над тобой звенят стрекозка и жучок.

Где ты черпаешь водичку ночь и день?
Окружала тебя раньше леса тень,
А теперь трава с цветочками растет,
И водичку все живое твою пьет.

Говорят, что Сергей Радонежский пил.
И, как мы, тебя журчащего любил.
На прощанье я водой лицо протру,
Чтоб легко идти мне было поутру.

Декабрь 1975, Москва



* * *

Как безответственна Россия,
И каждому все все равно.
За равнодушие прости ей,
Сама себе вредит давно.

Боюсь, Россия проморгает
Культуры новой рождество.
Тогда навечно потеряет
Грядущей жизни торжество.

Таким же был приход Мессии:
Евреи распяли Его.
Мне страшно за тебя, Россия —
Так Бога выбросить легко.

Давно, давно пора проснуться!
Но разбудить народ нет сил.

Пусть не все, но встрепаются,
Восстанут из своих могил.

6 июля 1976, Шуя



МИР ИНОЙ

Здесь люди светятся, мерцают и текут.
А, кто встречается, сливается с тобой.
Тут мысли, чувства жизнь свою ведут.
Старайся сохранить ты крепость и покой.

Где видел я себя, теперь там пустота.
Так пробуждается душевный мир во мне.
Я знаю — эта жизнь совсем не та,
К которой я привык, освоился вполне.

Но наблюдателем не должен я стоять.
Толчок, другой — и я поплыл вперед;
Встречаю умерших друзей своих опять.
А кто-то ласково меня с собой берет.

Чуть-чуть напоминает это сон.
Теперь не зритель я, активно вовлечен.
И я, звуча, свой осязаю тон.
Пространственно ни с кем теперь не разлучен.

Здесь крепость так нужна, которую скопил,
Прodeлав путь последний свой земной;
Раз в этот мир душевный я заплыл.
Царит здесь жизни смысл совсем иной.

Запомни, на Земле ты должен все объять,
И научиться чувствовать, любить.
Смысл звуков, красок, слов понять;
Тогда сознательно в том мире будем жить.

В стихах ты не ищи какой-то красоты.
Я ими виденное выразить хочу.
Слова я перекинул как мосты;
Иди по ним, неся души горящую свечу.

14 ноября 1977, Москва



ДЕРЗАЙ

Твори, дерзай не будь пассивным!
Пусть клокочет жизнь в груди.
Будь в начинаньях агрессивным;
И не откладывай, не жди.

Знай, все, что создано тобою,
Обогащает мир иной.
Творенье самое простое
Там жизнью станет огневой.

Дерзай! Порыв твой очень нужен.
Без новых мыслей — нет и дня.
Изгнать из мира надо стужу,
Влив в душу силу и огня.

Ноябрь 1977

ХРИСТОС ВОСКРЕС!

Христос Воскрес! Должны поверить!
Он освятил всю твердь земли.
В Духовный мир открыл нам двери,
Чтоб победить мы смерть могли.

Боялись раньше люди смерти.
Теперь, когда Христос Воскрес,
Преодолеет Он смерть, поверьте,
Подняв на Лобном Месте Крест.

Чтоб мы не только это знали:
Внутри себя воздвигли б Крест.
Не в мыслях — сердцем повторяли:
Христос воистину Воскрес!

25 апреля 1978



ВЕЛИМИРУ ХЛЕБНИКОВУ

Создатель музыкальных строк,
Голубоглазое дитя.
Ты знал Земли грядущий рок,
Стрелку эпох вертел шутя.

Не раз мы ночью от друзей
Брели, внимая тишине.
Кружились в свете фонарей
Жучки и мошки как во сне.

Кольцом бульваров режа путь,
Стихи читая нараспев,
Мы шли, звенела наша грудь,
Звучаньем слов сердца согрев.

8 мая 1978

ЖИРНЫЙ И ТОЛСТЫЙ

Толстый жирного спросил:
– Как ты жиру накопил?
Жирный толстому ответил:
– Сам того я не заметил,
Но любил за стол присесть,
И как следует поесть.
Толстый даже вскрикнул вдруг:
– С жиру бесятся, мой друг!
– Это только врут худые,
Все худые страшно злые.
Мы же веселы всегда,
Не горюем никогда!

1968, Москва



XX ВЕК

Познать ты хочешь тайны мира,
Но не затративши труда.
Твоя давно умолкла лира;
Прошли счастливые года.

Когда-то ты стремился к Богу,
И мир иной ты знал тогда.
С твореньем Божьим шел ты в ногу,
И с миром в мире жил всегда.

Но вдруг поверил ты соблазну,
Что сатана тебе шепнул,
На путь убийства, смерти, казни,
На ложь уверенно шагнул.

Закрылась тайна пред тобою,
Забыл Святые берега.
Ты мертв! Стоишь с душою злою.
Повсюду царствуют рога.

21 февраля 1978, Москва



КРОКОДИЛОВА ТОСКА

У меня хозяйства нет,
Только окуня скелет,
Три селетки, две змеи,
Да и эти не мои.

Целый день лежу один,
Сколько месяцев, годин.
Вспоминаю иногда
Пережитые года.

Песнь такую заводил
Старый, мудрый крокодил.
Он лежал на дне реки,
Умирал один с тоски.

Нет вокруг него друзей,
А на сердце нет страстей.
Все уснуло навсегда.
Прожил многие года.

Промелькнула жизнь, как сон;
Но все помнит ясно он:
Как Рамзеса хоронили,
Чуть неся не уронили.

Как на смену богу Ра
Пришла новая пора:
Зевс, Венера, Аполлон
С ними целый легион.

Но теперь другая эра,
И царит Христова вера.
Все то любит, вспоминает;
Только грамоту не знает.

Написал бы для людей
Всю историю царей.

А теперь забился в тину,
Перед ним плывут картины:
Пережитые века.
А над ним течет река.

14 мая 1970, Москва



Сижу я в Шуе одинокий.
А что ж забросило сюда?
И только ворон черноокий
Глядит в окошко на меня.

Я жду, вот-вот проснется Шуя,
Проснутся жители ее.
Но, кажется, напрасно жду я,
Напрасно верю в бытие.

Здесь все уснуло сном глубоким,
И раскачать их нету сил.
И вот сижу я одинокий,
И только ворон черноокий
Кусочек хлеба попросил.

Июнь 1976, Шуя



ВОСКРЕСЕНЬЕ ЧЕТВЕРТОГО ИЮЛЯ
1976 ГОДА. ВЫСТАВКА В ШУЕ

Пишу автографы — уже вторую сотню;
Как будто бы во сне, и верится с трудом.
Весь воздух накален, сам от волнения потный,
А добрые глаза передо мной кругом.

Я говорю, все слушают с вниманьем.
Пронизан я насквозь глазами и людьми.
И вижу, что нужны мои воспоминанья.
И люди близки мне, и люди мне сродни.

Пронизанность моя, теплом звучит ответным.
Как электричеством наполнен воздух весь!
И стены отошли, и потолок стал светлым.
Попробуй, оцени! Попробуй, это взвесь?!

Обычная тут мерка не подходит.
Здесь план душевный, и совсем другой.
Все движется, течет, одно в другое входит,
И только чувствуешь, но не схватить рукой.

Так мир людей таинственный, духовный,
Иллюзией задернутый чужой.
И лишь во сне всплывает беспокровный.
И, правду говоря, единственный родной.

5 июля 1976, Шуя



Посвящая моему отцу.

Романс

Слова и музыка Евгения Спасского

Allegretto con animato





2

20 *Stringendo*

- га, я лю-бо-вью на - по-ен, но ко-ль ты со

25 *Rallentando*

мной, по - дру - га, не пу - ста мо-я ла-чу - га. Я лю - бо-вью по-ло - нен.

Не страшен мороз и холод,
 Коль любовь живет в груди;
 Телом юн, душою молод;
 Песня эта только повод,
 Чтоб в душе любовь будить.



СТАТЬИ

ПАМЯТНЫЕ МОСКОВСКИЕ АДРЕСА ХУДОЖНИКА ЕВГЕНИЯ СПАССКОГО

ЧАСТЬ 1. «ИТАК, 17-Й ГОД — ЗИМА И ВЕСНА В МОСКВЕ...»

Андрей ЕФИМЕНКО

Человек, приходя в этот мир, не имеет возможности выбора места своего рождения. Детские несамостоятельные годы он, по обыкновению, тоже проводит там, где находится его семья. И лишь делая первые собственные шаги на жизненном пути, он выбирает место, где будет именно его дом. Художник Евгений Дмитриевич Спасский родился в Киеве, детство провел на Кавказе и на Волге в Самаре, однако несопоставимо большая часть его жизни связана все-таки с Москвой. Это была «любовь с первого взгляда». Куда бы ни бросала его судьба, в какие города ни заносила бы, он всегда тосковал о своем «доме»-городе. В Москве Евгению Спасскому с небольшими перерывами суждено было прожить вплоть до глубокой старости.

Впервые Женья, только что окончивший восьмой «завершающий класс» самарской гимназии, приехал в тогда еще «вторую столицу» в революционном 1917 году. В Московском университете на юридическом факультете с 1915 года учился его родной брат и начинающий поэт-футурист Сергей. Направляясь на учебу в Москву, Евгений собирался остановиться у брата. Сергей Спасский снимал достаточно просторную для проживания вдвоем комнату в доме в Волковом переулке (здание не сохранилось). В марте 1916 года у него, например, жил Велимир Хлебников. Однако во время октябрьских боев 1917-го



в дом Сергея попал артиллерийский снаряд (благо в тот момент он отсутствовал), и владелец комнаты вынужден был выселить жильца, чтобы начать ремонт. Обстановку московских боевых столкновений и потерю крыши над головой Сергей опишет в во многом автобиографичной поэтической повести «Неудачники» (1928 г.):

И вдруг гремучий, четкий краткий
 Ружейный залп просыпал треск.
 И над Арбатскою площадкой
 Разрывов желтоватый блеск.
 И город сразу сжат за глотку
 С Замоскворечья до Кремля.
 И пушек тяжкая походка
 Мнет воздух, глухо шевеля
 Бульвары, содрогая стены.
 Здесь поздно клясть, искать измены,
 Здесь выйди в сумрак и молчи.
 Томись о мире и о хлебе.
 Огни шрапнельные на небе
 Столбами рушатся в ночи. <...>
 А над бульваром синим дымом
 Чадит разрушенный костяк.
 Дом — нет его. <...>
 Стена глядит пустым проломом.
 В бульварах изморось и тьма.
 И вздула пеленой над домом
 Снежинки первые зима¹.

По всей вероятности, до своего отъезда в ноябре революционного года в Самару к родителям Сергей находит новую комнату в доме у Дорогомиловского (Бородинского) моста (здание не сохранилось). Он возвратится в Москву только в январе 1918-го, а в комнату в доме на берегу Москва-реки заселится младший брат. Здесь, в этом первом месте жительства в Москве, Евгений Спасский проведет тревожные и интереснейшие осень 1917 — весну 1918 годов.

¹ Спасский С. Всадник. Неудачники. М., 2016. С. 94–96. (Далее: Спасский С. Неудачники).



Дорогомиловский (Бородинский мост). Слева видны дома Ростовской набережной. Застройка не сохранилась. Дата съемки: 1929 год.

Евгений собирался учиться рисованию, планируя поступить в Московское училище живописи, ваяния и зодчества (МУЖВЗ). Все планы спутал Давид Бурлюк, ставший в это время «добрым гением», покровителем и наставником для братьев Спасских. Убедить семнадцатилетнего юношу, что ему нечего делать «на обломках старого искусства» в погрузившемся в забастовки студентов училище, для Бурлюка не составило труда. Он сам заплатил за обучение и устроил его в студию М.В. Леблана, П.А. Бакланова и М.М.

Северова. Так, вместо дома 21 по Мясницкой улице, где располагалось МУЖВЗ, Евгений Спасский начал свою студенческую московскую жизнь, посещая уроки Леблана в застекленной мастерской-студии на верхнем этаже здания Саввинского подворья, ныне дом 6 строение 6 на Тверской улице между Камергерским и Столешниковым переулками. Он не оставил воспоминаний о том, как выглядела студия, а лишь обратил внимание на замечательные человеческие качества своего учителя — Михаила Варфоломеевича Леблана — и его преподавательский талант: «Леблан был по характеру своему милейший и добрейший человек, свободомыслящий по взглядам. Никого никогда из своих учеников не притеснял, не заставлял следовать обязательно его манере письма. Это-то и привлекало к нему в студию всех, кто бежал из Академии и из Школы живописи, ваяния и зодчества, где царил старая рутина. Я тоже с удовольствием посещал студию Леблана, где каждый доказывал свою правоту и истинность своих взглядов на дальнейшие пути искусства. Тут были и реалисты, и футуристы, и кубисты, и супрематисты. И все сходились одной семьей под крылышком Леблана. А он говорил, и правильно говорил: «Трактуйте природу, как хотите, лишь бы было грамотно»².

² Спасский Е.Д. Воспоминания. Автобиографический очерк. Архив Е.Д. Спасского. Частное собрание, Москва. URL: <<http://www.e-spasky.ru/ru/vospominaniya/>>. Далее: Спасский Е. Воспоминания.



Теплые воспоминания о преподавателях и атмосфере, царившей на занятиях в творческом помещении на Тверской, оставил друг братьев Спасских, тоже ученик студии, а в будущем известный советский художник, Федор Богородский, начавший обучение примерно на три года раньше Евгения Спасского: «Я очень хорошо помню М.В. Леблана, который ходил в широкой рабочей блузе из какой-то дешевой материи с крупными яркими цветами. Обычно, подсаживаясь к ученику, он говорил чуть сипловатым голосом: «Ну как, батенька, идут ваши дела?» — и тут же выправлял рисунок толстой, решительной линией. М.М. Северов — полный, с седой прической «бобриком» — ходил в военной форме, заикался и был необычайно доброжелателен. Его работ мне видеть не удалось, но ученические рисунки он правил очень умело. П.А. Бакланов — маленький, сухонький, в пенсне на черном шнуре и с усами — очень внимательно относился к нашим работам и нередко приговаривал: «Ничего, ничего, придет время, и вы будете мастером!»³.

Богородский описывает студию, как помещение на «чердачном» этаже «большого дома в «Ропетовском» стиле», где она занимала две большие и одну маленькую комнату. В самой большой комнате «с огромным окном рисовали и писали натурщиков»⁴.

Как была обустроена студия в период революционных событий и Гражданской войны, можно узнать из мемуаров другого советского художника Валерия Алфеевского, посещавшего уроки Леблана в начале 1920-х гг.: «На Тверской, недалеко от Тверской площади, стоял дом причудливой архитектуры, забавная смесь царских хоров с модерном начала века. <...> В большой застекленной мастерской свет горит вполне накала. <...> Рядом с мастерской очень большая комната, в которой стоял замерзший рояль, а на стенах висели пейзажи и натюрморты Михаила Варфоломеевича Леблана. И еще совсем маленькая комната, очень привлекательная, где по стенам висели вяземские пряники: огромные рыбы, приплясывающие мужики и Георгий Победоносец. <...> Помню, на стене висел очень похожий на подлинного Коро пейзаж и несколько картин голландской школы. Здесь Леблан принимал поступающих»⁵.

³ Богородский Ф.С. Воспоминания художника. М., 1959. С. 77. Далее: Богородский. Воспоминания.

⁴ Там же. С. 76.

⁵ Алфеевский В.С. По памяти и с натуры. М., 1991. С. 54–55.



Саввинское подворье (дом в центре с башнями). Здание сохранилось и располагается по адресу: Тверская улица, дом 6, строение 6. Дата съемки: 1907 — 1910 годы.

График занятий был напряженным. Как вспоминал Ф.С. Богородский: «Занятия в студии происходили ежедневно, без выходных дней: с 10 часов до 1 часа занимались живописью, а с 6 до 8 часов вечера — рисунком»⁶. Евгений Спасский в мемуарах подтверждает полноценную ежедневную учебную нагрузку «на Тверской», где он проводил время в труде «с итальянским карандашом в руке, изучая греков; всматриваясь в эти вечно живые, почти музыкальные формы, полные мудрой пластики и гармонии»⁷.

Так что в комнате брата у Бородинского моста Евгений проводил мало времени. Весь день он учился в студии Леблана, а когда осмелел и освоился — поздним вечером или ночью посещал выступления поэтов в артистических кафе, слушал споры о новом искусстве в богемных кружках на частных квартирах и «коммунах» анархистов.

Сергей Спасский, описывая художественную жизнь Москвы того времени, упоминает о стихийно возникшей «системе кружков» творческой молодежи: «Множество группочек и объединений, часто возникавших по случайному поводу. Иногда дело было в подходящем помещении, привлекавшем знакомых сочленов. Бывало, встречи тянулись из года в год, став бытовой привычкой. О некоторых кружках знали только их участники»⁸. Сам Евгений Дмитриевич в отличие от брата упоминает только одно такое «подходящее помещение» — легендарную квартиру четы Давыдовых. Александр Петрович и Лидия Владимировна были поклонниками «искусства нового» — футуризма и вообще считали своим долгом

⁶ Богородский. Воспоминания. С. 76.

⁷ Спасский Е. Воспоминания.

⁸ Спасский С.Д. Маяковский и его спутники. Воспоминания. Л., 1940. С. 39–40. Далее: Спасский С. Маяковский.



поддерживать творческую молодежь. В своей квартире, получившей после «уплотнения» начала 1920-х № 90, а после второго передела «жилплощади» в 1925-м — № 95, в доме 4 на Страстном бульваре, они организовали подобие литературно-художественного салона или даже коммуны. Александр Петрович служил главным врачом санитарного поезда, время было военное, и благодаря его богатому по тем временам пайку семья имела возможность угощать своих гостей, что в голодную зиму 1917–1918 годов было немаловажно. Кроме того, «жилплощадь» у Давыдовых была внушительной и весьма подходила для шумных и многолюдных собраний: «Через площадку, напротив своей квартиры, врач содержал небольшую лечебницу. Лечебница к тому времени закрылась, но территория ее числилась за врачом»⁹.

Царившую на квартире Давыдовых обстановку предреволюционного художественного футуристского салона «без прикрас» описал Сергей Спасский:

Бенгальский блеск трескучих истин,
Изгиб невероятных строк —
Все плавилось в гостеприимном
Чаду беспечных вечеров,
Средь хрусталей, картин, ковров.
В салоне говорливо-дымном
Всяк оседал, кто хоть бочком
С искусством новым был знаком. <...>
Как часто деловит и плотен,
Персидский выпучив жилет,



Дом 4 на Страстном бульваре (шестиэтажный с рекламой на торце). Дата съемки: 1904 год.

⁹ Там же. С. 117.



Взметнув лорнет к больному глазу,
Оглаживая свой сюртук,
Цинизмом сдобренную фразу
Здесь расплетал Давид Бурлюк.
И, выпятивши подбородок,
Жуя окурок крепким ртом,
Другой российский самородок¹⁰
Сидел за карточным столом,
Оглядывался волчьим взглядом
И корпусом сутуловатым
Сминал диван. И воздух тряс
Его тяжелый хриплый бас.
А тут ютились и юлили,
Дерзали в прозе и стихах
Поэты, смешивая стили,
Хватая славу впопыхах.
И, как нахохленная птица,
Бывало, углублен и тих,
По-детски Хлебников глядится
В пространство замыслов своих.
Случалось, пестрая квартира
Пропахнет запахом эфира,
Иль шелестящий кокаин
Мерцает в костяной коробке,
Иль, хлопнув, высвободят пробки
Рубиновые струи вин,
Иль просто спирт взмутит стекло.
Граненых рюмок стебли тонки.
И люстр искристые коронки
Безумие заволокло¹¹.

Вернувшись в Москву в начале января 1918-го Сергей Спасский обнаружил «салон» Давыдовых по-прежнему действующим, а младшего брата Евгения благодаря Бурлюку — его постоянным посетителем. Примечательно, как по-разному описывают ритм

¹⁰ Имеется в виду В.В. Маяковский.

¹¹ Спасский С. Неудачники. С. 90–91.



жизни в квартире Давыдовых братья. Сказываются различия в характере и темпераменте. Евгений: «Там часто я бывал; и там, заглянув в любой час дня или вечера, можно было непременно кого-нибудь встретить из поэтов или художников. Здесь всегда было уютно ласково и просто, как дома. Почти всегда возникали интересные разговоры об искусстве, о только что вышедших книгах, о новых театральных постановках и читались новые, еще не напечатанные стихи. А можно было, поздоровавшись со всеми, устроиться уютно на диване и погрузиться в свои мысли и остаться словно незамеченным. И никто не станет назойливо засыпать тебя вопросами или затягивать в общий разговор. Этот дом был оазис, дающий и покой, и отдых усталому и ищущему путнику»¹². Сергей: «Дом жил бестолково и шумно. Люди толкались до утренних часов. Напрасно поварчивал хозяин, — художественный, театральный и литературный люд внедрялся во все помещения. На диванах, креслах, коврах — всюду обнаруживались неожиданные компании. Корректный доктор пожимал плечами, но выветрить гостей не удавалось»¹³.

Именно у Давыдовых молодой художник-футурист приобретает важные знакомства, у него появляется круг общения, так повлиявший на его мировоззрение и творчество. Велимир Хлебников был постоянным посетителем тех памятных вечеров, а в марте-апреле 1918 года постоянно проживал в квартире Давыдовых в отдельной комнате. Они познакомились еще зимой 1917-го, и скорее всего, именно тогда Хлебников включает Евгения Спасского в список Председателей Земного Шара¹⁴. Атмосферу свободного творчества и нового искусства в квартире на Страстном бульваре хорошо передают строки из воспоминаний брата Сергея: «Иногда в зе-

¹² Спасский Е.Д. Встречи с будетлянами и жизнь с Велимиром Хлебниковым: эссе. Машинопись. Архив Е.Д. Спасского. Частное собрание, Москва. URL: <http://www.e-spassky.ru/ru/vospominaniya/>. Рукопись находится на государственном хранении: РГАЛИ. Ф. 1337. Оп. 4. Д. 36. Далее: Спасский Е. Встречи.

¹³ Спасский С. Маяковский. С. 119.

¹⁴ Хлебников В. Творения. М., 1986. С. 544. В примечании к тексту Велимира Хлебникова «Октябрь на Неве» составители ошибочно указали брата — поэта Сергея, упустив, что под «художником Спасским», поставившим свою подпись в списке Председателей Земного Шара, на самом деле скрывается другой брат — Евгений Спасский, на тот момент действительно начинающий художник.



леновой гостиной Хлебников читал стихи. Чтение ему давалось трудно. Он привставал у дивана и смотрел в сторону выпуклыми голубыми, потемневшими от сосредоточенности глазами. Ронял слова, комкая, подчас проглатывая окончания. Казалось, гортань не подчинялась ему и каждый слог требует отдельных усилий. Это противоречие между внешним косноязычием и огромной внутренней языковой одаренностью лежит в ряду тех противоречий, наиболее явным проявлением которых была бетховенская глухота. Хлебников перебирал отдельные строчки. «У колодца — расколется — так хотела бы вода». Или что-то о «душистой ветке млечного пути». Словно выламывал один за другим камешки из драгоценной мозаики»¹⁵. А вот Владимир Маяковский в той же квартире читает свою поэму «Человек»: «Было поздно. Кто-то из гостей не знал поэмы. Маяковский согласился прочесть. За окнами ночь. Купола Страстного монастыря смутно светлели, усыпанные снежком. В гостиной светила настольная лампа. Вся комната обтянута тенью. Чернел тяжелый выступ рояля. Маяковский стоял у кресла с высокой спинкой. Читал он вполголоса и очень вдумчиво. Почти не двигаясь, словно беседовал сам с собой. Казался он очень высоким в сравнительно небольшом помещении. Угрюмоватым и почему-то одиноким среди сумеречного уюта комнаты»¹⁶.

В квартире Давыдовых творческая молодежь попадала не только под покровительство мягкого и терпимого хозяина, но под настоящую опеку внимательной, «доброй и предприимчивой» хозяйки — Лидии Владимировны. И если Велимира Хлебникова своими «чрезмерными заботами» она донимала и как итог он вынужден был покинуть гостеприимную квартиру, то для провинциального юноши это внимание было как нельзя кстати. Брат жил на особицу и весь конец 1917 года провел вне Москвы. Д. Бурлюк — «Додя», как он просил друзей называть себя, полон кипучей энергии, но человек занятой, тоже частенько в отъезде. Аналогично и «солнечный» В. Каменский. Замкнутый и мрачный В. Маяковский был неприступен. На выручку приходила Давыдова, она энергично взяла шефство над молодым художником. Именно с ней Евгений Спасский посещал знаменитые артистические кафе Москвы рубе-

¹⁵ Спасский С. Маяковский. С. 119.

¹⁶ Там же. С. 123.



жа 1917–1918 годов, погружаясь в богемную жизнь города и осваиваясь в творческой среде. В Москве наступил «кофейный период» русской поэзии.

В ныне уже не существующем доме Анненкова (Петровка, 5) в январе 1918 года открылся «Кружок художников, литераторов и артистов «Музыкальная табакерка». Угол Петровки и Кузнецкого моста, кафе О. Надэ». Спасский вспоминал, что днем в кафе было «сонно и тихо», а вечером «Музыкальная табакерка» и ей подобные заведения «пробуждались, и тут начиналась жизнь: выступали

поэты, читая свои новые стихи, актеры, танцоры и певцы»¹⁷. Зимой 1918-го Спасский запомнил кафе таким: «всегда полумрак, тесно сдвинутые столики, так как помещение не было большим, довольно уютно, но душно и особенно подтянуто и накрахмалено в воздухе»¹⁸. «Небольшой помост для выступлений, а в остальном [помещении кафе] — тесно заставленные столики — как обычный ресторан-кафе»¹⁹. Его дополняет брат-писатель: «Круглая комната с плотно опущенными шторами наглухо отделена от улицы. На столиках лампочки под цветными шелковыми абажурами. Полумрак, уютная тишина. Перед началом программы тихое позванивание пианино — «Музыкальная табакерка» Лядова. Публика одета изысканно — все так, «будто ничего не случилось». Певица исполняет «интимную» песенку об арлекине, отравившемся на маскараде. Актриса рассказывает фельетоны Тэффи²⁰ с дамскими довоен-



Угол Петровки и Кузнецкого моста, кафе «О.Надэ» (Петровка, 5), дом Анненкова, кафе «Музыкальная табакерка». Здание не сохранилось.

Дата съемки: 1910–1911 годы.

¹⁷ Спасский Е. Воспоминания.

¹⁸ Там же.

¹⁹ Спасский Е.Д. Памятная записка к воспоминаниям. Архив Е.Д. Спасского. Частное собрание, Москва. Далее: Спасский Е. Памятная записка.

²⁰ Надежда Александровна (Тэффи — псевдоним, Бучинская в замужестве) Лохвицкая (1872–1952) — русская писательница, поэтесса, переводчица, с 1919 года в эмиграции.



ными остротами. «И остров мой опустится на дно, преобразясь в жемчужные сады», — воркует маленькая, вернувшаяся из Парижа, поэтесса. Напудренный поэт читает с кафедры в полумраке: «Поверх крахмальных белых лат он в сукна черные затянут. Его глаза за той следят, за той, которою обманут». Артист Раневский²¹ мелодекламирует о маркизах. Программы носят экзотические заглавия, увенчиваясь «вечерами эротики». Кроме бесцеремонной московской публики здесь появлялись петроградские акмеисты. Впервые в «кафейной» обстановке выступил здесь и Брюсов²². Сам Сергей Спасский здесь тоже читал новые стихи. С «небольшого помоста» знакомили публику со своим творчеством поэтессы Галина Владычина²³ и Надежда Павлович²⁴. Редко, но в яркой вызывающей манере «с сжатыми зубами, не вынимая изо рта папироски» устраивал провокации-выступления Владимир Маяковский. И еще многих знаменитостей той поры можно было здесь увидеть и услышать...

Кафе «Питтореск» (Кузнецкий мост, 5; сегодня дом 11, строение 1, «Московский дом художника») открыло свои двери посетителям зимой 1918 года. Это заведение было «детисцем» купца Н.Д. Филишпова, который «сочувствовал новому в искусстве», поэтому и оформление кафе было доверено художнику Георгию Якулову. Ему ассистировали В. Татлин А. Осьмеркин, Н. Удальцов, Л. Бруни. Спасскому запомнились лишь «светлые голубовато-розовые тона», в которые было выкрашено помещение внутри²⁵. У Сергея Спасского можно найти следующие строки воспоминаний о «Питтореск»: «Продолговатый зал с высокой вогнутой крышей имел вид вокзального перрона. Якулов расписал его ускользающими желто-зелеными плоскостями и завитками. Плоскости кое-где сдвигались в фигуры. Раскрашенными тенями распластывались они по стенам»²⁶. В одном братья Спасские совпадают в сво-

²¹ Борис Францевич Раневский (1891–1966) — актер Малого театра, с 1921 года в эмиграции.

²² Спасский С. Маяковский. С. 131–132.

²³ Галина Леонидовна Владычина (1900–1970) — советская поэтесса, писательница, драматург, первая жена Сергея Спасского.

²⁴ Надежда Александровна Павлович (1895–1980) — русская, советская поэтесса, переводчик.

²⁵ Спасский Е. Памятная записка.

²⁶ Спасский С. Маяковский. С. 140.



их воспоминаниях — это поразившая посетителей модель аэроплана, подвешенная под потолок, с крутящимся пропеллером «для охлаждения воздуха»²⁷. «Предсмертный всплеск буржуазного ресторанного «строительства», выдуманный «московский Париж», — заключает, словно «приговаривает», брат. «Газета футуристов» сообщала, что «каждые вечерние файфоклок» на арене «футуристического вокзала Питтореск, созданного во славу революционного творчества от вершины культуры — не покладая животов работают вожди Искусства Давид Бурлюк, Василий Каменский, Владимир Маяковский»²⁸. Однако, как признавала та же газета, все труды футуристов были напрасны, так как они не смогли выкурить «пошло-кабацкую атмосферу жалких мешчан буржуев, развлекающихся низкопробными номерами». «Контрреволюция в Искусстве — великое утешение для жующих ананасы и рябчики», — делал неутешительный вывод автор заметки футуристского издания²⁹.

Но настоящим «местом притяжения» для начинающего художника и футуриста Евгения Спасского, конечно, было «Кафе поэтов» на углу Тверской улицы и Настасьинского переулка, дом 1/52 (здание не сохранилось). Брат Сергей еще не вернулся в Москву, когда Евгений Спасский стал очевидцем рождения осенью 1917 года легенды левого искусства. На деньги все того же купца Филиппова в полуподвальном помещении, где раньше располагалась прачечная, было открыто арт-кафе, имевшее значительный успех у публики. Для его главных организаторов, Д. Бурлюка



Дом 5 на Кузнецком мосту, Пассаж графа Сан-Галли, кафе «Питтореск». Здание сохранилось и располагается по адресу: Кузнецкий мост, дом 11, строение 1, Московский дом художников. Дата съемки: 1907 год.

²⁷ Спасский Е. Памятная записка.

²⁸ Газета футуристов. [15.03.]1918. № 1. С. 2.

²⁹ Там же.



и В. Каменского, «Кафе поэтов» было не только местом популяризации творчества «пролетариев искусства», но и весьма доходным коммерческим предприятием. Маяковский писал Лилии и Осипу Брикам в середине декабря 1917 года: «Москва <...> представляет из себя сочный, налившийся плод, который Додя, Каменский и я ревностно обрываем. Главное место обрывания — «Кафе поэтов». Кафе пока очень милое и веселое учреждение <...>. Народу битком. На полу опилки. На эстраде мы <...>. Публику шлем к чертовой матери. Деньги делим в двенадцать часов ночи. <...> Футуризм в большом фаворе. Выступлений масса. <...> Миллион новых людей. Толкуче и бездумно»³⁰.

Поиски этого кафе приводили посетителей к «захудалому» домику «с кривыми окнами», который напоминал простую чайную, где довольно низкая комната была заставлена столиками, а в углу прилепилась эстрада для выступления поэтов; стены заведения встречали «разными афишами и футуристическими произведениями местных «гениев»³¹.

Оформлено кафе, действительно, было просто, даже бедно и одновременно ярко, необычно, по-футуристски рекламнo-провокационно. Автор внутреннего убранства — Давид Бурлюк. Спасский упоминает о выкрашенных черной краской стенах с написанными по ним яркой краской «вывернутыми женскими фигурами». Углы помещения были расцвечены желтой и красной краской. Пол засыпан опилками. Стояли простые скамейки и столы, накрытые обыкновенным серым холстом с ярким узором, вышитым по углам³².

Брат Евгения, в то время тоже поэт-футурист, приехав в Москву после почти двухмесячного отсутствия, когда кафе находилось в самом расцвете популярности, поступил в него на работу с обязанностью выступать каждый вечер. Сергей Спасский оставил более развернутое описание кафе: «Криво сползающий вниз переулоч глубоко уходил в темноту. Фонарь дремал на стержне, вот-

³⁰ Цит. по.: Янгфельд Б. Любовь это сердце всего. В.В. Маяковский и Л.Ю. Брик. Переписка 1915–1930. М., 1991. С. 48.

³¹ Богородский Ф.С. Воспоминания. Статьи. Выступления. Письма. Сборник. Л., 1987. С. 125–126.

³² Спасский Е. Памятная записка.



кнутом в стену. Под ним — низкая деревянная дверь, прочно окрашенная в черное. Красные растекающиеся буквы: «Кафе футуристов». И пущена змеевидная стрелка. <...> Дощатая загородка передней. Грубо тканый занавес — вход. И вот — длинная низкая комната <...>. Посреди — деревянный стол. Такие же кухонные столы у стен. <...> Вместо стульев низкорослые табуретки. Стены вымазаны черной краской. Бесцеремонная кисть Бурлюка развела на них беспощадную живопись. Распухшие женские торсы, глаза, не принадлежащие никому. Многоногие лошадиные крупы. Зеленые, желтые, красные полосы. Изгибались бессмысленные надписи, осыпаясь с потолка вокруг заделанных ставнями окон. Строчки, выломанные из стихов, превращенные в грозные лозунги: «Доите изнуренных жаб!», «К черту вас, комолые и утюги». <...> Комната упиралась в эстраду. Грубо сколоченные дощатые подмости. В потолок ввинчена лампочка. Сбоку — маленькое пианино. Сзади — фон оранжевой стены»³³.

Этой странной и любимой «революционной бабушке теперешних кафе-поэтных салончиков»³⁴, по сути, первому постоянному месту работы, Сергей Спасский посвятит стихи:

Как неуклюжая шкатулка
Тугой работы кустаря
Тьму размываешь переулка
Ручьем лучей из фонаря
И только набухают флаги
Растрепанные вечера
Мы здесь уверенные маги



Тверская улица, крайний слева — фасад двухэтажного дома 1/52 на углу Настасьинского переулка, в котором располагалось «Кафе поэтов». Здание не сохранилось. Дата съемки: 1901–1902 годы.

³³ Спасский С. Маяковский. С. 95–96.

³⁴ Так В.В. Маяковский называл «Кафе поэтов».



Грохочем кандалами слов
И каждый — золотая чаша
И каждый — напряженный лук
И сердце ткет стальную пряжу
Всегда недремлющий паук
Вплотную душ лады причальте
Острой врезайте якоря
Пока трепещут на асфальте
Ручьи лучей из фонаря³⁵.

Для Евгения Спасского «Кафе поэтов» было расположено очень удобно. Практически каждый вечер после занятий в студии Леблана на Тверской он перемещался по этой же улице к Страстной площади в Настасьинский переулок, где среди новых друзей-футуристов проводил остаток вечера и часть ночи. Выступления поэтов начинались поздно, самые интересные — где-то часов в 11 ночи. Вход был свободным и бесплатным, садясь за столик кафе, можно было ничего не заказывать. Постоянными участниками вечеров «на окладе» были Д. Бурлюк, В. Маяковский, В. Каменский, С. Спасский, «футурист жизни» В. Гольцшмидт и его сестры, женственный «поэт-певец» А. Климов. Остальные были приглашенными. Расходились все далеко за полночь, и здесь иногда возникал выбор: пойти домой или на квартиру к Давыдовым, которая находилась буквально в двух шагах. Ночное возвращение братьев домой неосвещенными бульварами и чередой переулков к Смоленскому рынку и Дорогомиловскому мосту зимой 1918 года было делом небезопасным.

Впрочем, само «Кафе поэтов» пользовалось у московских обывателей дурной славой. В Настасьинском переулке по вечерам дежурил конный милицейский патруль. Причина дурной славы кафе была не столько в «хулиганстве футуристов», сколько в его основных посетителях — анархистах. Эти, «выглядевшие довольно решительно люди», «грозные с виду, с заломленными фуражками, с лихими чубами» приходили в «Кафе поэтов», как в «свое место». Оно и понятно, если учитывать, что зима-весна 1918-го в Москве были для левого искусства периодом сближения с анархиз-

³⁵ Малевич К.С. К новой грани // Красный Малевич [сб. статей]. М., 2016. С. 23.



мом, временем зарождения анархо-футуризма.

Левые художники К. Малевич, В. Татлин, А. Родченко со страниц анархистских изданий требовали уничтожения старой «плесневелой» культуры и безграничной свободы творчества, звали раскрыть «новые страницы искусства в новых зорях анархии»³⁶. Проповедь независимости человека искусства как нельзя лучше сочеталась с философией анархизма: «Знамя анархии — знамя нашего «я», и дух наш, как ветер свободный, за-

колышет наше творческое в просторах души»³⁷. Д. Бурлюк, В. Каменский, В. Маяковский со страниц первого выпуска «Газеты футуристов» призывали в марте 1918 года к «Третьей Революции Духа», которая разрушит узы «Свободного Слова творческой личности», избавит от барьеров «контроля в области искусства», «отделит государство от искусства». Маяковский утверждает место левого искусства в новой общественной парадигме: «Революция содержания — социализм-анархизм немыслима без революции формы — футуризма»³⁸. «Смычка» анархистов, объединенных «Московской федерацией анархистских групп», и «беспокойного племени» футуристов состоялась еще в конце 1917 года. С этого времени Евгений Спасский и его друзья-футуристы были вовлечены в деятельность анархистов Москвы, пользовались их поддержкой и с успехом взаимодействовали с ними.

Зимой 1918 года ежемесячный журнал «общего анархизма» «Революционное творчество» сообщал о готовящейся публикации футуриста Владимира Гольцшмидта «Долой рабство и хамство самого себя», об издании в числе «новых книг по анархиз-



Гостиница «Петергоф» на улице Моховая. Здание сохранилось и располагается по адресу: улица Воздвиженка, дом 4/7.

Дата съемки: начало XX века.

³⁶ Малевич К.С. К новой грани // Красный Малевич [сб. статей]. М., 2016. С. 23.

³⁷ Там же. С. 24.

³⁸ Газета футуристов. [15.03.]1918. № 1. С. 1.



му» футуристической поэмы Василия Каменского «Стенька Разин», в списке организаций «Московской федерации анархистских групп» значилась редакция «Газеты футуристов» — орган «Федерации футуристов», располагавшаяся в «Кафе поэтов» в Настасьинском переулке³⁹. То же издание упоминает еще об одном анархистском московском адресе — клуб «Дом Искусства для Всех», улица Моховая, бывший ресторан «Новый Петергоф» (сейчас этот дом имеет адрес ул. Воздвиженка, 4/7)⁴⁰.

Идея открыть «большой клуб нового типа» дополнительно к «Кафе поэтов» появляется у «трех столпов футуризма» — Бурлюка, Каменского и Маяковского — вероятно, в конце зимы 1918 года на почве недовольства тайным «перекупом» кафе в Настасьинском семьею Гольцшмидтов. Выбор пал на пустовавший, закрытый еще при Временном правительстве за нарушение «сухого закона» в военное время ресторан Н.В. Зайцева «Новый Петергоф». Помещение ресторана располагалось на нижнем этаже гостиницы «Петергоф», в одном из красивейших зданий, построенном в стиле модерн по проекту архитектора В.В. Шауба на углу Моховой и Воздвиженки напротив Кремля. Захвату ресторана футуристами (газеты упоминали в связи с этим событием «Вас. и Анат.⁴¹ Каменских, Бурлюка, Маяковского и др.»⁴²) содействовали знакомые анархисты.

Был ли среди «рейдеров» Евгений Спасский, подлинно неизвестно. Об «анархистском» эпизоде своей биографии он старался по понятным причинам не рассказывать. Тем не менее очевидно, что Евгений Спасский бывал в этом месте неоднократно, учитывая, что его наставник в «искусстве нового» Бурлюк жил здесь же в одном из номеров гостиницы по соседству с В. Каменским и В. Гольцшмидтом.

Заявляя амбициозную задачу создания «Дома Искусства для Всех», футуристы планировали организовать «театр, студию худож[ников], комнату поэтов и т. п.». В основание «Дома» закладывалась идея «индивидуаль-анархизма творчества», «цель — при-

³⁹ Революционное творчество. 1918. № 1-2. С. 105, 131, 141.

⁴⁰ Там же. С. 139.

⁴¹ «Анат. Каменский», возможно, Анатолий Павлович Каменский, писатель-беллетрист, упомянут автором заметки по ошибке.

⁴² Утро России. 20(7).03.1918. С. 2.



общение граждан к горнилам современ[ного] искусства»⁴³. Идея «Демократизации Искусства» через организацию специального «Дома», что называется, «витала в воздухе» среди левых художников. «Цель и задача» «Дома Искусств», например, по мысли К. Малевича, «выразится в том, чтобы охватить собою все большие Искусства, а также возникшие от них художественные прикладные ремесленные искусства». И далее: «Дом Искусств должен быть центром Художественного Совета, который и будет вести по всем вопросам Искусства и будет живым сердцем страны. <...> Мы откроем множество дверей, куда без всякого труда будут стекаться живые народные силы. Главная основа Дома — его свобода, никаких стеснений, вольный свободный Совет (преподавание). Дом Искусств должен предоставить со своей лекторской трибуны: опыт, знание, для того чтобы помочь учащимся выявить свою индивидуальность, помочь выявить ту или иную форму своего дара»⁴⁴.

Однако всему этому не суждено было сбыться, так как 11 марта Советское правительство начинает переезд в Москву. Под нужды советских учреждений и проживание чиновников реквизировались все крупнейшие гостиницы города, которые стали называть Дома Советов. 21 марта 1918 года газета «Ранее утро» сообщала, что ранее захваченное помещение ресторана в гостинице «Петергоф» забрала под свои нужды крестьянская секция ВЦИК, которая «выселила гг. футуристов»⁴⁵.

В самовольных вселениях анархо-футуристов не было ничего необычного для ранней московской весны 1918 года. В те месяцы по городу прокатилась волна реквизиций богатых особняков анархистами. Газета «Анархия» сообщала: «Захваты домов становятся стихийными. <...> Одна из групп, входящих в Федерацию, захватила особняк на М[алой] Дмитровке. Через несколько дней был захвачен ряд особняков, и движение стало носить стихийный характер. В захватах были дефекты, неорганизованность, но время не ждет, бездомные ищут крова, и в этом их оправдание. <...> Невольно поднимается вопрос: не грозят ли эти захваты культуре,

⁴³ Газета футуристов. [15.03.]1918. № 1. С. 2.

⁴⁴ Малевич К.С. Дом Искусств // Красный Малевич. С. 199–200.

⁴⁵ Ранее утро. 21(8).03.1918. С. 2.



Дом А.В. Морозова во Введенском переулке. Здание сохранилось и располагается по адресу: Подсосенский переулок, дом 21, строение 1. Дата съемки: начало XX века.

тем ценностям, которые заключены в этих маленьких музеях. Но ценность человеческой личности для нас превышает созданное личностью»⁴⁶.

Особняк на Малой Дмитровке, упомянутый в цитируемой заметке, был отобран у владельцев латышской группой анархистов «Liesma» («Пламя»). В январе 1918 года это был особняк Е.М. Паутынской (Малая Дмитровка, 16). Еще раньше анархисты приспособили под свой штаб здание бывшего Купеческого собрания (Малая Дмитровка, 6), получившего новое имя — «Дом

Анархии». Именно в этот дом упирается Настасьинский переулок, соединяя Малую Дмитровку и Тверскую. «Кафе поэтов» в Настасьинском было обречено на популярность среди анархистов хотя бы благодаря своему расположению. Впрочем, верхний этаж дома над кафе тоже занимали анархистские организации. Некоторое время там даже располагалась редакция газеты «Анархия». Всего в «Московскую федерацию анархистских групп» (МФАГ) входило около 50 отрядов и коммун анархистов, которые занимали 26 богатых городских особняков, не считая других помещений по всей Москве.

Один из таких «маленьких музеев»-особняков, заселенный анархистами, сыграет в судьбе Евгения Спасского роковую роль, определив крутой поворот в его судьбе, — это дом А.В. Морозова во Введенском (сейчас Подсосенском) переулке, 21 (строение 1). Этот особняк анархисты не захватывали, хотя по слухам пришлось вступить за него в спор с большевиками: «...сам Морозов просил, чтобы в особняке поселились какие-нибудь влиятельные большевики. Так и было сделано: начали переезжать чины Комис-

⁴⁶ Анархия. 06.03.1918. № 12. С. 4.



сариата путей сообщения, но прикатили на броневике анархисты и выгнали из особняка самого Морозова и его квартирантов-путейцев»⁴⁷. На самом деле часть все той же группы «Liesma» и группа «Коммуна» въехали в этот дом с разрешения реквизиционной комиссии Московского Совета Рабочих, Солдатских и Крестьянских депутатов. Бывшему хозяину — фабриканту и коллекционеру Алексею Викуловичу Морозову — было оставлено две комнаты, но он, испугавшись такого соседства, в особняке не остался, предоставив свое богатое собрание на милость новых жильцов: около двенадцати тысяч гравюр и литографий, две с половиной тысячи изделий из фарфора, две сотни древних икон, старинное серебро и другие предметы, имеющие культурную ценность. Сам особняк, построенный по проекту Ф.О. Шехтеля, имел богатый интерьер, в создании которого участвовал М.А. Врубель.

Это был не первый богатый особняк с коллекциями произведений искусства, попавший в руки анархистов. Еще 29 января 1918 года анархисты заняли знаменитый шедевр модерна — особняк А.А. Морозова в неомавританском стиле на Воздвиженке (дом № 16), в котором также находились большие художественные ценности. Творческая и музейная общественность забила тревогу в газетах, опасаясь за сохранность экспонатов этих частных собраний. Но в планы анархистов не входило разграбление доставшихся им художественных коллекций. Первым делом коллекции брались под охрану. Газета «Анархия» призывала: «В каждом занятом особняке реквизируются вещи подчас громадной художественной ценности. Нужно во что бы то ни стало уберечь эти художественные ценности от разрушения, пропажи и от возможности возвращения их опять в частную собственность»⁴⁸.

К описанию, оценке и обеспечению сохранности художественных ценностей был привлечен активно сотрудничавший с МФАГ художник-конструктивист Алексей Ган⁴⁹. Он входил в «инициативную группу свободной ассоциации художников», в которой, по

⁴⁷ Окунев Н.П. Дневник москвича, 1917–1924: в 2 кн. М., 1997. Кн. 1. С. 161.

⁴⁸ Александр. К вопросу об охране художественных ценностей // Анархия. 21.03.1918. № 23. С. 4.

⁴⁹ Ган (Имберих) Алексей Михайлович (1887–1942) — художник, теоретик искусства.



всей видимости, принимали участие и другие авангардисты: А.М. Родченко, К.С. Малевич, В.Е. Татлин, А.А. Моргунов. Свою задачу Ган и его единомышленники видели в создании на основе реквизированных частных коллекций «богатеев» «свободных музеев» нового типа. Как писал в это время Малевич: «Перед нами огромная работа — возвысить живой костер в России, разжечь его пламя в широкое, просторное море. Поднять искусство в душе народа. Это может быть там, где возможно устроить целое свободное «государство» художников. Деятелям искусства и его поля. Если нет полей, если стоят заторы к ним, снять все и занять места. Так должны поступить художники. На очереди у них большая работа: раскрыть сундук Москвы, вынуть искусство и разметать по лицу России образов звездные дороги. Москва, как Кощей, собирала многие годы сокровища, копила их в мрачных сундуках, держала закованные души умерших мастеров. Скрытые, они томились, не соприкасаясь с жизнью. Сейчас пришло время раскрыть сундуки, вытащить и показать»⁵⁰.

Для организации «Музея Морозова» во Введенском переулке Ган «созывает коллегия»⁵¹ в целях «охраны и регистрации» ценностей особняка. В состав коллегии вошли три молодых художника: Николай Кузьмин⁵², Сергей Сенькин⁵³ и Евгений Спасский. В их задачу входило не только «приведение в порядок вещей для открытия музея для всех», но и создание «большой мастерской для творчества»⁵⁴. Особняк имел «уйму помещений», где по замыслу авангардистов могли быть размещены студии и мастерские для «молодых бесприютных» художников. «Музей Морозова» по замыслу организаторов должен был послужить неким образцом, где существовала бы общая (а не отдельная для каждого художника) студия. Здесь же должно было проводиться изучение собраний и коллекций⁵⁵. А пока трое художников посели-

⁵⁰ Малевич К.С. Мертвая палочка // Красный Малевич. С. 27–28.

⁵¹ Ган А. Особняк Морозова // Анархия. 19.03.1918. № 21. С. 4.

⁵² Николай Васильевич Кузьмин (1890–1987) — русский, советский художник-график, иллюстратор.

⁵³ Сергей Яковлевич Сенькин (1894–1963) — советский художник-авангардист, конструктивист, оформитель, мастер агитационного искусства.

⁵⁴ Родченко А. О музее Морозова // Анархия. 24.04.1918. № 45. С. 4.

⁵⁵ Ган А. Музей Морозова // Анархия. 03.05.1918. № 52. С. 4.



лись в особняке и начали готовить музей к открытию.

В коллекцию А.В. Морозова, хранившуюся в особняке во Введенском переулке, входило собрание из 219 икон XIII–XVII веков, приобретенное при содействии известного знатока иконописи и коллекционера И.С. Остроухова. Для Е.Д. Спасского это была первая непосредственная встреча с шедеврами древнерусской живописи, впоследствии пополнившими коллекцию Государственной Третьяковской галереи и Государственного исторического музея. Тогда, в 1918 году, Спасский мог детально изучать одноличные и многофигурные, красочные и сложные по композиции иконы новгородского письма из Морозовской коллекции. Эта работа заложила глубокий фундамент профессиональных навыков Евгения Спасского как будущего иконописца, реставратора и автора монументальных церковных росписей. Здесь началось его творческое исследование русской школы иконы, постижение ее прикровенного содержания и секретов техники исполнения.

Сергея Спасского, вероятно, беспокоило новое место жительства Евгения, тем более что с переездом в Москву Советского правительства над анархистами сгустились тучи. Но поделать с этим он ничего не мог. Ту свою тревогу за младшего брата в завуалированной форме поэт высказет в воспоминаниях, опубликованных в 1940 году. В духе представлений об анархистах, устоявшихся в советском обществе ко времени написания мемуаров, Сергей Спасский вспоминает «уголовников, наркоманов, прожженной богеме», которые «густо вмешивалась» в анархистские «коммуны», о «мутной массе», что «с револьверами за поясами, обвязанные патронташами, кто в студенческих тужурках, кто в гимнастерках»,



Одно из помещений дома А.В. Морозова во Введенском переулке, где хранилась его коллекция. Дата съемки: начало XX века.



«величали себя анархистами, проповедовали, шумели, приветствовали, зазывали в какой-нибудь захваченный ими особняк»⁵⁶.

Опасения старшего брата были не напрасны. В ночь с 11 на 12 апреля 1918 года обитатели особняка А.А. Морозова «были разбужены ужасным шумом». Очевидец тех событий вспоминал: «Среди стрельбы и шума слышались крики людей. В первый момент мы не могли даже спросить кого-либо, что происходит. Все комнаты были переполнены солдатами, явно настроенными пограбить. Они вели себя как звери, вырвавшиеся из клетки и готовые зубами разорвать вас на куски за любое сказанное слово»⁵⁷. Так художник Евгений Спасский оказался в самой гуще трагических событий, которые вошли в советскую историографию под названием «Разоружение анархистов в Москве».

Задача, поставленная Советским правительством перед подразделениями Красной армии (в основном латышскими стрелками) и ВЧК, заключалась в снижении политической популярности и влияния анархистских групп путем уничтожения, набиравшего силу боевого крыла МФАГ — Черной гвардии, разгрома идейных центров анархизма. Попутно решалась и «жилищная проблема», так как в отобранные у анархистов здания заселялись советские учреждения, переехавшие из бывшей столицы. В некоторых местах анархисты завязывали бои, но большевистские отряды были изначально ориентированы на жесткое подавление как мирного, так и вооруженного сопротивления. Правда, цель полного уничтожения анархистов — союзников по борьбе с прежней властью — большевиками на то момент не преследовалась. Акция проводилась под флагом борьбы с «уголовщиной», якобы процветавшей в коммунах анархистов.

Первые аресты начались еще вечером 11 апреля, когда красноармейские патрули стали «выхватывать» анархистов на улицах и по отдельным известным адресам. Видимо, именно тогда Давид Бурлюк чудом избежал задержания и возможной бессудной расправы над собой как над человеком, связанным с анархистами⁵⁸. Ев-

⁵⁶ Спасский С. Маяковский. С. 109.

⁵⁷ Латвийские анархисты в Москве в 1918 г. // *Liesma*. 1918. Июль. № 1.

⁵⁸ Д.Д. Бурлюка, В.В. Каменского и В.Р. Гольцшмидта насильно выставили из гостицы «Петергоф», куда они были вселены при участии московских анархистов.



гению Спасскому повезло меньше. И хотя особняк А.А. Морозова был захвачен без боя, все его обитатели без исключения были арестованы и отправлены в Кремлевские казармы. В ту ночь большевиками было задержано в Москве около 600 человек. Порядка 30 было убито в ходе штурма зданий, занятых анархистами. По свидетельствам очевидцев, при задержании и конвоировании в Кремль арестованные подвергались унижениям, избиениям, звучали угрозы расстрела⁵⁹. И они не были пустыми: «случайные», «при попытке к бегству» и просто бессудные казни имели место. Количество этих жертв точно установить сейчас невозможно.



Казармы в Кремле. Здание не сохранилось. Дата съемки: начало XX века.

Так три молодых художника — Кузьмин, Сенькин и Спасский — оказались под стражей: напуганные, голодные, в переполненном помещении, под охраной пьяных после разграбления винных подвалов особняков латышских стрелков⁶⁰. Практически сразу, еще 12 апреля, были отпущены около 120 анархистов, опознанные чекистами как «идейные товарищи», а также случайно задержанные, но художники освобождены не были. Надежда забрезжила, когда в Кремле у казарм появился В.Е. Татлин, на тот момент председатель Левой федерации профсоюза художников-живописцев Москвы, приходивший, вероятно, о ком-то ходатайствовать. Арестованные художники кричали ему «с окон заключения», что «они ни в чем не повинны», но Татлин то ли не услышал, то ли не узнал их⁶¹. Но друзья-футуристы уже действовали. Старший брат и Бурлюк искали Евгения, нужно было выручать и других художников и поэтов. К делу спасения был подключен В. Маяковский, который 13

⁵⁹ Рублев Д.И. Черная гвардия. Московская Федерация Анархистских групп в 1917–1918 гг. М., 2020. С. 503.

⁶⁰ Об условиях содержания арестованных анархистов: Там же. С. 505–506. Для семнадцатилетнего Спасского это был первый арест, но не последний. Примерно через год он попадет в заключение во второй раз, но уже не в «красную», а «белую» тюрьму в г. Омске.

⁶¹ Письмо К.С. Малевича к В.Е. Татлину, без даты. ОР ГТГ. Ф. 159. Ед. хр. 72. Л. 1.



апреля получил удостоверение за подписью народного комиссара просвещения А.В. Луначарского. Документ, адресованный в Чрезвычайную Комиссию по борьбе с контрреволюцией и спекуляцией на имя Ф.Э. Дзержинского, удостоверял «полное доверие» к «показаниям» Маяковского «в целях скорейшей реабилитации и прекращения преследования (в случае если оно имело место) тех деятелей искусств, связь которых с анархистскими группами была исключительно в сфере деятельности искусства»⁶². Одновременно Казимир Малевич обратился к Владимиру Татлину с просьбой помочь освободить молодых художников, арестованных в особняке А.А. Морозова, «дабы может быть кровь их не затмила наше сознание»⁶³ (цв. вкл. 1).

Пока остается неясным, сработало ли заступничество Татлина или «показания» Маяковского, но на письме Малевича в левом верхнем углу появится пометка, сделанная татлинской рукой: «Добыто разрешение. Художники освобождены»⁶⁴. Вызволнение Спасского и его друзей, начинающих музейных работников, через сутки после ареста произошло очень своевременно. 13 апреля всех оставшихся в заточении в Кремле или освободили, или передали уголовной милиции, распределив по московским тюрьмам, где издевательства и расстрелы продолжались.

Творческая атмосфера в Москве сильно изменилась за эти дни. 14 апреля советскими властями было закрыто «Кафе поэтов», художники-новаторы и левые поэты были напуганы и дезориентированы. Так в 17 лет Спасский впервые столкнулся с разрушающей силой «политической целесообразности», погубившей тогда многие начинания авангардистов, в том числе и их «музейный проект». Молодые художники оказались свидетелями варварского разгрома коллекции Морозова войсками большевиков. Выйдя из-под ареста, они рассказывали А.М. Родченко и А.М. Гану, «как лежали на полу, выброшенные из несгораемого шкафа редкие гра-

⁶² Цит. по.: Терехина В.Н., Котрелев Н.В. «...выдано товарищу В.В. Маяковскому...»: Неизвестное письмо А.В. Луначарского Ф.Э. Дзержинскому // Литературный факт. 2021. № 3 (21). С. 186.

⁶³ Письмо К.С. Малевича к В.Е. Татлину, без даты. ОР ГТГ. Ф. 159. Ед. хр. 72. Л. 1.

⁶⁴ Там же.



вюры»⁶⁵, как «шкафы с фарфором разбивались прикладами; серебро растаскивалось»⁶⁶. Кстати, весь ущерб коллекции Морозова был списан советской властью на анархистов, хотя чекистская охрана особняка, оставленная после изгнания анархистов, продолжала «при смене караулов уносить мелкие предметы обихода»⁶⁷. Получивший возможность вернуться в свой дом через полтора месяца А.В. Морозов констатировал: «Из собраний частично пострадали гравюры: немало папок было растаскано по разным комнатам и многих гравюр я не досчитался. Пропала часть старинного серебра и очень ценная коллекция старинных шелковых тканей, уничтожен весь мой архив»⁶⁸.

Страх неизвестности и опасения за свою свободу — не только творческую — поселился в среде авангардистской интеллигенции. Весной 1918 года большевики преподали ей кровавый урок, поставив перед выбором: «с нами или против нас». Под угрозой преследований, понимая отсутствие перспективы для творчества в стране, погружающейся в Гражданскую войну, Д. Бурлюк бежит из Москвы 14–15 апреля 1918 года (по новому стилю) в глухую татарскую деревню Буздяк, бросив свои картины и архив⁶⁹. С собой он забирает «от греха подальше» своего протеже Евгения Спасского. Так окончился первый московский период художника.

⁶⁵ Родченко. Указ. соч. С. 4.

⁶⁶ Ган. Указ. соч. С. 4.

⁶⁷ Зубанова Н.А. Музей во Введенском переулке (1919–1928): история создания и первые годы деятельности // Музей-памятник наследие. 2017. № 1. С. 31.

⁶⁸ Там же.

⁶⁹ Семейный архив и коллекция картины самого Д.Д. Бурлюка, его друзей и соратников находилась в доме Бурлюков в Кунцево (на углу улиц Главной и Полевой, «дача бывшая Горбунова»). Бывал ли в этом доме Евгений Спасский, установить не удалось.



ЕВГЕНИЙ СПАССКИЙ И КУЗЬМА ПЕТРОВ-ВОДКИН: ЗАГАДКА СЮЖЕТА КАРТИНЫ «СМЕРТЬ КОМИССАРА»

Вера ГОЛОВИНА

Считается, что в марте 1927 года Кузьма Сергеевич Петров-Водкин начал работу над картиной¹ «Смерть комиссара» к десятилетию Рабоче-крестьянской Красной армии². Картина была закончена меньше чем за год и экспонировалась на выставке АХРР³ в феврале 1928 года. Необыкновенная выразительность композиции, сферическая перспектива и пронзительный эпизод Гражданской войны, запечатленный на полотне, гарантировали новой работе внимание публики. После успеха на выставке именно эту картину с благожелательной подачи художественных критиков было предложено считать эталонным произведением нового стиля страны Советов⁴. Однако после смерти мастера она была забыта и оставалась в запаснике Центрального музея Вооруженных сил почти тридцать лет. И лишь на первой масштабной персональной выставке художника, прошедшей в 1966 году сначала в Ленинграде, а затем в Москве, «Смерть комиссара» вновь стала открытием и с этого времени неоднократно публиковалась, участвовала в выставках и оказывалась в фокусе внимания искусствоведов.

Детальному разбору художественных достоинств знаменитого полотна посвящены многочисленные статьи и книги. Однако

¹ Первый эскиз датирован 29.03.1927. Эскиз к картине «Смерть комиссара». 1927. Бумага, графитный карандаш. 24,9×28,6. РС-24642. ГРМ.

² В дальнейшем — РККА.

³ Ассоциация художников революционной России, в дальнейшем — АХРР.

⁴ См. об этом: Дунаева (Петрова-Водкина) Е.К. Прикосновение к душе // Петров-Водкин: В центре жизни жизни. Воспоминания, письма, документы. СПб.: 2018. С. 158.



почти нигде не упоминается о его возможных сюжетных истоках.

Большинство исследователей, в советское время писавших о сюжете «Смерти комиссара», почти всегда посвящали ему несколько строк, в основном интерпретируя гибель комиссара как «жертву во имя светлого будущего», видимо, вслед за Бухариным, который в свое время назвал «великомучеником» главного героя картины. В недавних актуальных статьях на эту тему однозначность предыдущих трактовок уже подвергается сомнению. Так, исследователь В.С. Кутковой обращает внимание на некоторые неоднозначные детали композиции, например, на то, что отряд наступает колонной, а не цепью, «в авангарде отряда нет потерь, они оказываются лишь позади... бойцы, теряющие своих товарищей, их оставляют без какого бы то ни было внимания и, даже потеряв идейного вожака, почти не реагируют на утрату»⁵. Обращает на себя внимание и разворот головы бойца, поддерживающего смертельно раненого комиссара, обращенный в сторону, противоположную наступающему отряду.

Из трех произведений Петрова-Водкина, посвященных войне, — «На линии огня» (1916), «После боя» (1923), «Смерть комиссара» (1927) — последнее, бесспорно, является самым значительным. С ним, однако, связана существенная проблема. Автор не воевал, следовательно, не мог опираться на личный опыт, и он почти ничего не написал о сюжете картины. Поэтому, даже при наличии нескольких исследовательских работ, посвященных «Смерти комиссара», вопрос о том, что послужило реальной основой для ее сюжета продолжает оставаться актуальным.



К.С. Петров-Водкин.

Смерть комиссара. 1928.

Государственный Русский музей

⁵ Кутковой В.С. Картина Петрова-Водкина «Смерть комиссара» как завершение темы смерти в живописи Серебряного века // *Przegląd rusycystyczny*. № 3 (127). С. 30.



Ф.С. Богородский. Матросы в засаде.
1927–1928.

Государственный Русский музей



К.С. Петров-Водкин.
Смерть комиссара. 1927.

Государственная Третьяковская галерея

В мемуарной литературе имеются свидетельства о том, что картины о Гражданской войне в 1920–1930-х годах создавались на основе реальных событий, участниками или очевидцами которых зачастую были сами художники. Как, например, полотно Федора Богородского «Матросы в засаде». Вместе с картиной Петрова-Водкина оно было представлено публике на упомянутой выставке АХРР, а позже они экспонировались на биеннале в Венеции⁶. В основу сюжета своей картины Федор Богородский положил эпизод, пережитый им в 1919 году на Дону, когда вместе с матросским отрядом он, его комиссар, участвовал в тяжелых боях. О своей работе над картиной художник вспоминал: «Я избрал тему из времен Гражданской войны и приступил к работе над эскизом, сюжетом которого явился эпизод, личной мною пережитый в 1919 году на Дону»⁷.

Петров-Водкин о своей картине напишет лишь, что «был глубоко захвачен этим сюжетом»⁸. Вариант картины «Смерть комиссара», завершённый осе-

⁶ Богородский Ф.С. Воспоминания художника. М., 1959. С. 212–213.

⁷ Там же. С. 199.

⁸ Стенограмма вечера встречи в Академии художеств. 1936 г. // Петров-Водкин: В центре жизни жизней. С. 519.



Сотрудники аппарата Наркомпроса РСФСР и делегаты первого Всероссийского съезда учителей–интернационалистов. На снимке: В.М. Величкина, Н.К. Крупская, П.Н. Лепешинский, А.В. Луначарский, В.Р. Менжинская, В.М. Познер, М.Н. Покровский, П.К. Штернберг и др. Крайний справа во втором ряду С.Д. Спасский. Москва, 5 июня 1918

ную 1927 года и хранящийся в фондах Государственной Третьяковской галереи, был переписан.

Искусствовед Владимир Иванович Костин в своей фундаментальной монографии о творчестве Петрова-Водкина первым упоминает тот факт, что художнику позировал поэт Сергей Спасский. «Отталкиваясь от внешнего облика поэта, — пишет Костин, — Петров-Водкин создал этот образ»⁹. Интересно, что такая подробность о картине, на первый взгляд, совершенно не обязательна и автор никак не комментирует свое уточнение. В настоящее время известны имена многих моделей Петрова-Водкина, но в первых публикациях почти никто из них не назван по имени¹⁰.

Однако Сергей Спасский был не просто случайно встреченной художником моделью — боевым комиссаром Гражданской войны,

⁹ Костин В.И. К.С. Петров-Водкин. М., 1966. С. 123.

¹⁰ См., например: Галушкина А.С. К.С. Петров-Водкин. М., 1936.



Большое Сибирской турне. Омск. 1918.
Слева на право сидят: Давид Бурлюк,
Евгений Спасский

как это представляли публикации советской поры¹¹. История знакомства и взаимоотношений Сергея Спасского и Кузмы Петрова-Водкина может пролить свет на возникновение сюжета известной картины.

Хотя поэт Сергей Спасский изображен в образе комиссара, он все же не участвовал в боевых действиях с оружием в руках. Как тогда говорили, он был «бойцом идеологического фронта». В 1918–21 годах С. Спасский занимал ответственный пост в самарском Пролеткульте¹². Молодой поэт-футурист с воодушевлением встретил революцию, в 1918 году вместе с Красной Армией прибыл по направлению Наркомпроса в Самару, где оказался на переднем крае идеологической борьбы, занимаясь агитацией как в армии, так и среди на-

селения губернии. В это время его младший брат — начинающий художник-футурист Евгений Спасский отправляется в Большое Сибирское турне вместе с Давидом Бурлюком и попадает на территорию белых правительств. Позже в 1970-х годах в Автобиографическом очерке¹³ Евгений Спасский опишет подготовку к турне в Москве, а затем в татарском селе Буздяк, где Давид Бурлюк снимал дом. Рассказывая о событиях в белом Омске, он упомянет, что

¹¹ Смольников И.Ф. Мастерская солнца. Л., 1990. С. 43–44.

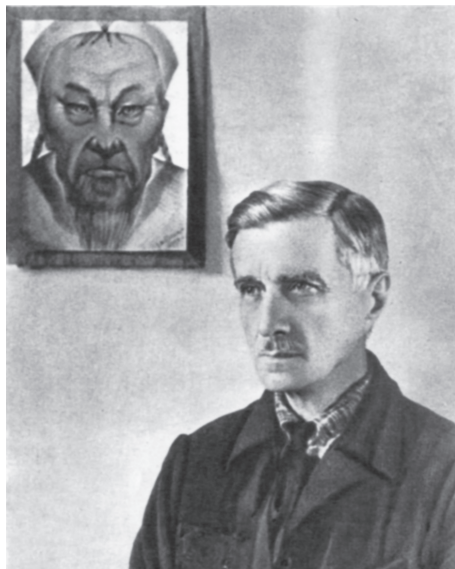
¹² Семья Спасских с 1914 по 1921 год проживала в Самаре, таким образом, братья Спасские были земляками Петрова-Водкина.

¹³ Спасский Е.Д. Автобиографический очерк. Архив Е.Д. Спасского, частное собрание, Москва. Частично опубл.: Спасский Е.Д. Нелицеприятие: Автобиографический очерк // Русская жизнь. 2008. Ноябрь-декабрь. № 22 (39) — 23 (40).



Бурлюк совершенно неожиданно предложил ему отъезд за границу. Однако известно, что отец русского футуризма с самого начала организовывал турне как маршрут эмиграции из России¹⁴. Отъезд-бегство Бурлюка и Евгения Спасского в Буздяк ускорили произошедшие в апреле 1918 года в Москве аресты анархистов¹⁵. Уехав из Москвы вместе с Бурлюком, Евгений Спасский попал в эпицентр Гражданской войны. Семья Спасских оказалась расколотой: отец и старший сын служили в самарском красном Пролеткульте, а младший сын, после того как Бурлюк отправился с родными на Дальний Восток, в 1919 году был призван в Колчаковскую армию¹⁶.

Именно тогда Евгений Спасский стал участником события, которое сделало из молодого футуриста (цв. вкл. 2) «курчавого юноши с хитрыми глазами»¹⁷, как написал о нем Борис Четвериков, совершенно другого человека, а позже и другого художника (цв. вкл. 3). Борис Четвериков, начинающий писатель, прим-



В.Г. Янчевецкий (В. Ян) с портретом Чингисхана работы Е.Д. Спасского. Ташкент, 1942

¹⁴ Евдаев Н. Давид Бурлюк в Америке. Материалы к биографии. М., 2002. С. 51; Деменок Е. Давид Бурлюк. Инстинкт эстетического самосохранения. М., 2020. С. 363.

¹⁵ См. статью А.Р. Ефименко «Памятные московские адреса художника Евгения Спасского» в наст. изд.

¹⁶ Подробнее см.: Евгений Спасский. М., 2021.

¹⁷ Четвериков Б.Д. Кожушок // Избранное в трех томах. Т. 3. Повести и рассказы. М.: 1982. С. 118. Евгений Спасский стал прототипом героев трех произведений Б.Д. Четверикова: рассказа «Кожушок» (1926), романов «Заиграй овражки» (1928) и «Навстречу солнцу» (1967). В рассказе «Кожушок» Евгений Спасский выведен под именем Евгения Удинцева. Автор подтверждает этот факт в письме Д. Бурлюку. НИОР РГБ. Ф. 372. Картон 15. Д. 66. Л. 2.



Семья Спасских. Слева направо: нижний ряд Сергей Спасский. Софья Каплун-Спасская, Елена Лукина, Евгений Спасский. 1926

кнул к турне Бурлюка, а после оказался, как и Евгений Спасский, а также Всеволод Иванов и некоторые другие писатели в редакции и типографии передвижной фронтовой колчаковской газеты «Вперед». Спасителем молодых талантов стал главный редактор газеты Василий Янчевецкий, известный в советской литературе как автор исторических романов Василий Ян. Эпизод, завершивший скитания и страдания служащих типографии, застрявшей в бескрайних просторах Сибири при отступлении Белой армии, был описан не только Евгением Спасским в своих воспоминаниях, но и Борисом Четвериковым

в автобиографическом романе 1928 года «Заиграй овражки»¹⁸.

В 1973 году опальный филолог и автор проекта устной истории в Научной Библиотеке МГУ В.Д. Дувакин записал трехчасовое интервью с Евгением Спасским, в котором Евгений Дмитриевич рассказывает о случившемся с ним зимой в далеком 1919 году¹⁹. От близко знавших художника в поздние годы его жизни известно, что Спасский рассказывал об этом как о кульминационном событии своей юности, повлиявшем на всю его дальнейшую жизнь.

Легализовавшись и вырвавшись из зоны боевых действий, Евгений Спасский отправился в Самару к семье, где работал вместе с братом и отцом в Пролеткульте, Губвоенкомате и учился в самарских Свободных государственных художественных мастер-

¹⁸ Четвериков Дм. [Б.Д.] Заиграй овражки. Харьков, 1928. С. 244–245.

¹⁹ Запись беседы, сделанная осенью 1973 года, публикуется в настоящем издании. Оригинал записи и расшифрованный текст хранятся в Отделе устной истории Научной библиотеки МГУ им. М.В. Ломоносова (далее — Дувакин).



ских, а когда мастерские закрыли, перебрался в Москву и поступил во Вхутемас. В это время старший брат Сергей Спасский уже работал в московском Пролеткульте и занимал различные должности во Всероссийском союзе поэтов, где Евгений получил место художника. В 1925 году братья Спасские приезжают в Ленинград²⁰.

В июле того же года К.С. Петров-Водкин вернулся из Парижа и поселился в дачном местечке Шувалово под Ленинградом. Здесь семья художника проживет до осени 1927 года, только летние месяцы проведя в Коктебеле у М.А. Волошина. Об этом свидетельствуют воспоминания дочери: «По возвращении из Франции в 1925 году наша семья поселилась в Шувалове под Ленинградом, в доме по улице Новоорловской...»²¹

Таким образом, братья Спасские и Петров-Водкин почти одновременно приезжают в Ленинград и в скором времени встречаются или знакомятся, если не были знакомы ранее, так как уже давно имели общих друзей. Например, Сергей и Евгений с 1921 года входили в круг Андрея Белого, с которым Петров-Водкин находился в близком общении.

В Ленинграде Сергей Спасский встречает Софью Каплун. В декабре 1925 года Сергей и Софья становятся мужем и женой. Супруга поэта изучала скульптуру в Высшем художественном училище, созданном на базе Академии художеств, где преподавал Петров-Водкин. Она — племянница убитого в 1918 году председателя петроградской ЧК М.С. Урицкого, сестра Бориса Каплуна, видного ленинградского партийного чиновника и покровителя Андрея Белого и целого ряда других представителей творческой интеллигенции того времени. Помимо этого, Софья — член Вольфилы (Вольной философской ассоциации), одним из учредителей которой был Петров-Водкин. Ассоциация была создана с целью «разработки в духе философии и социализма вопросов культурного творче-

²⁰ В справочнике «Весь Ленинград» можно найти запись за 1925 год о том, что Сергей Спасский проживает по адресу ул. Красных зорь, 4, в этом же году он также числится и в Москве по адресу Козловский пер., 2, гостиница «Свобода», кв. 39.

²¹ Дунаева (Петрова-Водкина) Е.К. Прикосновение к душе // Петров-Водкин: В центре жизни жизней. С. 107.



ства»²² в 1919 году по инициативе редакционной коллегии альманаха «Скифы», в которую входили Р.В. Иванов-Разумник, Андрей Белый. Вольфила насчитывала более 300 членов, некоторые из них, как, например, уже упомянутый выше Иванов-Разумник, жили в Детском селе. Здесь же Сергей Спасский и Софья Каплун снимали дачу или гостили у знакомых писателей. Жизнь в Детском селе была размеренной с прогулками, с общими обедами и ужинами, долгими провозжаниями и, конечно, «бесконечными» беседами, спорами, творческими вечерами. Как однажды едко выразился Иванов-Разумник: «Иногда шумно — и не весело. Дух жизни отсутствует; чувствуется лишь «прочее время живота». А иногда и пир во время чумы»²³. Впрочем, семье Спасских это место и его дух явно нравились, и их дачный дом был всегда открыт для «детскосельской богемы».

Вот описание половины дня в начале августа 1926 года, оставленное писателем, журналистом и другом А.А. Ахматовой П.Н. Лукницким: «А[нна]А[ндреевна Ахматова] в двенадцать сорок в Царском Селе пошла с Даньками к Рыбаковым. У Рыбаковых были Замятины и Радловы. Замятин (и Радлов?) ходили обедать к Спасским, и АА хотела тоже идти, но И.И. Рыбаков (?) уговорил ее остаться»²⁴.

Лишь в конце 1927 года Петрову-Водкину удастся получить комнату в здании бывшего Лицея в Детском селе (до революции — Царском), где обосновалась «коммуна» поэтов, писателей и художников и куда весь 1926 год Петров-Водкин будет постоянно наезжать, тоскуя в Шувалове по интеллектуальному общению. О предрасположенности Кузьмы Сергеевича в это время к длительным беседам ходили легенды среди ленинградской интеллигенции. П.Н. Лукницкий так записал в своем дневнике о встрече с Петровым-Водкиным летом 1927 года: «Сегодня в четвертом часу дня к А[нне]А[ндреевне Ахматовой] пришел К. С. Петров-Водкин. Че-

²² Из резолюции 9 сентября 1922 года в ответ на запрос в Петроградское управление научных учреждений о регистрации Вольной философской ассоциации. Цит. по: Белоус В.Г. ВОЛЬФИЛА. [Петроградская Вольная Философская Ассоциация]: 1919–1924. М., 2005. С. 368.

²³ Андрей Белый и Иванов Разумник. Переписка. СПб., 1998. С. 621.

²⁴ Лукницкий П. Н. Асуміана. Встречи с Анной Ахматовой. Париж, 1991. Том II. 1926–27 годы. С. 96.



ловец, не знающий, что надо уходить. Ушел он только потому, что я уговорил его не опаздывать на поезд, отходящий в 7 ч. 40 (П[етров]-В[одкин] живет в Шувалово)»²⁵.

В это время в Детском селе жили Алексей Толстой, Иванов-Разумник, Вячеслав Шишков, гостили Анна Ахматова и Андрей Белый и многие другие. Иванов-Разумник жаловался в письме Андрею Белому: «Если можете приехать хоть на немного дней (хоть на много дней!) — Приезжайте: так рады будем Вам! Одна неустрашимая беда — слишком густое писательское население Ц[арского] Села (Толстой, Скалдин, Спасские, и еще, и еще, и Петров-Водкин, — люди все очень милые, но...). Но беда эта неустрашима, когда бы Вы к нам ни приехали, а потому — приезжайте, приезжайте, если только можете!»²⁶

О частом общении Сергея Спасского и Петрова-Водкина в Детском селе во время работы над картиной 1928 года сохранились воспоминания близкого друга Кузьмы Сергеевича Людвиг Лвовича Урлауба. Он вспоминал: «В Пушкине мне пришлось присутствовать при зарождении картины «Смерть комиссара», лицо комиссара К.С. писал с поэта [Сергея Дмитриевича] Спасского, которого я часто встречал у него. Как сейчас, вижу большой белый холст, на котором углем были набросаны основные контуры фигур. Композиция резко отличалась от первого варианта, меньшего размера, написанного в 1927 году, который я видел в Шувалове»²⁷. В 1925–1927 годах Сергей Спасский работал над поэтической повестью «Неудачники» и читал для детскосельских обитателей избранные места из нее²⁸. Позже, когда повесть выйдет, поэт подарит художнику свою книгу с автографом: «Дорогому Кузьме Сергеевичу Петрову-Водкину на память о шахматных боях и добрых беседах от бывшего соседа любящего Сергея Спасского. Ленинград 22.12.1928»²⁹.

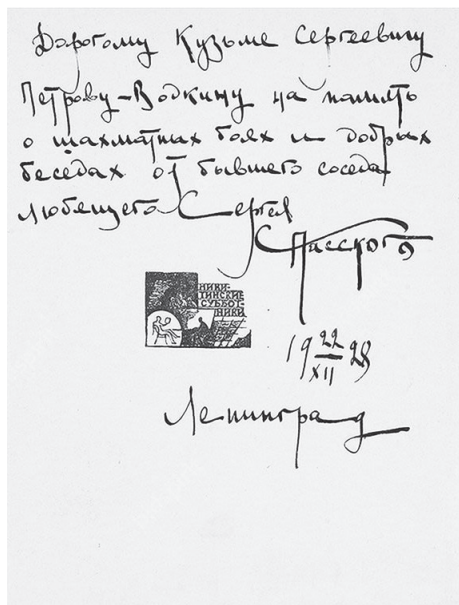
²⁵ Там же. С. 119.

²⁶ Андрей Белый и Иванов Разумник. Переписка. С. 611.

²⁷ Урлауб Л. Друг мой, Кузьма Сергеевич // Петров-Водкин: В центре жизни жизни. С. 456. Урлауб уже в начале 1927 г. жил в Детском селе, Петров-Водкин часто навещал друга, когда еще жил в Шувалове.

²⁸ Андрей Белый и Иванов Разумник. Переписка. С. 361, 363.

²⁹ Данная книга с автографом была продана на аукционе 18.08.2018, организованном Аукционным домом «Три Века». URL: <https://ru.bidspirit.com/ui/lotPage/triveka/source/search/auction/3981/lot/110690/Автограф-писателя-Сергея?lang=ru>.



Оборот титульного листа издания поэтической повести Сергея Спасского «Неудачники» с дарственной надписью К.С. Петрову-Водкину от автора. 1928

Их дружба и «деткосельское» общение продолжались до последних лет жизни художника, а в дневнике поэта будут появляться такие строки: «Сейчас приехал из Детского. Комнаты на лето не нашел. Хорошо отдохнул у Шишковых. Очень обрадовался встрече с Петровым-Водкиным. Очень его люблю во всем его очень самостоятельном и всегда талантливым облике. Даже сейчас, больной умеет хорошо оживиться и сочно и выразительно рассказать. Хорошо с ним говорилось. Всегдашняя пленительность Детского. И еще в связи с П.-В. Как радует видеть даровитость, крупность, художественную хваткость в людях»³⁰.

Приехав в Ленинград вместе с братом, Евгений Спасский подтверждает свое членство во Всерабис и устраива-

ется на работу художником-живописцем в Гороком эстрады. О своей жизни в городе на Неве он будет упоминать в интервью В.Д. Дувакину³¹, а также в 1926 году в письме к Д. Бурлюку³².

Художник Федор Богородский, друг братьев Спасских, вспоминал, что идея выставки, к которой готовилась картина «Смерть комиссара», возникла еще в 1925 году, собрался круг

³⁰ Дневник С.Д. Спасского. 1933–1943 годы. Машинописная копия с рукописи. Л. 7 об. (Государственный музей А.С. Пушкина. ГМП КП-25092; РФБ-744).

³¹ Дувакин.

³² Письмо Е.Д. Спасского к Д.Д. Бурлюку от [23(25?) августа 1926]. НИОР РГБ. Ф. 372. К. 15. Д. 83. Л. 14.



художников – ее участников и были выбраны темы³³. Следовательно, о готовящейся выставке художники знали примерно за три года до ее открытия. С этого момента Кузьма Сергеевич начинает искать сюжет. Примечательно, что в тот же период он встречается с братьями Спасскими. Евгений Спасский в Ленинграде, скорее всего, жил на одной из двух квартир семьи Каплунов и наверняка проводил время в семье старшего брата, в том числе и в Детском селе, частым гостем которого был и Петров-Водкин.

Именно тогда Евгений Спасский мог рассказать Петрову-Водкину, так любившему общение, о случае времен Гражданской войны, который и стал основой сюжета картины. Документальных подтверждений этому, конечно, нет, да и не может быть, учитывая прошлое рассказчика и слушателя. Этим двум художникам было что скрывать и было чего бояться. С советской властью у них были непростые отношения. К этому времени Евгений Спасский уже дважды побывал в тюрьме и у большевиков в Москве в 1918-го, и у белых в Омске в 1919-м, а Кузьма Сергеевич в феврале 1919 года провел под арестом три дня после того, как его фамилию нашли в записной книжке у арестованного «по заговору левых эсе-



Членская книжка ВСЕРАБИС
Ленинградского губернского отделения,
выданная Е.Д. Спасскому в 1926

³³ О рождении выставки художник Федор Богородский вспоминал: «Еще в 1925 году В.М. Фрунзе высказал пожелание организовать специальную выставку, отображающую историю Гражданской войны, жизнь и быт нашей армии. Эту идею поддержал К.Е. Ворошилов, и в конце 1926 года были отпущены средства и организована комиссия из представителей Реввоенсовета и АХРР, которая начала работу по подготовке к юбилейной военной выставке. Был создан тематический план, привлечен к выполнению заказов весь актив АХРР и виднейшие художники из ОСТ, ОМХ и других обществ». (Богородский Ф. Указ. соч. С. 198). К.С. Петров-Водкин состоял на момент участия в данной выставке в художественном объединении «Четыре искусства».



ров» Р.В. Иванова-Разумника³⁴. Жители Детского села ходили в то время по «тонкому льду». Арестованный в 1933 году писатель Алексей Скалдин указал во время следствия на С.Д. Спасского и К.С. Петрова-Водкина как бывших эсеров, участвовавших в антисоветских собраниях в Детском селе³⁵. Так что на откровенный рассказ Кузмы Сергеевича о происхождении сюжета картины «Смерть комиссара» в этих обстоятельствах рассчитывать было бы сложно. Однако Петров-Водкин все же дает намек на возможное его происхождение. На одном из самоотчетов в Академии художеств он говорит о герое своей картины: «...кто он, что он? Он — типографский рабочий... в Питере, он с Волги..., — и продолжает, — самое трудное найти типаж... комиссар — это в сущности просто красивый, милый юноша, который умирает...»³⁶ Однако ничего в картине не указывает на то, что перед нами типографский рабочий. А произошедший с Евгением Спасским случай в период Гражданской войны связан именно с типографией и с «типографскими рабочими». Евгений Спасский описал этот эпизод следующим образом: «...В хвосте нашего эшелона передвижной типографии один вагон занимали матросы. Отряд колчаковских матросов в двадцать человек со своим офицером-белогвардейцем. Когда наш поезд был задержан партизанским отрядом красных, которых было всего восемь человек, началась перестрелка. Я решил выскочить из вагона и остановить одного из партизан, собирающегося бросить в вагон третьего класса ручную гранату, чтобы взорвать его, так как они считали, раз классный вагон, значит, едут офицеры. Выпрыгнув из вагона, я начал кричать: «Остановитесь, не делайте этого, здесь только рабочие и семьи рабочих!» Рабочие же во время начавшейся перестрелки все попрятались под лавки, под лавку геройски залез и писатель Всеволод Иванов. И тут, стоя перед вагоном, я только увидел, как из последнего вагона по приказу белого офицера высыпали матросы и выстроились в два ряда. Офицер стоял позади их и командовал: «Пли, огонь!» Раздался оглушительный выстрел, и стоявший рядом со мною партизан упал на меня, пуля попала ему в сердце. Отряд белых матро-

³⁴ Иванов-Разумник. Писательские судьбы. Тюрьма и ссылки. М., 2000. С. 31.

³⁵ Скалдин А.Д. Стихи. Проза. Статьи. Материалы к биографии. СПб., 2004. С. 431.

³⁶ Цит. по: Петров-Водкин: В центре жизни жизни. С. 541.



сов начал надвигаться на нас, и офицер крикнул мне: «Тебя изменника мы сейчас повесим». Я стоял, прижавшись к вагону, а пули свистели мимо и скользили по железной стенке вагона. Матросы надвигались все ближе и ближе. И вдруг в этот миг мне стало тепло, был большой мороз, а я стоял в одной рубашке. Стало тепло и особенно тихо и спокойно внутри. Исчезли из поля зрения и снежное поле, и матросы, и поезд. Так бывает только во сне; я увидел в одно мгновение свою жизнь и всех своих близких и родных. И было так хорошо. Когда я открыл глаза, то увидел, как у партизан началось замешательство, повернул назад один, потом и другой и вдруг произошло чудо. Один из красных партизан, немолодой, с большой бородой, неистово крикнул: «Товарищи, куда же вы, за мной, за мной!», — и решительно двинулся на матросов. Шаг — выстрел, шаг — выстрел. Офицера за матросами уже не было. Среди матросов произошло замешательство, и вдруг все двадцать человек повернулись и бросились бежать. Я видел, как один человек решительным действием может изменить исход дела и тем самым спасти <...> своих товарищей. Как впоследствии я узнал, был убит начальник красного отряда партизан...»³⁷.

Интересно, что в интервью Виктору Дувакину Евгений Спасский говорит о вагоне с типографскими рабочими, а Дувакин его поправляет — «работниками», — давая понять, что речь идет еще и о служащих редакции — то есть в том числе писателях и художниках. Интересен также еще один фрагмент разговора, когда Дувакин пытается уточнить год происшествия, он несколько раз спрашивает Спасского — в 1919 или в 1918 году это происходило, но Спасский уклоняется от ответа. Дувакин все же не отступает, они оба понимают, о чем идет речь. Дувакин, чтобы удостовериться, что передвижная типография газеты «Вперед» — белогвардейская, завершает разговор вопросом: «...Включая туда и Вас? — Туда», — смеется Спасский. Речь, конечно, шла о конце 1919 года³⁸.

«Грехом 19-го года» называли между собой службу в колчаковской армии Борис Четвериков, Всеволод Иванов, Василий Янчевецкий и др. Поэтому Спасский так настойчиво уклоняется от уточняющих вопросов Дувакина, хотя все же сознается, что слу-

³⁷ Спасский Е.Д. Автобиографический очерк.

³⁸ Дувакин.



К.С. Петров-Водкин. Эскиз к картине
«Смерть комиссара». 29.03 1927.
Бумага, графитный карандаш. 24,9×28,6.
Государственный Русский музей

жил в колчаковской армии.

Наталья Львовна Адаскина, автор монографии о Петрове-Водкине, пишет о картине «Смерть комиссара» и отмечает, что композиция создает ощущение одновременного движения и остановленности, словно пограничья между жизнью и смертью³⁹. Можно предположить, что кто-то должен был рассказать художнику о том, что чувствует человек на пороге гибели. И это мог сделать уцелевший в перестрелке между красными и белыми молодой художник, рядовой колчаковской армии, оказавшийся в 1919 году на линии огня с убитым на руках красным команди-

ром. Даже при всей недоговоренности рассказ Евгения Спасского производит на Дувакина сильное впечатление: «Это все потому, — говорит Дувакин, — что вы художник»⁴⁰.

Эта фраза, произнесенная много лет спустя после создания картины, заставляет задуматься и над образом бойца, подхватившего смертельно раненного комиссара. Виктор Кутковой считает, что на картине изображен простой крестьянский парень. Дочь художника упоминает, что Кузьма Сергеевич говорил, что писал бойца с кого-то из местных, то есть из обитателей Детского села, но, как уже упоминалось выше, в тот момент в Детском селе образовалось своего рода творческое дачное сообщество. Поэтому и второй персонаж на картине, скорее всего, не простой крестьянин. В его облике явно прочитываются автопортретные черты.

Если сравнить наброски к картине, то после варианта 1927 года, когда художник хотел написать комиссара, в котором

³⁹ Адаскина Н.А. К.С. Петров-Водкин. Жизнь и творчество. М., 2014. С. 112.

⁴⁰ Дувакин.



«должно быть что-то татарское или мордовское»⁴¹, он ищет другую модель и другой ракурс. То есть, даже если предположить, что Петров-Водкин, зная рассказ Евгения Спасского, использовал его для сюжета картины, художник все равно планировал изобразить в виде центральной фигуры рабочего, своего земляка. Но, потратив больше полугода на этот вариант и увидев его недостаточную выразительность, в конце концов решает написать своего комиссара с Сергея Спасского, профильный карандашный портрет которого датирован 3 января 1928 года.

Однако и на этом поиски решения композиции не закончились. Тем же годом датирован рисунок, где голова комиссара развернута в профиль, а подхвативший его красноармеец обращен в сторону наступающего отряда. Бойцы отряда движутся цепью, как и положено при наступлении, а не колонной, как на большой картине. Этот набросок выглядит документальной зарисовкой боев Гражданской войны и, казалось бы, композиционно лучше всего подходит для поставленной задачи. Но автор отказывается от найденной, на первый взгляд, очень удачной и легко читаемой композиции. Возможно, зная непростую правду о Гражданской войне, опираясь на реальный сюжет из биографии непосредственного участника, Кузьма Сергеевич изменяет ее именно для этой цели.



К.С. Петров-Водкин. Голова комиссара к картине «Смерть комиссара».

3 января 1928.

Бумага, графитный карандаш. 23,1×17,2.
Государственный Русский музей

⁴¹ Петров-Водкин: В центре жизни жизней. С. 541.



Смерть комиссара. Эскиз картины. 1927.
Бумага, графитный карандаш. 28,4×31,8.
Государственная Третьяковская галерея

Если вернуться к эпизоду столкновения красных партизан и белых матросов при захвате поезда типографии газеты «Вперед» и предположить, что Петров-Водкин рассказывает похожую историю, то тогда становятся понятными странные композиционные и сюжетные противоречия внутри картины. Кузьма Сергеевич на вечере в Академии Художеств в 1936 году оценивает свою работу следующими словами: «Считается, что это одна из ценных работ, может быть, это и верно. Я отмечаю в ней чисто формальную ценность,

эту как будто с одного подчерка построенная большая композиция. В этом ее удача, а удача эта может быть объяснена тем, что я был глубоко захвачен этим сюжетом... Если вы посмотрите на эскизы к ней, то увидите переходные моменты. Я начинаю одно, а потом появляется интерес, картина получается интересной. «Смерть комиссара» интересно было бы рассмотреть с точки зрения ее композиционных задач, с точки зрения их построения. Я считаю это чрезвычайно важным и считаю, что это, может быть, одна из совершеннейших в смысле направления искусства моих работ, я не говорю об идеологии и о внутреннем ее содержании... — но все же проговаривается. — Очень типично, что именно эта искренность бойцов и врагов, которые так борются и так умирают, заставила... придать этой картине такую историческую ценность, — затем Петров-Водкин продолжает довольно сбивчиво говорить о поиске типажа, — в этой картине возникают те же вопросы... типажа рабочего... Знал я и другой тип людей, занятых революцией, людей культурных... — и завершает свой сбивчивый рассказ словами, — беру типаж, который мне объясняет нашего рабочего»⁴². Иными словами, типаж того са-

⁴² Там же. С. 518–519.



мого «красивого юноши», строителя нового мира, сочетающий в себе интеллект людей культуры и суровость трудового человека, именно этот типаж позволяет понять и развязать сложный сюжетный узел картины.

Известное высказывание Петрова-Водкина о живописных приемах и принципах, сделанное им на творческом самоотчете в Ленинградском СХ, может приоткрыть нам композиционную загадку картины: «Раз у русского нет влияния иконы, то значит, это не русский и не живописец», — говорит Кузьма Сергеевич⁴³.

В пространстве картины «Смерть комиссара» художник собирает воедино несколько событий, как это часто бывает на иконах. В житийных иконах или иконах праздничного ряда обычно это делается непосредственно через развитие сюжета в одном изобразительном пространстве. Например, волхвы идут на поклонение к младенцу, затем поклоняются ему, а потом уходят. Поскольку станковая картина не использует подобный прием напрямую, Петров-Водкин разыгрывает его в деталях композиции. Если внимательно рассмотреть картину, то можно увидеть, что бойцы, скорее, отступают, так как движутся колонной, а не цепью, и патронташи у них пустые, как часто бывает после боя. Однако вдалеке видны барабанщики и знаменосцы, которые должны убедить зрителя в обратном, что отряд все же



Автопортрет. 1921. Бумага, сепия, графитный карандаш. 34,7×21,7.

Государственная Третьяковская галерея

⁴³ Цит. по: Даниэль С. Творчество Петрова-Водкина в культурном контексте 1920–1930-х годов // Там же. С. 418.



наступает. Еще одна деталь — это разворот головы бойца, подхватившего смертельно раненного комиссара. Он не смотрит вслед отряду, а обращен в противоположную сторону. Но если отряд бежит, а с противоположной стороны наступает неприятель, то становится понятно, почему художник изображает его в столь странном ракурсе. Эту динамику бесконечных наступлений-отступлений Гражданской войны, по-видимому, и запечатлел на своем полотне мастер. Многие исследователи сравнивают композицию картины с песенным распевом, которому свойственны мелодичные повторы.

Особый художественный прием — сферическая перспектива, которую открыл и разрабатывал Петров-Водкин, позволяет мастеру средствами живописи изобразить переживания, о которых мог рассказать Спасский, оказавшись под перекрестным огнем: «Стало <...> особенно тихо и спокойно внутри... Так бывает только во сне... в то же время вспомнилось все»⁴⁴.

Сейчас мы могли бы сказать, что центральная группа выглядит выполненной в 3D, словно камера киноаппарата облетает вокруг главных героев и поднимается вверх. При взгляде на повисшую в воздухе винтовку под рукой красноармейца создается впечатление остановленности мгновения. Причем у зрителя есть полное ощущение того, что это мгновение безвременно. Точнее оно не измеряется временем, при этом открывая обзор не только пространства, но и времени. Долины, холмы, церковь за рекой — это Волжские просторы из воспоминаний детства автора картины. Спасский тоже вспоминал, что в тот страшный момент вся жизнь пронеслась перед глазами.

По рассказу Евгения Спасского у него — молодого художника, волею судьбы оказавшегося в «водовороте Гражданской войны», на руках умирает командир отряда красных партизан. Он и сам оказывается под прицелом. Получается, что прототипом красноармейца стал рядовой колчаковской армии художник Евгений Спасский, младший брат революционного поэта, друга Маяковского, запечатленного на полотне в образе умирающего комиссара. Но кто же все-таки этот боец, оказавшийся между двух огней Гражданской войны? Если сюжет для картины рассказал художник, то можно предположить, что и центральный персонаж

⁴⁴ Спасский Е.Д. Воспоминания.



(подхвативший умирающего комиссара) смотрит на бой глазами художника. Известно, что Петров-Водкин некоторое время работал над заказом группового портрета русских писателей. Он хотел изобразить Пушкина, Андрея Белого, а затем неожиданно принимает решение написать и свой автопортрет. Работа оказалась неудачной, и автор написал поверх нее другую композицию. Этот вопрос рассматривается в специальном исследовании⁴⁵, но в данном случае нам важен тот факт, что у Петрова Водкина была идея собственного автопортрета внутри картины, видимо, подчеркивающая духовную общность изображенных. Если сравнить облик красноармейца на картине и карандашный рисунок с автопортретами и фотографиями Петрова-Водкина, можно заметить определенное сходство. Поскольку у художника была весьма переменчивая внешность и его фото разных лет порой имеют лишь относительное сходство, сравнение лица красноармейца с рисунком к «Смерти комиссара» и автопортретами автора разных лет дает нам основание утверждать, что он придал образу бойца во многом свои черты.

Такого рода подробности могут прояснить очень сложную драматургию картины, которую художник зашифровывает в композиции и многозначности сюжета, призванных рассказать внимательно



К.С. Петров-Водкин.

Голова бойца к картине

«Смерть комиссара». 1928.

Бумага, графитный карандаш. 23,1×17,2.

Государственный Русский музей

⁴⁵ Наседкина Е.В. К.С. Петров-Водкин в поисках «героя своего времени»: Андрей Белый, Пушкин, Ленин // Художник и его текст. Русский авангард: история, развитие, значение / Науч. совет РАН «История мировой культуры»; МГУ им. М.В. Ломоносова; Гос. музей А.С. Пушкина. М., 2011. С. 114-125.



ному зрителю трудную правду о Гражданской войне. Реальный эпизод художественными средствами мастер переводит в иконный эпический образ. В своей картине он говорит о братоубийственном противостоянии двух сторон, между которыми оказывается чуткая душа художника, способная увидеть весь трагизм происходящего.

Однажды в Детском селе в конце 1930 года на квартире Иванова-Разумника при большом стечении гостей произошел спор между хозяином с одной стороны и Андреем Белым, Алексеем Толстым и Кузьмой Петровым-Водкиным с другой. Суть спора заключалась в ответственности писателя и художника перед читателем и зрителем, необходимости говорить правду, свое истинное отношение к окружающему миру или творчески «замолчать» и уклониться от острых и опасных вопросов современности, не впадая в конъюнктуру и угождение власти. Иванов-Разумник утверждал: «Художник должен быть целомудренным в выборе темы и в формообразовании ее; порнография — детская игрушка по сравнению с тем разлагающим души социально-политическим ядом, который особенно заманчив в художественных произведениях и может отравить иной раз целое поколение молодежи... надо ли нам, писателям и художникам, не имеющим возможности рисовать обратную сторону медали, вообще складывать руки и отказываться от работы? Конечно, нет. Андрей Белый может писать не «Ветер с Кавказа», а следующие тома романа «Москва»; Петров-Водкин может писать не «Смерть комиссара», а превосходные свои натюрморты; Алексей Толстой может писать «Петра», а не беспомощные публицистические статьи»⁴⁶. Однако Петров-Водкин выбирает свою манеру взаимоотношения с зрителем, свой срединный творческий путь — путь зашифрованных в образах смыслов, их многослойность. Это позволяло художнику продолжать творить в предложенных жизнью суровых обстоятельствах, согласуя свое творчество с совестью и оставляя «видящему» зрителю пространство для понимания истинного намерения автора произведения.

«Кузьма Сергеевич в повести «Пространство Эвклида» описывает опыт общения с психически больной женщиной: «Двуплановость работы мысли я наблюдал за время пребывания возле боль-

⁴⁶ Иванов-Разумник. Указ. соч. С. 199–200.



ной и я без труда нашел способ взаимоотношений с ней: нельзя было ни споткнуться, ни выбиться из игры, надо было равняться с фантазирующей. Я варьировал направление и развитие игры, углубляя работу возбужденной мысли, подсказывал ей выход и замечал ее границы, дальше которых работа взбудораженного воображения не шла: очевидно, это было границей для данного организма, при полной его напряженности дальше чего он идти не мог. Мне было ясно, что больная отлично понимала наше обоюдное «будто бы», и по лукавой улыбке, и по легко разрешавшимся слезам в моменты страдательного экстаза». Такая «работа мысли» и становится творческим методом художника. Когда «больной организм» есть общество, серьезно страдающее классовой паранойей, другого способа общения с ним трудно придумать»⁴⁷.

Возьмем на себя смелость утверждать, исходя из возможного происхождения ее сюжета, что картина «Смерть комиссара» созвучна стихотворению «Гражданская война», написанному другом Кузьмы Петрова-Водкина поэтом Максимилианом Волошиным в 1919 году. В гостях у поэта в Крыму художник провел лето и осень года самого напряженного размышления над картиной. Эти стихи были несомненно известны Кузьме Сергеевичу и были написаны поэтом в том же году, когда Евгений Спасский уцелел в перестрелке между красными и белыми.

И там и здесь между рядами
Звучит один и тот же глас:
«Кто не за нас — тот против нас.
Нет безразличных: правда с нами».

А я стою один меж них
В ревящем пламени и дыме
И всеми силами своими
Молюсь за тех и за других.

⁴⁷ Кутковой. Указ. соч. С. 26.



СИНХРОННОСТЬ ПРИЗВАНИЯ: ЕВГЕНИЙ СПАССКИЙ И БОРИС ПАСТЕРНАК¹

Роман БАГДАСАРОВ

1

Хотя Борис Пастернак в письме к своему другу, поэту Сергею Спасскому, относит знакомство с его братом, художником Евгением Спасским, к октябрю 1945 года², эту дату следует считать, скорее, началом их более тесного общения. Само знакомство состоялось гораздо раньше — около 1922 года³. При каких обстоятельствах Евгений Спасский и Борис Пастернак встретились впервые, неизвестно. У них было достаточно много общих знакомых, чтобы, в отсутствие точного факта, предпочесть какую-либо одну версию.

Брат Евгения Спасского, Сергей, стал читателем Бориса Пастернака с 1913 года, когда учился в гимназии. Личная дружба поэтов завязалась в начале 1920-х⁴. Суть этой дружбы неординарна. При некоторых оговорках, лучше всего её выражает стихотворение «Акын» (1971) Андрея Вознесенского:

<...> пошли мне, Господь, второго, —
чтоб вытянул петь со мной!⁵

¹ Разделы 5-8 настоящей статьи написаны при участии О.Н. Аннушкиной.

² Пастернак — С.Д. Спасскому, 28.01.1946 // Пастернак Б.Л. Полное собрание сочинений в 11 тт. М., 2003-2005 [в дальнейшем — ПСС]. Т.9. С.444.

³ Беседы В.Д. Дувакина с Е.Д. Спасским: 1 беседа, 29.09.1973; 2 беседа 18.10.1973 // Отдел устной истории Научной библиотеки МГУ имени М.В. Ломоносова. Коллекция Дувакина. Кассеты 331-332,336,337. В дальнейшем — Дувакин.

⁴ Спасский С.Д. Маяковский и его спутники. Л., 1940. С.19,151 и др. Об отдельных аспектах взаимоотношений Пастернака и С.Д. Спасского см.: ПСС. Т.8-10 (по указателю); Из дневника С.Д. Спасского (1933-1941) / Публ. М.А. Рашковской // Пастернаковский сборник: статьи и публикации. [Вып.] I. М., 2011. С.421-449.

⁵ Цит.по: Вознесенский А.А. Малое собрание сочинений. СПб., 2013. С.159.



Поэты существовали в рамках одной художественной системы, что подчас приводило к курьёзам. Достаточно вспомнить ошибку Н. С. Тихонова, приписавшего стихи Сергея Дмитриевича Пастернаку, шутку Ахматовой, когда, увлеченно рассказывая ей о Сергее Спасском и спасая её от дождя, Пастернак слишком сильно к ней прижался: «Но ведь я — не Сережа Спасский!». Или мнение (высказанное походя) биографа Пастернака Дмитрия Быкова о том, что тот «перехваливал» Спасского⁶. Взаимное доверие позволяло Пастернаку и Спасскому обмениваться частями ещё неизданных / недописанных произведений, не говоря о внимательном прочтении опубликованных. Ждёт своего исследователя история синхронного создания романа в стихах «Спекторский» Пастернака и стихотворной повести «Неудачники» Сергея Спасского⁷. Лишь обозначены пока пересечения послевоенной поэтики Спасского и Пастернака⁸, ещё менее замечаемы литературоведами «скрещенья» прозы.

В библиотеке Сергея Спасского находилось большинство изданных текстов Пастернака. Учитывая высокую оценку брата, Евгений Спасский, вероятно, не преминул ознакомиться хотя бы с некоторыми из них. Например, с «Охранной грамотой» (1929–1931), где много внимания уделяется искусству Возрождения, глубоко занимавшего художника.

С середины 1921 года Евгений Дмитриевич является завсегдатаем поэтических кафе, оформляет сборники стихов, бывает у Бриков, где запросто мог видеть Пастернака. Когда Спасский учился во Вхутемасе, там ещё преподавал отец поэта, Леонид Осипович⁹.

Обращает на себя внимание то обстоятельство, что, говоря в интервью В. Д. Дувакину о Пастернаке¹⁰, Спасский сразу вслед за ним упоминает переводчика Евгения Львовича Ланна, своего близкого знакомого, послужившего моделью для портрета Никколо Паганини¹¹. Фамилия Ланна возникает в переписке Пастернака

⁶ См.: Timenchik, Roman. Сергей Спасский и Ахматова // Toronto Slavic Quarterly. 2014. № 49. P.90; ПСС. Т.9. С.640; Быков Д.Л. Борис Пастернак. М., 2006. С.482.

⁷ См.: Спасский С.Д. Всадник. Неудачники: Две книги из собрания Василия Молякова. М., 2016. С.197-202.

⁸ Timenchik. Указ. соч.

⁹ Год поступления во Вхутемас Е.Д. Спасского. ЕС. С. 52-54.

¹⁰ Дувакин

¹¹ Евгений Спасский / Сост. В.П. Головина, А.М. Малыгина. М., 2021. С.298-299. [В дальнейшем — ЕС].



ка в июне 1924-го, причём одновременно с Павлом Антокольским, ещё одним знакомым Спасского¹².

В 1935 году семье Пастернака предоставили квартиру в писательском доме в Лаврушинском переулке (17/19, кв. 32), ниже этажом заселился Ланн со своей супругой Александрой Владимировной Кривцовой. Это соседство привело к тому, что Пастернак в ряде случаев использовал Евгения Львовича как своего поверенного. В декабре 1942-го он, к примеру, оставил Ланну на хранение записные книжки отца¹³. В середине 1950-х, когда Пастернак проводил большую половину времени в Переделкино, у Ланнов можно было справиться о его местонахождении. Иногда, узнав, что у соседей находится интересующий его человек, Пастернак с их позволения спускался вниз и общался с ним там или приглашал к себе наверх¹⁴. И Сергей, и Евгений Спасские регулярно навещали Ланнов. Первый брат, гостя у них, нередко общался с Пастернаком¹⁵, второй — мог с ним пересекаться.

Взаимный интерес Евгения Спасского и Бориса Пастернака пробудился в 1945 году в Грузии, после встречи, состоявшейся благодаря Нине Табидзе. Незадолго до этого, в 1944 году, Спасский написал два акварельных портрета временно потерявшей зрение Ниты Табидзе, дочери Тициана и Нины. Они хранились в личном собрании Н. А. Табидзе, а затем поступили в тбилисский Дом-музей Тициана Табидзе¹⁶.

Как переводчик стихов Николоза Бараташвили, Борис Леонидович с 16 по 30 октября 1945 года находился в Тбилиси на торжествах, приуроченных к столетию со дня кончины грузинского классика. Юбилейный вечер проходил в Театре оперы и балета им. Закария Палиашвили, где в то время служил Спасский. Беседа между ним и Пастернаком была довольно продолжительной, что подтверждается последним в письме к брату художника: «Я познакомился с твоим милым и интереснейшим братом Евгени-

¹² Пастернак — Е.В. Пастернак, 23.06.1924 // ПСС. Т.7. С.500. Для понимания характера дружбы Ланна и Пастернака важно упомянуть, что их сближала ещё фигура М.И. Цветаевой, литературные взаимоотношения с которой оказались драматичными для обоих; оба также помогали её сестре, А.И. Цветаевой, в 1950-е.

¹³ ПСС. Т.9. С. 328.

¹⁴ Там же. Т.11. С.639.

¹⁵ Из дневника С.Д. Спасского. С.426-427, 429, 431-432 и далее.

¹⁶ Дувакин.



ем Дмитриевичем»¹⁷. Вряд ли такую характеристику можно дать, просто раскланявшись.

Обращает внимание фраза: «К сожалению, меня так замотали, что я не успел познакомиться с его работами». Вырисовывается следующая цепочка событий. В театре Пастернак сообщил о своём желании посмотреть работы Спасского. Возможно, обсуждался визит к Декапрелевичам, семье тестя художника, также входящей в круг общения Нины Табидзе. Если бы Пастернак побывал там, то увидел бы работы обязательно, но плотный график не позволял ему этого сделать. Тогда Спасский, скорее всего, предложил свой вариант: привезти Пастернаку транспортабельную часть работ (акварелей, например) в гостиничный номер. Когда художник приехал с ними, оказалось, что Пастернак срочно улетает. Он уже не успевал посмотреть работы, однако между ними состоялся второй разговор, частично пересказанный Дувакину.

Новая встреча произошла уже в Москве, куда Спасский приехал в конце 1945 года, чтобы подготовить почву для окончательного возвращения вместе с женой. Узнав от друзей о пересмотре дела репрессированного Тициана Табидзе, Евгений Дмитриевич поспешил к Пастернаку. Спасский навестил его в московской квартире в первое утро 1946 года. О радостной вести Пастернак написал сразу нескольким своим корреспондентам. Правда, в апреле стало понятно, что надеждам вряд ли суждено оправдаться¹⁸.

После переезда художника в Москву, наконец, состоялось знакомство Пастернака с его картинами. В октябре 1946 года начался роман Бориса Пастернака с Ольгой Ивинской. Ольга Всеволодовна жила в Потаповском переулке, в 15 минутах ходьбы от мастерской Спасского в Фурманном. Шедшему к Ивинской Пастернаку не составляло труда заглянуть к художнику, побеседовать с ним, посмотреть работы. Спасский также приходил к Пастернаку в Лаврушинский, куда мог приносить небольшие по размеру произведения.

Публичное исполнение Пастернаком своих стихов, которого касается Евгений Спасский в интервью Дувакину¹⁹, относится

¹⁷ ПСС. Т.9. С.444.

¹⁸ Там же. С. 438-441,444,455-456.

¹⁹ Дувакин.



ко времени после постановления о журналах «Звезда» и «Ленинград». Благоприятная полоса закончилась летом 1946-го²⁰.

«Доктор Живаго» стал тем эпическим произведением, которого давно ждал от Пастернака брат художника Сергей Спасский. Он то разочаровывался, не получая желаемого, то вновь наполнялся надеждой²¹. Поэтому, когда Пастернак передал Сергею Дмитриевичу машинопись первой книги романа, тот сразу откликнулся. Уже в письме от 28 июля 1948 года Сергей Спасский сформулировал значение «Доктора Живаго» для христианской культуры²². После получения дальнейших частей романа в 1950-м Сергей Спасский готовил рецензию. А вслед за тем, 8 января 1951 года, его арестовали²³... Пастернак с ужасом услышал об этом²⁴.

Встреча у Почтамта на Мясницкой улице и помощь, оказанная Пастернаком брату художника, относятся к 1951–1954 годам. Осторожный Евгений Дмитриевич даже в 1973 году избегает прямо называть «Доктора Живаго», машинопись которого была изъята при аресте у Сергея, хотя речь идет именно о нём²⁵.

Борис Пастернак рассказывал о своём романе всем, в ком рассчитывал найти поддержку. Евгений Спасский, обратившийся с начала 1940-х к образам Нового Завета, занимал не последнее место в этом ряду. Евгений Дмитриевич упоминает брошюру со стихами из «Доктора Живаго» (цикл окончен в 1953), лично подаренную ему поэтом²⁶.

²⁰ Считается, что затем на коллективных вечерах Пастернак читал лишь переводы (Быков, указ. соч., с.651). Свидетельство Евгения Спасского корректирует подобную информацию.

²¹ Спасский С.Д. Дневники: 09.01.1933-15.09.1943 // РГАЛИ. Ф.3139. Оп.1. Ед.хр.51. Л.28об., 30; Из дневника С.Д. Спасского. С.438 и др.

²² ПСС. Т.9. С.537. Письмо С.Д. Спасского частично опубликовано: Пастернак Е.Б. Борис Пастернак. Биография. М., 1997. С.630; Пастернак Е.Б., Пастернак Е.В. Жизнь Бориса Пастернака: документальное повествование. СПб., 2004. С.399.

²³ ПСС. Т.9. С.537,531-532,534-535,641; Ивинская О.В. В плену у времени. Paris, 1978. С. 207-211.

²⁴ Пастернак Е.Б. Борис Пастернак. С.636.

²⁵ Дувакин.

²⁶ Дувакин. Сборник утрачен вместе с большей частью архива Е.Д. Спасского. У истринского поэта Р.Ф. Алексеева хранилось переписанное им от руки стихотворение «Гамлет» из этого сборника.



В беседе с Дувакиным Евгений Спасский читает стихотворение брата «Пусть я мельчайшая пылинка...», ставшее известным Пастернаку после освобождения Сергея Дмитриевича 20 октября 1954 года.

Последним стихотворением, которое Борис Пастернак подарил Евгению Спасскому, стала знаменитая «Нобелевская премия». Следовательно, они встречались в промежутке между январем 1959-го и апрелем 1960-го. Перед смертью Борис Леонидович не общался практически ни с кем. Однако в число его минимизированного окружения входила Нина Табидзе, находившаяся в контакте с художником.

Существуют и позднейшие отзывы художника о Пастернаке. Так, в 1978 году истринская поэтесса Екатерина Холина прислала Евгению Спасскому своё новое стихотворение «Пастернак»²⁷. Холина не рассчитывала на его публикацию, но декламировала на литературных вечерах, проводившихся в Подмоскowie. По тем временам — достаточно смелый поступок, поскольку поэзия Пастернака предлагалась советскому читателю дозированно, а «Доктор Живаго» продолжал числиться запрещённой книгой.

Решив морально поддержать Холину, Спасский ответил ей экспромтом от 31 августа 1978 года, вспоминая о Пастернаке в следующих выражениях:

Он был душою чист, без подлости, без брака;
Творил из истины, любви и вдохновенья. <...>
Без подхалимства лирике служил²⁸.

Итак, Евгений Спасский лично знакомится с Пастернаком в период его литературного признания (1922) и, благодаря дружбе последнего с братом Сергеем, находится в орбите его общения. Несмотря на то, что друг Спасского Евгений Ланн являлся соседом Пастернака, понадобилась встреча в Тбилиси победного 1945-го года, чтобы художник и поэт по-настоящему заинтересовались друг другом.

Вероятно, общение выявило целый ряд близких жизненных установок, к которым кроме футуризма и нежной привязанности

²⁷ Хранится в архиве Общественного музея Сергея Есенина в Центральной городской библиотеке г. Северска.

²⁸ Е.Д. Спасский — Е.С. Холиной, 31.08.1978 // Личный архив Р.Ф. Алексева. Хранится у Р.В. Багдасарова.



к Грузии можно отнести следующие. Во-первых, полиматизм: в дополнение к основной творческой стезе (в границах которой они освоили едва ли не все жанры) и Пастернак, и Спасский активно проникали в иные сферы искусства, прежде всего, в музыку²⁹. Поэт уверенно рисовал, играл на рояле; живописец регулярно обращался к поэзии и драматургии, брал уроки игры на скрипке, сочинял музыкальные произведения. Как отмечал Пастернак, «поколению <...> была свойственна одаренность общехудожественная, распространенного типа, с перевесом живописных и музыкальных начал»³⁰.

Этические установки Пастернака и Спасского формировались под влиянием Льва Толстого, а его взгляды на религию постоянно находились в фокусе их внимания. Оба испытывали пиетет перед европейской культурой, прежде всего, немецкой культурой XVIII–XIX веков и Ренессансом. Существует также целый ряд общих экзистенциальных черт. Всё это подготовило почву для интенсивного, хотя чётко отмеренного общения двух людей, для которых главным приоритетом было творчество.

Возобновление знакомства Пастернака со Спасским происходит одновременно с решением поэта приступить к написанию своего *opus magnum* — «Доктор Живаго» (1946–1955): «В 194[5] году мы были на торжествах в Грузии <...>. Стояли чудесные солнечные дни, все цвело и было как-то празднично — кончилась война, и появились новые надежды. И мне захотелось сделать что-то большое, значительное — тогда и возникла мысль о романе»³¹.

До «Доктора Живаго» явные христианские мотивы редко проникают в тексты поэта. Дело не только в цензуре, но и в том, что Пастернак предпочитал не касаться своих религиозных убеждений похода. По мере написания романа оформляется персоналистская концепция веры Пастернака, «моё христианство», как он выразился в пись-

²⁹ Способности Пастернака к сочинению музыки признавались А.Н. Скрябиным, он занимался теорией композиции под руководством Ю.Д. Энгеля, см.: Быков. Указ. соч. С.31–36.

³⁰ ПСС. Т. 5. С.34; Соломин В.Г. Собеседник сердца: Этюды о Пастернаке. Р.-на-Д., 1994. С.15 и сл.

³¹ Масленикова З.А. Портрет Бориса Пастернака. М., 1990. С.79–80. В воспоминаниях Маслениковой допущена неточность в указании года, но речь, разумеется, о пребывании Пастернака в Грузии в 1945-м.



ме к Ольге Фрейденберг³². Если говорить об объективном значении «Доктора Живаго», то он стал крупнейшим произведением советской эпохи второй половины 1940-х — 1950-х годов, написанным с открыто-христианских позиций. В живописи этого периода с ним сопоставим Евангельский цикл Евгения Спасского. Здесь учитываются следующие критерии: охват тем, цельность стиля, количество завершенных произведений. Годы написания Пастернаком «Доктора Живаго» для Евгения Спасского — годы активного обращения к церковно-монументальной живописи, начало работы над циклом, растянувшейся на десятилетия. Даже если бы не сохранились свидетельства о знакомстве двух художников, отмеченные параллелизм и синхронистичность заслуживают специального анализа.

Прежде чем перейти к внутренним связям между «Доктором Живаго» и живописью Спасского, необходимо уточнить литературный контекст, в котором находился роман Пастернака.

2

Согласно наблюдению Дмитрия Быкова, Пастернак остро чувствовал единение с окружающими (от семьи до страны) в периоды катастроф. Так было в годы революции и гражданской войны, так случилось и с началом Великой Отечественной, когда поэт, отправив семью в эвакуацию, остался один, чтобы никто не мешал ему соотнести своё внутреннее состояние с разворачивающимся вовне.

Сложные, медленно проясняющиеся чувства пронизывают переписку поэта тех лет. «Все стоит перед каким-то скорым, неведомым и страшным концом, — сообщает Пастернак жене, Зинаиде Николаевне, в конце сентября 1941-го. — Но отчего нет страха в душе моей? Отчего все увлечённое, все с большею верой смотрю я вперед?»³³. Эмоциональная однозначность сталкивается с провидческим даром, постигающим высший промысл.

³² Пастернак — О.М. Фрейденберг, 13.10.1946: ПСС. Т.9. С.473; Гивенс Дж. Образ Христа в русской литературе: Достоевский. Толстой. Булгаков. Пастернак / пер. О. Бараш. СПб., 2021. С.261 и далее; ср.: Ливанов В.Б. Судьба и ремесло. Актёрские истории. М., 2017. С.105-107.

³³ ПСС. Т. 9. С.254; Быков. Указ. соч. С.595.



«Сколько горя и зла кругом, <...> сколько десятилетий должно будет уйти в будущем на их обоюдостороннее погашенье. И потом, усиливающаяся безысходность несносной душевной несвободы. <...> Как быть, к чему стремиться и чем жертвовать? Нельзя сказать, как я жажду победы России и как никаких других желаний не знаю. Но могу ли я желать победы тупоумию и долговечности пошлости и неправде?»³⁴. Происходящее убеждало Пастернака в том, что военная гроза разряжает атмосферу страха и лжи, сделавшуюся накануне войны невыносимой.

Сходное чувство передаёт Евгений Спасский в работе «Задумаешься (Размышление о войне)» 1943 года³⁵ (цв. вкл. 55). Изображённый на ней человек застыл с согнутым указательным пальцем под губой. Это не столько призыв к молчанию, сколько оселок сосредоточенности. Свидетель не упустит ни единого штриха из драмы, разворачивающейся в нём и вокруг него. Нечто невообразимо яркое и одновременно мрачное предстает его взору и густо оттеняется позади головы. Излучаемый впереди свет то ли блестит на зачёсе, то ли заставляет волосы сесть. Глазами наблюдатель уже ухватил суть происходящего, но не готов облечь его в слова... Нужно подождать.

В незаконченной пьесе 1942 года «Этот свет» один из героев Пастернака признаётся: «Благодарю Тебя, Господи, что Ты дал мне глаза видеть. <...> Вот мы думаем, что жизнь — это дом, работа и покой, а когда случается какое-нибудь потрясенье, каким родным, знакомым обдаёт нас катастрофа! <...> Крушение более в нашей природе, чем устроенность. <...> И всегда в эти [торжественные] минуты никого кругом»³⁶.

Из написанного в эти годы Пастернак особенно дорожил стихотворением «Русскому гению» (Дух народа), где связывает Крещение Руси и сокрушение нацизма прямой линией:

Пусть тучи пыли до небес,
Ты высишься над прахом.
Вся суть твоя — противовес
Коричневым рубахам.

³⁴ ПСС. Т. 9. С.249 (Пастернак — З.Н. Пастернак, 12.09.1941)

³⁵ ЕС. С.80.

³⁶ ПСС. Т. 5. С. 117-118.



Ты взял над всякой спесью верх
С того большого часа,
Как истуканов ниспроверг
И вечностью запаса³⁷.

«Всякая спесь» в данном контексте тождественна с «гордыней» сатаны, его «делами» и «демонами», от которых отрекается принимающий крещение³⁸. В понимании Пастернака историческое призвание России неотделимо от христианского мессианства. Уклонение с истинного пути чревато катастрофами, которые не столько разрушают, сколько помогают на него вернуться.

«Если Богу угодно будет и я не ошибаюсь, в России скоро будет яркая жизнь, захватывающе новый век и еще раньше, до наступления этого благополучия в частной жизни и обиходе, — поразительное огромное, как при Толстом и Гоголе, искусство, — пишет он актёру Д. М. Лузанову в начале мая 1944-го. — Я связан с этим будущим, не замечаю за ним невзгод и старости и с некоторого времени служу ему каждой своей мыслью, каждым делом и движением. <...> Нынешняя молодежь будет свидетельницей того, как широко и ровно будет дописано самое отрывистое и гениальное в творчестве позднего Скрябина или Андрея Белого, отдельные озаренья и разобщенные восклицания. <...> Никогда я не работал так легко, много, разнообразно и с таким увлечением, как сейчас. Только теперь, собственно говоря, и научился я писать. С тех пор, как в политике пришлось, пусть и неискренно, взять национальную ноту³⁹ и соорудить соответствующую мину, это было благодеянием для искусства, и теперь, после его вынужденного допущения на землю, его с нее больше не согнать. Война имела безмерно освобождающее действие на все мое самочувствие, здоровье, работоспособность и чувство судьбы»⁴⁰.

³⁷ Впервые опубликовано в «Литературной газете» (08.10.1941) под названием «Правда», цит. по: ПСС. Т.2. С.255, ср.: 467.

³⁸ Ср. вопрос священника крещаемому: «Отрицаеши ли ся сатаны, и всех дел его, и всех аггел [демонов] его, и всего служения его, и всея гордыни его?». Крещаемый должен ответить «отрицаюся», стоя лицом на запад.

³⁹ Речь идёт о формальном выходе из III Интернационала в 1943 году, завершившим фактический саботаж работы этой организации со стороны СССР, начавшийся со 2-й половины 1930-х годов.

⁴⁰ Пастернак — Д.М. Лузанову, начало мая 1944, цит. по: ПСС. Т. 9. С.375-376; ср.: Быков. Указ. соч. С.643,646.



Из этого письма видно, с какими задачами Пастернак соотносил собственное творчество. В годы войны поэт ощутил личную ответственность за воплощение данного предназначения, в чём-то схожую с ролью древних пророков.

Поэт пытался пробиться в печать, но даже его военные очерки были изуродованы цензурой, а поэму «Зарево» он забросил, поскольку ему ясно дали понять, что она не будет издана⁴¹. Берясь за осуществление масштабных произведений, Пастернак обнаруживал, что ситуация опять поменялась, и дух времени требует чего-то иного. Так вышло с пьесой «Этот свет», цитированной выше.

В какой-то момент Пастернак даже решил покинуть рамки литературы, напрямую обратившись к советскому правительству: «Пастернак считал себя голосом русского народа, как по-своему были Тютчев, Толстой, Достоевский, Чехов и Блок, <...> был убежден, что близок к самому сердцу России, — свидетельствует Исайя Берлин, встречавшийся с поэтом в 1945 году. — Пастернак чувствовал, что у него есть нечто, что он должен сказать властям России, — нечто бесконечно важное, что может сказать лишь он и он один, хотя что именно — а он часто говорил об этом — оставалось для меня темным и невнятным. Может быть, в этом недопонимании был виноват я — впрочем, Анна Ахматова как-то сказала мне, что она тоже не понимала Пастернака, когда на него находил этот пророческий порыв»⁴².

По другую сторону демаркационных линий существовал писатель, чувствовавший за собой аналогичную миссию. Речь об Эрнсте Юнгере. В его суждениях о Второй мировой много общего с Пастернаком — прежде всего, убежденность, что заключение мира и осознание причин трагедии поможет человечеству начать новый отсчёт⁴³. В 1943–1944 годах Юнгер работал над трактатом «Мир», который должен был послужить «словом спасения»⁴⁴ не

⁴¹ ПСС. Т.5. С.623; Быков. Указ. соч. С.636.

⁴² Берлин, Исайя. История свободы. Россия / пред. А. Эткина. М., 2001. С.457.

⁴³ Ср.: Юнгер Э. Мир / пер. А. Климентова. М., 2018. С.50–51 [в дальнейшем: Уход]; он же. Уход в лес / пер. А. Климентова. М., 2021. С.54 [в дальнейшем: Мир].

⁴⁴ Neilsworte (нем.), термин, восходящий к ветхозаветным установлениям и евангельской проповеди.



только для противников гитлеровского режима в Германии⁴⁵, но предназначался правительствам всех стран-участниц войны.

Между тем отдушина, на которую возлагал такие надежды Пастернак, захлопнулась. В 1947-м году поэту отказывают в публикации его стихотворной подборки в «Новом мире», в январе 1948-го уничтожают 25-тысячный тираж «Избранного». Если следовать устоявшемуся подходу к роману, то получается, что давление государства вынудило Пастернака эмигрировать в прошлое вместо реакции на современность, заставило переосмысливать причины и последствия революции, измышлять биографию своего alter ego, «роман-сказку»⁴⁶...

А что говорил о «Докторе Живаго» сам автор? Отвечая на упрек в отсутствие реализма, Пастернак произнёс загадочную фразу: «Это роман про моего старшего сына»⁴⁷. Лобовое истолкование его фразы заводит в тупик, ведь Евгений Борисович отродясь не обладал опытом, который наличествовал у Юрия Живаго. Не имел ли Пастернак в виду, что роман о том, каким он хотел бы видеть внутренний мир своего сына? Роман-инструкция: на каких путях возникает свобода в условиях её ограничений.

Обратимся снова к Эрнсту Юнгеру. Подобно Пастернаку, так и не отправившему своё пророческое письмо, Юнгер не успел опубликовать «Мир» до окончания войны. Но действительно ли правительствам требовался советчик? Развернувшиеся события показали, что чрезвычайные меры, введённые ранее, вполне устраивают «администрацию»⁴⁸ и после победы. Вторая мировая перешла в «Мировую гражданскую»⁴⁹.

Вот почему новая книга Юнгера «Уход в Лес» (первая публ. — 1951 г.) хотя сохраняла прежний охват, предназначалась не обществу, а отдельному человеку. Она создавалась синхронно с «Доктором Живаго» Пастернака, и сличение двух текстов вскры-

⁴⁵ Прежде всего, в вермахте.

⁴⁶ Быков. Указ. соч. С. 666-673, 887, 695.

⁴⁷ Там же. С. 701.

⁴⁸ Термин «администрация» в немецкой политической мысли иногда обозначает чисто управленческое государство, *qui administre et ne gouverne pas* («которое управляет [администрирует], но не правит», фр.). Замещение государства администрацией констатирует Карл Шмитт, очень близкий к Юнгеру автор, см.: Шмитт К. Политическая теология. М., 2000. С. 11, 136, 169.

⁴⁹ Уход. С. 30 и сл.



вает удивительные параллели, ведь писатели не знали друг друга в момент работы над ними. Обе книги вызваны сходными причинами, обе отвечают на те же вопросы.

Оценка «Доктора Живаго» в этом контексте оказалась бы неполной, если забыть об антиутопии «1984», опубликованной Джорджем Оруэллом в 1949 году. Правда, Оруэлл не идёт дальше ужаса одиночки перед монстром тоталитарного государства, в то время как Пастернак и Юнгер делают следующий шаг, протягивая одиночке руку⁵⁰.

Оба писателя осознают: великие изменения в мире иницируются не правительствами (с ними бессмысленно вступать в диалог), а суверенными человеческими личностями и образующимися вокруг них микроэлитами. Важно только, чтобы личность была осведомлена о собственной значимости, чётко разделяла в себе состояния свободы и несвободы⁵¹.

Так же, как Юнгер, Пастернак по существу был занят конструированием нового стиля жизни⁵². Если первый даёт рекомендации «Уходящему в Лес», то второй рисует живой образ «ушедшего». Когда читаешь у Юнгера описание врача «в своей человеческой сущности», который видит пациента как «нечто цельное» и относится к исцелению как к чуду⁵³, то перед глазами сразу встаёт Юрий Живаго, врач милостью Божьей.

Столь же важной составляющей, как врачебная профессия, для Живаго является стихотворчество. Он только тогда ощущает полноту жизни, когда способен «служить, лечить и писать»⁵⁴. «Поэт и есть Ушедший в Лес», признаёт Юнгер, а затем подчёркивает тройственный характер этого гештальта, возникающего из союза поэта, мыслителя и теолога⁵⁵. Юрий Живаго именно таков. Забегая вперёд, отметим, что троичность как неперемненное условие богоподобия постоянно сопутствует образам Евгения Спасского (к примеру, в акварели «Мысль, воля, чувство» 1950 года, созданной в описываемый период).

⁵⁰ Ср.: Уход. С.54,112.

⁵¹ Мир. С.61-62; Уход. С. 43-44 и сл. Ср. отвращение Живаго к «политическому мистицизму советской интеллигенции», склонной к нивелированию свободы и несвободы: ПСС. Т.4. С.479.

⁵² Ср.: Уход. С.140.

⁵³ Там же. С. 87-88.

⁵⁴ ПСС. Т.4. С.284.

⁵⁵ Уход. С.53,117.



Уход в Лес определяется Юнгером как «свободное поведение в рамках катастрофы». Лес возвращает человека «к той точке, где он сам становится своей судьбой». Не замыкаясь на биологических ассоциациях, Юнгер всё же прибегает к таким метафорам, как «Эдемский сад, <...> пшеничное зерно из христианских притч, <...> сказочный лес с волками-людоедами, ведьмами и великанами, но там же и добрый охотник, и изгородь из розовых кустов Спящей Красавицы, в тени которых застыло время, <...> опять же Гефсиманский сад с его оливами»⁵⁶.

Большая часть перечисленных метафор Леса обнаруживается в романе Пастернака. Застывший в вечности Эдем возникает там, где соединяются Лара и Юрий⁵⁷. Герой совершенно по-евангельски питается колосьями, идя полями в Москву (= Иерусалим). Ведьмы — мадемуазель Флери и солдатка Кубариха. Волки — окружают дом в Варыкино, но герой уживается с ними. Людоество встречается Живаго по пути в Юрятин. Великан — страшный силач Памфил Палых (= Полифем), зарубивший собственную семью. Добрых охотников сразу несколько: попутчик Живаго Максим Погоревший, угостивший его уткой, сводный брат Юрия Евграф, в качестве спасителя впервые явившийся в оленьей дохе, а затем покровительствующий доктору в безвыходных моментах, наконец, зверолов Свирид, пытающийся вразумить вождя «Лесных братьев» Ливерия. Розовый цвет окутывает семью Живаго, впервые следующую в Варыкино. Гефсиманский сад напрямую возникает в одноимённом стихотворении⁵⁸. Что же касается Красавицы, то у Пастернака она из «спящей» превратилась в «слепую» (так поэт назвал своё последнее крупное произведение).

«Уходит в Лес» Живаго буквально, причём, трижды. Таинственный образ Варыкина (родового имения будущей жены) чарует Юру ещё подростком⁵⁹, чтобы в начале Гражданской войны приютить его первую семью, а в конце войны — вторую. Кроме

⁵⁶ Там же. С.62.

⁵⁷ «Мы с тобой как два первых человека Адам и Ева, которым нечем было прикрыться в начале мира»: ПСС. Т.4. С.400.

⁵⁸ Там же. С. 465, 313-314, 361-365, 435-439, 375, 367, 157-164, 173, 205-207, 357-360, 267, 307, 547-548.

⁵⁹ «Юра легко со слов Анны Ивановны представлял себе эти пять тысяч десятин векового, непроходимого леса, черного как ночь»: ПСС. Т.4. С.70.



того, доктор долго скитается по лесным тропам будучи полудобровольным партизаном⁶⁰.

Идея Леса как места обитания истинного Бога в новоевропейской культуре восходит к источнику, хорошо известному как Юнгеру, так и Пастернаку — Иоганну Вольфгангу Гёте⁶¹ (цв. вкл. 57). Поэт-классик обрёл там личное сакральное пространство: «В глубине леса <...> старые дубы и буки образовывали великолепный тенистый шатер. Слегка покатая поляна, на которой они стояли, подчеркивала крепость древних стволов. Вокруг непроходимо теснились кусты, а над ними вздымались поросшие мхом благородно-величественные скалы, с которых стремительно сбегал водообильный ручей. Не успел я, чуть ли не силою, привести туда своего друга, предпочитавшего проводить время среди людей на берегу реки, как он шутливо заметил, что я — немец до мозга костей. И тут же стал обстоятельно пересказывать Тацита, утверждавшего, что наши предки вполне довольствовались чувствами, которые вызывала в них красота таких уединённых мест с ее дивным безыскусственным зодчеством. Я не дал ему договорить, воскликнув: «О, почему этот чудесный уголок не расположен в самой чаще леса, почему нам нельзя обнести его оградой, освятить, изъять его и нас изо всего остального мира? Нет и не может быть более прекрасного богопочитания, чем то, что не нуждается в зримом образе и возникает в нашем сердце из взаимной беседы с природой!»⁶².

Знаменательно, что Гёте связывает уединения в «священном лесу» с открывшимся у него даром художественного зрения⁶³. Очень близкий к гётевскому нерукотворному храму образ создаёт в 1945 году Спасский⁶⁴. Речь идёт об акварели «Видение»⁶⁵, как бы

⁶⁰ Партизан — одно из обличий Ушедшего в Лес: Уход. С.94-95.

⁶¹ Добавим сюда и Спасского в связи с причиной, излагаемой далее.

⁶² Из моей жизни: Поэзия и правда // Гёте И.В. Собрание сочинений. М., 1976. Т.3. С.188. Пер. Н. Ман.

⁶³ Там же. С.189.

⁶⁴ Следует заметить, что в 1942 г. Е.Д. Спасский оформлял декорации к опере Ж. Массне «Вертер» по мотивам романа Гёте. В 1974 г. художник написал портрет немецкого поэта: ЕС. С.316-317, 380-381, 388-389.

⁶⁵ Опубликована: Там же. С.130.



закрывающей цикл «Странник» (1942–1943)⁶⁶. (цв. вкл. 23) Знакомая Пастернака со своими работами, Спасский вряд ли начал с холстов, гораздо менее удобных для переноски. Акварель же художник мог свободно захватить с собой на встречу.

Свершив земной поклон, странник лицезреет медленно наплывающий образ⁶⁷. Тот материализуется наполовину сквозь чашу, наполовину — из высящегося за ней храма. По наблюдению И.Х. Муштафина, здесь есть изобразительно-словесная игра смыслов. «Нерукотворный Образ Спаса» буквально сливается с фамилией художника, полученной его предками-священниками, служившими в Спасском храме⁶⁸.

Из чего сложен Образ и что его окружает? Перед странником западный фасад храма, над которым видны три луковичных купола глубокого синего цвета с золотыми звёздами. Купола водружены на цилиндрические глухие шеи с рядом полукруглых кокошников у основания. Ниже на фасаде выделяются семь прясел с закомарами, разделённых лопатками, но под общей двускатной крышей. Художник комбинирует черты церковной архитектуры разных эпох, указывая на вневременное местопребывание храма. Подобные «комбинированные», но при том детализованные храмы встречаются в более поздних работах, например, на портрете В. Е. Козинца в роли Руслана из кинофильма «Руслан и Людмила» 1972 года⁶⁹. Кроме того, главы храма, изображённые в «Видении», явно напоминают купола Успенского собора Троице-Сергиевой лавры, куда часто приезжал Спасский по делам, связанным с церковной живописью. Над Образом — семь щелевидных окон; их узкая форма, сродни бойницам, характерна для средневековых русских церквей. Окна расположены «горкой» и внутри здания соответствуют хорам, где стояли певчие.

При внимательном рассматривании видно, что в очертания ступенек с обеих сторон от входа вписаны две головы в профиль. Сни-

⁶⁶ О цикле см.: Там же. С.78-79,102-109. Один из листов назван «Уход».

⁶⁷ Головина В.П. Евгений Спасский. Графический цикл «Странник» // Отаровские чтения, 2008–2009: Сб. статей. М., 2010. Вып. 2. С.137-138

⁶⁸ ЕС. С.108.

⁶⁹ Там же. С.314-315.



Некоторые обрисованные единицы акварели «Видение»: а — б) «головы» в профиль; в — г) «крылья»; д — е) головки птиц или зверей; ж) место закатного солнечного диска; з) березка в южной части пространства — полюс контрастности

явно разграничивает две розоватые зоны, внутри которых находятся глаза. В них отражениями читаются силуэты двух птичьих или звериных головок, повернутых друг к другу. Художник воспроизводит живой взгляд, который способен дорисовывать заслоненные части. Поклон странника — это порыв самоукорения, просьба

зу вверх угадываются: подбородочный выступ, нижняя и верхняя губа, кончик носа... На том месте, где, следуя пропорциям лица, должны быть глаза, сквозь розовое марево видны очертания ландшафта, напоминающие опущенные веки и брови. Если проследить за цветовыми границами розового цвета в нижней трети листа, то обнаружатся его высветляющие наложения на стволы деревьев, которые принимают форму крыльев. Последние простёрты к страннику, будто окутывая его.

Глазничная область самого Лица также моделирована неровностями пейзажа, угадывающимися за ним. Вполне возможно, что ландшафт в этом месте повышается; оттуда вытекает ручей⁷⁰, скрытый подо льдом. Непонятно лишь, из чего возникают зрачки и блики самих глаз.

Желтый тон, расширяющийся веером на лоб от спинки носа,

⁷⁰ Ср. упоминание ручья, сбегаящего со скал, у Гёте. Обращает на себя внимание связь с акварелью «Весна» (апрель 1943) из цикла «Странник» (там же, с.127), где также показан ручей, бегущий с горной стороны. То, что странник «Видения» стоит на льду ручья, а не на тропинке, доказывает характерная неровность береговой кромки.



о прощении у бессловесных тварей Божиих, как у Маркела, брата старца Зосимы, в «Братьях Карамазовых»⁷¹.

Животные (или птицы) первыми попали на глаза страннику, когда тот отрывал голову от земли после поклона. Их головки отпечатались на сетчатке. Совместившись в следующий миг с картиной пейзажа, они были преобразованы посредством визуального суждения⁷² в глаза Лица. Подобный художественный приём, названный метаморфизмом (по аналогии с геологическим процессом⁷³), синхронно со Спасским разрабатывал Павел Челищев⁷⁴ (цв. вкл. 48, 49).

Некоторые детали на листе прорисованы художником не четко. Причину следует искать в области желтого цвета, плавно сгущающемся в межбровье Лица — это диск заходящего солнца, а разность освещения и чёткости предметов вызваны эффектами рассеивания и поглощения света. Проходя по касательной к земной поверхности, прямой солнечный свет вместе с освещёнными облаками и небом ближе к горизонту окрашивается в пурпуровый тон. В то же время он отражается перед странником снежной наледью ручья и его берегов.

Сквозь зеленоватые тучи уже прорезывается вечернее звёздное небо, преобразующееся в сине-звездные купола храма. Возникший перед странником лик-храм — результат напряжения, вызванного комбинацией природных объектов, попавших в поле зрения странника, и визуального суждения, собирающего объекты в целостный образ. Очертания переносицы, глазниц и лба превраща-

⁷¹ «Выходили окна его комнаты в сад, а сад у нас был тенистый, с деревьями старыми, на деревьях завязались весенние почки, прилетели ранние птички, гогочут, поют ему в окна. И стал он вдруг, глядя на них и любуясь, просить у них прощения: «Птички Божии, птички радостные, простите и вы меня, потому что и перед вами я согрешил». Этого уж никто тогда не мог понять, а он от радости плачет: «да, говорит, была такая Божия слава кругом меня: птички, деревья, луга, небеса, один я жил в позоре, один все обесчестил, а красы и славы не приметил вовсе» (Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений: в 30 тт. Л., 1976. Т.14. С.263).

⁷² «Каждый акт восприятия представляет собой визуальное суждение», см.: Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие. М., 2012. С. 23 и далее.

⁷³ Метаморфизм — превращение существующей породы (протолита) в породу с другим минеральным составом или текстурой.

⁷⁴ Коваленко Г.Ф. Павел Челищев. М., 2021. С.132,275 и др. (сер. «Художники русской эмиграции»).



ются в малые и большие арки храма. И даже крылья носа оказываются гирькой, которой украшено крыльцо.

Конфигурация храма образуется благодаря сумеречным или «божественным лучам»⁷⁵, возникающим, когда солнце опустилось чуть ниже горизонта, в сумерки. Лучи становятся заметны, когда контраст между светом и темнотой наиболее явен. Параллельные пучки, отражаясь от нижней поверхности облаков (она обозначена яркими зелёными линиями крыши и кокошников), превращаются в глазах странника в вертикальные элементы фасада храма: прясла, лопатки и щелевидные окна. По-английски сумеречные лучи называют иногда «лестницей Иакова»⁷⁶, по которой, согласно Книге Бытия, восходили и нисходили ангелы (Быт 28:12).

Ступени, ведущие в храм, сложены из теней, отбрасываемых деревьями. Розовое сияние размыло их очертания, но тени стволов отпечатались на снегу. Дымчатые фиолетовые зоны над розовыми принадлежат уже не деревьям, а дальним облакам.

Линия горизонта проходит где-то на уровне межбровья. Там сгущается жёлтизна, вырывающихся из-под горизонта лучей. Изображённое на акварели примерно соответствует фазам от -4 до -6° глубины солнца под горизонтом. Это время максимального усиления пурпурового света на западе, когда человеческое зрение перенастраивается на ночное видение, а потому особенно подвержено иллюзорным эффектам. На востоке в эти часы «у земной тени иногда появляется тусклая кайма бледного мясного цвета — нижняя часть восточной зари. Её появление объясняется тем, что вместо прямого света Солнца восток освещён пурпуровым светом заката. <...> Становятся видимыми звёзды первой величины»⁷⁷. О куполах было упомянуто выше, а земная тень закрывает передний план картины.

Объясняя природу пурпурового света, Миннарт пишет, что зимой его асимметрия особенно заметна при достаточно ясном небе:

⁷⁵ Crepuscular rays или «God rays» (англ.).

⁷⁶ Миннарт М. Свет и цвет в природе / пер. под ред. Г.Л. Лейкина. М., 1969. С.270. Первое издание этой книги, «De Natuurkunde van't Vrije Veld», вышло в 3-х томах в 1937-1942 годах в Утрехте и затем неоднократно переиздавалось на разных языках.

⁷⁷ Миннарт. Указ. соч. С.272-273. Рис.163.



«Наиболее высокие части свечения бывают сдвинуты к югу, а южный край при этом очерчен резче, чем северный»⁷⁸. На акварели Спасского наиболее резко очерчена тоненькая берёзка, помещённая именно в южной части изображённого пространства. Ось восток-запад при этом тоже сдвинута, на что указывает и расположение путника, и обращённый к югу взгляд центрального Образа.

Троичность Ликов (при том, что два из них лишь угадываются) приводит на ум одно из древнейших церковных песнопений, исполняемое в ходе богослужения при заходе солнца: «Свете Тихий»⁷⁹. То, что явно показан (точнее, проявлен в зрении) только один Лик — богословски продуманный ход. За ним стоит стремление Спасского уйти от запрещённого церковными соборами изображения Бога-Отца и не особенно одобряемого символического изображения Бога-Святого Духа⁸⁰.

Любопытно, что мотив косых лучей заходящего солнца, узловой для Достоевского, глубоко отрефлексирован в российской и советской культуре в лице В. В. Розанова, С. Н. Дурьлина, С. М. Соловьёва, о. П. А. Флоренского, А. Ф. Лосева⁸¹. Пастернак несколько раз использует мотив закатных лучей в романе, в ряде случаев явно пересекаясь с трактовками Достоевского⁸². Правда, опрометчиво приравнивать все закатные лучи, описываемые Пастернаком, к косым лучам Достоевского. Скажем, такие: «Юрий Андреевич с детства любил сквозящий огнем зари вечерний лес. В такие минуты

⁷⁸ Там же. С.179.

⁷⁹ Подробнее о «Свете Тихий» см.: Скабалланович М.Н. Толковый Типикон: Объяснительное изложение Типикона с историческим введением. Киев, 1910-1915. Вып. 1-3. (Переизд. 1995). С.57,118.

⁸⁰ Об иконографических принципах Е.Д. Спасского см.: ЕС. С.188.

⁸¹ Дурьлин С.Н. Об одном символе у Достоевского. Опыт тематического обзора // Достоевский: Труды Государственной академии художественных наук. Литературная секция. М., 1928. Вып. 3. С. 163-198; Медведев А.А. Символика косых лучей в творчестве Ф.М. Достоевского и православная литургическая и богословская традиция // Контекст-2008: Историко-литературные и теоретические исследования. М., 2009. С. 18-46; Гажева И.Д. «...егда захождаше солнце»: свет вечерний в произведениях Ф. М. Достоевского и Андрея Белого // Достоевский и мировая культура. 2020. № 1. С.56; Резниченко А.И. «Об одном символе»: истоки и параллели. Статья вторая: Достоевский как символист // Достоевский и мировая культура. 2021. № 3. С.238-259.

⁸² Witt, Susanna. Creating Creation: Readings of Pasternak's «Doktor Zivago». Stockholm, 2000. P.77-87.



точно и он пропускал сквозь себя эти столбы света. Точно дар живого духа потоком входил в его грудь, пересекал все его существо и парой крыльев выходил из-под лопаток наружу»⁸³. Это описание слабо сообщается с картинами, нарисованными Достоевским, зато «столбы света» живо напоминают светолитный храм с рисунка Спасского.

Спасский предпринял амбивалентную попытку показать Лес как Храм и Храм как Лес, соотнеся евангельскую идею «внутреннего» храма с логией о «лице неба» (πρόσωπον τοῦ οὐρανοῦ — Мф 16:3). В целом, сюжет акварели напоминает эпизод из жития или монастырского сказания, когда странник получает указание свыше, где ему следует поселиться или основать обитель. Место, как правило, знаменует огненный или светящийся столп «от земли до небеси», чьё лицезрение сопровождается гласом свыше, присутствием ангелов или видением божественной десницы⁸⁴. В «Сказании о Свенском монастыре» князь Роман молится, обещая выстроить храм и основать монастырь, вслед за чем ему открывается некая тропинка (стезя); «мотивы преобразования пространства соединяются с мотивом духовного прозрения»⁸⁵. Встречаются иконографические сюжеты, близкие к «Видению» Спасского. На иконе «Преподобные Дмитрий и Игнатий Прилуцкие, с обителью» (XIX в.)⁸⁶ в верхней части композиции помещён образ «Спас Нерукотворный» на белом убрусе. Преп. Дмитрий изображён при этом с правой рукой в благословляющем жесте перед грудью⁸⁷.

В сюжете акварели Евгения Спасского угадываются приметы времени, когда десятки верующих людей, высланные в лагеря и спецпоселения, вынуждены были молиться и даже служить ли-

⁸³ ПСС. Т.4. С.341.

⁸⁴ Руди Т.Р. «Яко столп непоколебим» (об одном агиографическом топосе) // ТОДРЛ. СПб., 2004. Т.55. С.213-215.

⁸⁵ М.В. Антонова. Сказания об основании монастырей в региональной устной и письменной традиции: система мотивов // Ученые записки Орловского государственного университета. 2015. №6 (69). С. 91.

⁸⁶ Вологодский Государственный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник (бывш. ВОКМ), № 27882, опубли.: Преподобный Дмитрий Прилуцкий, Вологодский чудотворец: К 500-летию Сретения чудотворного образа 3 июня 1503 года. М., 2004. С. 99. № 44.

⁸⁷ Рыжова Е.А. Сюжетный мотив «выбор места для основания монастыря с помощью чудесных знамений» в севернорусской агиографии («глас-свет») // Книжные центры Древней Руси. Кирилло-Белозерский монастырь. СПб., 2008. Т.7. С.439.



тургию не в рукотворных храмах, а в природном окружении, среди зверей и птиц. «А как же быть мне, выдавшему богослужения на снегу, без риз, среди тысячелетних лиственниц, с наугад рассчитанным востоком для алтаря, с черными белками, пугливо глядящими на таежное богослужение?», — писал Пастернаку Варлам Шаламов⁸⁸.

Идея Леса как нерукотворного Храма проходит сквозь весь роман «Доктор Живаго»⁸⁹ и позднюю поэзию Пастернака⁹⁰. Учитывая значимость этой мифологемы у Гёте и в немецкой литературе XIX — начала XX вв., а также реактуализацию в философии Мартина Хайдеггера⁹¹, можно говорить о том, что к середине прошлого века она стала общим немецко-российским культурным ориентиром. Образ Леса как Храма⁹² заняла центральное положение в творчестве М. М. Пришвина, К. Г. Паустовского, Л. М. Леонова, однако только у Б. Л. Пастернака сакрализация Леса выдержана в последовательно христианском ключе. В устах Юрия Живаго Лес — это «небывалое» проявление сквозь старый порядок вещей новой эпохи: «Наставший порядок обступит нас с привычностью леса на горизонте или облаков над головой. Он окружит нас отовсюду. Не будет ничего другого»⁹³. По сути, социальное откровение (ср. Отк 21:1,5).

И у Юнгера, и у Пастернака вечное измерение Леса проступает сквозь события Гражданской войны. Юнгер рассуждает о переходе Второй Мировой в Мировую гражданскую войну⁹⁴, Пастернак придаёт братоубийственному конфликту в России универсальный смысл.

Несмотря на то, что писатель не воевал ни за красных, ни за белых, выстроенные им сцены психологически убедительны, в целом исторически достоверны. Для того, чтобы компетентно описывать происходившее в зоне правления Колчака, у Пастернака должны были иметься соответствующие информанты. Одним из них стал

⁸⁸ Шаламов В.Т. — Пастернаку, январь 1954 // Переписка Бориса Пастернака. М., 1990. С.544.

⁸⁹ Ср.: Быков. Указ.соч. С.658.

⁹⁰ Например, стихотворение «Когда разгуляется» (1956): ПСС. Т.3. С.160-161.

⁹¹ Ср. послесловие А.М. Михайловского: Уход. С.127-132. Лес оставался значимой мифологемой и в позднейшем творчестве Э. Юнгера («Эвмесвиль», 1977).

⁹² В силу цензурных ограничений это не всегда выражено напрямую.

⁹³ ПСС. Т.4. С.180-181.

⁹⁴ Уход. С.30,95 и др.



его друг, обитатель Переделкина Вячеслав Вс. Иванов, другим — служивший в той же передвижной типографии Евгений Спасский⁹⁵.

Последний (как показывает история создания картины «Смерть комиссара») делился воспоминаниями о «белом» прошлом лишь с теми, кому не просто доверял, но знал, что его информация нужна для целей творчества. Пастернак с избытком удовлетворял обоим требованиям. Располагая столь объёмной картиной военно-железнодорожного быта, странно было бы не отразить его в романе. Стрельников-Антипов поставлен во главе бронепоезда, целый ряд эпизодов разворачивается по пути следования железнодорожных составов и в районе путей.

Едва ли не главной чертой сюжета «Доктора Живаго» называют «невероятное число совпадений, случайных встреч»⁹⁶. Но дружба автора романа с Ивановым и Спасским, вместе прошедшими через горнило войны, а теперь мирно вспоминающими об этом у него в гостях, стала неоспоримым фактом, подтверждавшим мизерную вероятность, если взирать на неё абстрактно. Юнгера (которому ещё в ходе Первой мировой войны довелось встретить на фронте раненого брата и спасти его), такое явление было хорошо знакомо. Он описывает его как «сжимающееся пространство», военный «котёл», событийный «мальстрём»⁹⁷.

Сужение социального пространства грозит личной свободе: «Её всегда нужно завоевывать заново»⁹⁸. Живаго занят этим постоянно. Сходную задачу многократно решал в своём творчестве (и жизни) Евгений Спасский. Наиболее впечатляющим примером служит холст «Темница. Освобождение Петра» (1939), который художник охотно демонстрировал друзьям, в том числе, вероятно, Пастернаку⁹⁹ (цв. вкл. 31).

⁹⁵ См.: ЕС. С.43-46; Всеволод Иванов «Бронепоезд 14-69»: контекст эпохи. М., 2018.

⁹⁶ Быков. Указ. соч. С.723.

⁹⁷ Уход. С.31,37.

⁹⁸ Там же. С.56.

⁹⁹ По свидетельству Г.Я. Курьяновой, «Борис Пастернак несколько дней держал у себя» работу Спасского «Медитация» (1923) «и показывал её близким людям» (Курьянова Г. [Предисловие к публикации] // Спасский Е. «Мы были полны надежд...» // Огонёк. 1988. № 50. С.8; работа опубликована на цв. вкл.). Не следует путать эту картину, находящуюся в частной коллекции, с «Медитацией» 1924 года из собрания ГТГ (цв. вкл. 3).



С помощью сложной системы совмещения перспектив, Спасский демонстрирует иллюзорность каземата, в который заключён апостол Пётр¹⁰⁰. Однако иллюзия разрушается лишь при условии созерцания фигуры ангела, сотканной из тончайших подтёков, скоплений влаги, капель, испарений и высолов, проступающих на стенах. Чему верить: реальности ангела, следующего сквозь камни, или их непроницаемости? Или здесь нет непримиримого антагонизма? Став на путь апостольского служения, Пётр свободы по видимости лишается, но это лишь открывает ему истинное, многомерное устройство реальности с восходящими ступенями (степенями) свободы.

На каждом сюжетном витке романа Юрий Живаго отстаивает личную свободу, неотделимую для него от свободы ближних. Исполнение долга друга, врача, гражданина, отца, мужа, любящего, автора не ограничивает его, а, наоборот, служит раскрытию всё новых возможностей. К Юрию Живаго применима характеристика Ушедшего в Лес: «Если он решает служить, дисциплина превращается в свободу и становится одной из её форм, одним из её средств»¹⁰¹. Функционирование любого общества строится на дисциплине. Если общество авторитарно, то внешнее давление преодолевается лишь тогда, когда внутреннее превосходит его по интенсивности.

Главный герой романа воспринимает коллизии жизни так, словно те являются притчами Евангелия, требующими верного истолкования. Тот же принцип реализован в «Темнице» и других картинах Спасского. Произведения художника являются визуальными параболами вплоть до названий, прямо отсылающих к Новому Завету. Каждая из составляющих картины должна быть правильно осмыслена, соотнесена с остальными, что невозможно, если где-то допущена ошибка. Достигнутая путём зрительного осознания связность формальных элементов не суживает, а расширяет содержание картины, бесконечно усиливая её целостность.

Создав образ Юрия Живаго, Пастернак исследовал модель поведения одиночки, «кого никакая превосходящая сила не может принудить отказаться поступать по-человечески»¹⁰². Даже в условиях тотальной войны, где стёрто «различие между комбатантами

¹⁰⁰ ЕС. С.200-201.

¹⁰¹ Уход. С.98.

¹⁰² Там же. С.101.



и нонкомбатантами»¹⁰³, доктор хранит внутреннюю суверенность. Вынужденный стрелять по врагам партизан, нонкомбатант Живаго, всё же находит способ избежать убийства¹⁰⁴. А случайное попадание в Ранцевича искупает актом милосердия, выхаживая белогвардейца с риском для собственной жизни¹⁰⁵. Того, кто по логике войны, должен был сделаться его жертвой, доктор превращает в ближнего, за которого, следуя завету Христа, полагает душу (Ин 15:13).

Секрет Живаго в том, что его поступки определяют не внешние институты (рушащиеся на глазах), а постоянная связь с собственным «Я», «с неуязвимым ядром, сущностью, которая питает все временные и индивидуальные явления. <...> Она приводит к тому слою, который лежит в основе всего социального, и который служит первоначалом всякой общности. Она приводит к человеку, который является фундаментом любой индивидуальности, и от которого исходит всё индивидуализирующее. В этой области обретаётся не только общность; здесь обретаётся тождество. <...> «Я» познаёт само себя в Другом — что соответствует древнейшей мудрости, выраженной в словах «То ты еси»¹⁰⁶. Другим может быть любимый человек, это также может быть брат, недужный, беззащитный»¹⁰⁷.

Подобное мироощущение содержит графический лист Спасского «Я — это ты» (1964)¹⁰⁸, нарисованный в смешанной технике уже после смерти Пастернака. Стилизовав шрифт, которым введено название работы, под деванагари (индийское письмо), но

¹⁰³ Там же. С.99.

¹⁰⁴ «Любой человек сегодня находится в положении принуждения, и попытки устранить это принуждение подобны смелым экспериментам, от которых зависит самая великая участь, на которую только способен отважиться человек»: Там же. С.36.

¹⁰⁵ ПСС. Т.4. С.330-334.

¹⁰⁶ Э. Юнгер имеет в виду знаменитую формулу *Tat tvam asi* (санскр. तत् त्वम् असि, tat tvam asi) из Чхандогья-упанишады (6:8:7). Аналогичное изречение «El» на дверях дельфийского храма было истолковано Вячеславом Ивановым как церковнославянское «Еси» — часть обращения к Богу «Ты еси». Его статья «Ты еси» была впервые опубликована в журнале «Золотое руно» (1907, № 7-9), затем включена в книгу «По звездам» (1909). Рассуждения Иванова об эволюции личного сознания в свете христианского откровения явно перекликаются с пастернаковским персоналистским христианством как «мистерией личности» (ПСС, т.4. с.12).

¹⁰⁷ Уход. С.102.

¹⁰⁸ ЕС. С.170.



изменив само санскритское изречение, художник сближает его с евангельской заповедью «возлюби ближнего твоего, как самого себя» (Мф 12:31). В лицевой части чётко прорисован лишь треугольник из пары глаз (как бы сверяющих свой внутренний обзор с внешним) и кончиком носа (или тем, что им кажется). Рот не заметен, да и не нужен, поскольку перед нами образ невербальной коммуникации. Её воплощают также светотепловые завихрения, отходящие от (или, напротив, стремящиеся к) центра (-у). Кажется, что Спасский показывает пра-лик, сущность человека, кристаллизация которой началась ещё до формирования *Homo sapiens* и продолжится после его схода с арены эволюции.

Непрестанные попытки пробиться к истоку человечности, удерживать интеллектуальную и эмоциональную связанность с ней, являются нравственным кредо героя Пастернака. Его книги включали «мысли о трансформизме и эволюции, о личности как биологической основе организма [выд. Р.Б.], <...> об истории и религии»¹⁰⁹.

К сожалению, структура исследования не позволяет подробно останавливаться на всех чертах Ушедшего в Лес, которые роднят его с образами Пастернака и Спасского, а также с их собственными поведением и мотивацией¹¹⁰. Бегло перечислим некоторые из них.

Ушедший (как и Живаго) чужд фатализма. Он не борется со страхом, а ведёт с ним диалог, чем восстанавливает свободу принятия решений¹¹¹. В романе это умонастроение отражают стихи Юрия Живаго¹¹². Так же, как Ушедший, доктор упражняется в

¹⁰⁹ ПСС. Т.4. С.472.

¹¹⁰ Синхронистически важным явился бы сравнительный анализ поведения Юрия Живаго и Иосифа из одноимённого романа Томаса Манна (1926-1943). Так, оба они преодолевают внешнее рабство через внутреннюю трансформацию, освобождая их от причинно-следственной связи, которая неминуемо возымела бы своё действие без личного акта доброй воли. Отрицательным литературным примером служит здесь образ Климса Самгина из эпической повести М. Горького, внимательно прочитанной Пастернаком. Эгоизм препятствует трансформации Самгина; Живаго везде выступает его антиподом.

¹¹¹ Уход. С.42-43. Ср. визуализацию Спасским образов, воплощавших для него социальную угрозу, вред здоровью, духовную опасность («Князь мира», 1975 и др.).

¹¹² «Во вчерашних набросках ему хотелось средствами, простотою доходящими до лепета и граничащими с задумчивостью колыбельной песни, выразить свое смешанное настроение любви и страха и тоски и мужества, так чтобы оно вылилось как бы помимо слов, само собою»: ПСС. Т.4. С.438,742.



представлении грядущей катастрофы («скоро тут произойдёт невообразимая свалка»¹¹³) и того способа, «каким в ней можно оказаться»¹¹⁴. То обстоятельство, что «со всей России сорвало крышу»¹¹⁵ не пугает его, а вдохновляет, потому что Живаго понимает, что такова политическая свобода — другой не дано. Живаго оказывает покровительство страждущим, даже сам пребывая в невыгодных условиях¹¹⁶. Такое качество, по Юнгеру, служит источником аристократизма¹¹⁷. Главный противник, которому духовно противостоит Ушедший, — нигилизм¹¹⁸. В романе антагонистами Живаго выступают Комаровский (носитель «пассивного нигилизма» по Юнгеру¹¹⁹) и Антипов-Стрельников («активный нигилист»). Оба в итоге проигрывают. Черты «новой теологии», появление которой предрекает Юнгер¹²⁰, в романе «Доктор Живаго» не только присутствуют, но имеют фундаментальное значение.

Пока выделим следующее. Роман Пастернака был хорошо принят и стал популярным на Западе не только благодаря Нобелевской премии, политической конъюнктуре или общеевропейскому культурно-историческому бэкграунду, который за ним прочитывается. Отражая рефлексию на рост тоталитарных тенденций после войны, «Доктор Живаго» оказался актуален в контексте европейской (особенно немецкой) философии.

Несмотря на аутентичное бытописание, исторические события показаны Пастернаком во вневременном, универсальном

¹¹³ ПСС. Т.4. С.144.

¹¹⁴ Уход. С.49-50; примеры регулярных размышлений Живаго о минимизации грозящей ему и близким опасности: ПСС. Т.4. С.405-407, 422-423 и др.

¹¹⁵ ПСС. Т.4. С.145.

¹¹⁶ Юрий и его брат Евграф являются в этой оптике источниками подлинной власти в мире (ср.: Мир. С.62). Ср. реакции Пастернака на репрессирование и дискриминацию друзей и товарищей по цеху (см. выше о С.Д. Спасском; Быков, указ. соч., с.504-507, 553-556, 575-579 и др.). Спасский, разумеется, не обладал социальным статусом Пастернака, но удваивал заботу о друзьях, когда над ними или их семьями нависала угроза, ср.: ЕС. С.73-74.

¹¹⁷ «Это не может исчезнуть, благодаря этому мир существует»: Уход. С.103.

¹¹⁸ Уход. С.73-74, 81-82 и др.; ср.: Мир. С.55-56, 60-61 и др.

¹¹⁹ Уход. С.115.

¹²⁰ Знаменательно, что он делает это в связи с романом Достоевского «Преступление и наказание»: «Под теологом мы подразумеваем знающего»: Уход. С.80; ср.: Мир. С.56-59.



срезе, что придаёт им футурологический подтекст¹²¹. Это не столько летопись, сколько пророчество, не столько исповедь, сколько напутствие — стилевая модель для нового поколения в условиях изощрённых покушений на личную свободу¹²². На фоне остальных персонажей книги Юрий Живаго и его единомышленники (Николай Николаевич, Серафима Тунцева) выглядят, как бы сказали сейчас, «попаданцами», людьми из будущего, волею рока заброшенными в котёл катастроф, чтобы служить нравственным ориентиром для остальных. Они духовно, а зачастую — и телесно, спасают их.

Работая над столь новаторским произведением, Пастернак находился в дружеском контакте с Евгением Спасским, именно тогда предпринявшим решительные шаги по реактуализации христианской иконографии¹²³. Оба художника используют приёмы, восходящие к одной эстетической системе, спроецированной на разные виды искусства. Эти творческие технологии будут описаны далее, они тесно связаны с разделяемым обоими глубоким пиететом перед Священным Писанием, а также опорой на традицию воплощения евангельских идей в европейском искусстве.

3

Часто обращает на себя внимание определение искусства из «Доктора Живаго»: «Большое, истинное искусство, то, которое называется Откровением Иоанна, и то, которое его дописывает»¹²⁴.

¹²¹ Ср. разбор И.П. Смирновым оппозиции Стрельников (Антипов = [Антихрист]) vs. Галиудлин («Галилеев» = [Галилеянин, Христос]): «История, запрятанная Пастернаком в толще его романа, имеет тенденцию расширяться до своего края, до последних времен <...>, до (христианской) войны за окончательное обладание миром и истиной, пусть пока и не законченной, до памяти о будущем» (Смирнов И.П. Роман тайн «Доктор Живаго». М., 1996. С.48).

¹²² Такое же предназначение с годами всё больше начинает опознаваться в «Жизни Клима Самгина» М. Горького. Только если роман Пастернака это напутствие потомкам, то роман Горького — предупреждение, ср.: Порус В.Н. Тайна Клима Самгина // Ярославский педагогический вестник. 2018. № 4. С.257-263.

¹²³ ЕС. С.188-195.

¹²⁴ ПСС. Т.4. С.91. О влиянии философии Ф.В.Й. Шеллинга и В.С. Соловьева на это определение см. далее.



Данное утверждение указывает на методологию самого Пастернака при создании романа. Литературоведы реконструируют её при помощи понятий интертекста, метатекста, полинарративности, автореференции, авторефлексивности, автометаописания, даже «автоинтертекстуальности»¹²⁵, попутно отмечая приёмы палимпсеста, контрапункта, рассуждая о мимесисе процесса и пр.

За каждым из этих определений тянутся связи с другими дисциплинами. Так, автореферентность присуща тексту, описывающему себя. Она частично пересекается с такими понятиями, как автометаописательность, саморефлексия (self-reflection) и т. д. Наиболее ранним образцом подобного текста считается «Дон-Кихот» Мигеля де Сервантеса¹²⁶. Одновременно понятие автореферентности используют социологи, рассматривая общество как систему, которая сама себя описывает¹²⁷. Принципиально важным качеством «Доктора Живаго» является также интертекстуальность¹²⁸, достигающая чрезвычайной плотности, по сути превращающая текст романа в тайнопись¹²⁹.

Чтобы не умножать термины, мы будем опираться на реконструкции творческого метода Пастернака, уже оправдавшие себя. При этом наша собственная трактовка того или иного термина может лишь частично совпадать с трактовкой пользующегося им автора. Ведь конечной целью является демонстрация сходства авторских стратегий поэта Пастернака и художника Спасского.

Стиль последнего мы определяем как энигматический реализм, ибо в нём чувство реальности образа нарастает по мере отгадывания зрителем обрисованных единиц [outlined units]¹³⁰ и опознания содержательных ракурсов. Это определение как более точное будет исполь-

¹²⁵ Топоров В.Н. Об одном индивидуальном варианте «автоинтертекстуальности»: случай Пастернака // Пастернаковские чтения. Вып. 2. М., 1998. С. 9-11.

¹²⁶ См.: Witt. Op.cit. P.10-11.

¹²⁷ Шаров А.Н. Проблема автореферентности в науке об обществе // Система ценностей современного общества. 2013. № 27. С.12-15.

¹²⁸ Смирнов И.П. Порождение интертекста: Элементы интертекстуального анализа с примерами из творчества Б.Л. Пастернака. СПб., 1995.

¹²⁹ Он же. Роман тайн. С.8 и далее.

¹³⁰ Термин Арнхейма (Arnheim R., «Art and Visual Perception: A Psychology of the Creative Eye», Berkeley—Los Angeles—London, 1974, p.74-78,222). В русском переводе В.П. Шестакова он неудачно передан через «изобразительные единицы» (Арнхейм, указ. соч., с.77-80,217).



зоваться параллельно с автоопределением Спасского «духовный реализм», который в настоящий момент представляется менее конкретным, хотя имеет связь с теоретической подосновой его творчества, равно как и творчества Пастернака, о чём будет сказано далее. Тем же термином «энигматический реализм» мы объединяем литературные приёмы, с помощью которых Пастернак создавал «Доктора Живаго».

Цель энигматического стиля — усвоение «догадливым читателем»¹³¹ авторских образов в «живом» виде с минимальной потерей горизонтальных и вертикальных связей. Акт разгадывания устанавливает между автором и читателем уникальное отношение, ибо каждый читатель идёт к разгадке путём собственных ассоциаций. Вот почему, применительно к автореференции, уместно говорить о «мимесисе процесса» в противоположность «мимесису продукта»¹³². Благодаря непрерывному угадыванию читатель вовлекается в повествование как участник. Это совсем иная вовлечённость, чем при восприятии заурядной беллетристики, когда читатель послушно следует за сюжетом. Для проявления энигматического образа, необходимо сознательное вычленение фабулы, внимательное отношение ко всем деталям и связям. То же с заменой читателя на зрителя, сюжета на композицию, фабулы на структурный план¹³³ и т. д. можно повторить о произведениях Спасского.

К числу интертекстуальных приёмов Пастернака относится контаминация текстов или «палимпсест»¹³⁴. «История христианства (в частности, русского) предстает в романе в виде культурного палимпсеста, в котором различные версии священных текстов наслаиваются <...>, но при этом не уничтожают друг друга, а выступают в симультанном полифоническом звучании»¹³⁵.

В формообразующем аспекте «палимпсест» входит в более общий принцип «контрапункта» (по Гаспарову). Как в музыке, так

¹³¹ Гаспаров Б.М. Литературные лейтмотивы: Очерки по русской литературе XX века. М., 1993. С.125,159.

¹³² Ср.: Hutcheon, Linda. Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox. London; N.Y., 1991.

¹³³ Арнхейм. Указ.соч. С.25-26. В оригинальном тексте Арнхейма — structural skeleton (Arnheim, op.cit., p.13).

¹³⁴ Палимпсест (греч. *παλίψηστον*) — рукопись, написанная на пергаменте поверх более древнего слоя.

¹³⁵ Гаспаров. Указ. соч. С. 267.



и в литературе контрапункт есть совмещение «нескольких относительно автономных и параллельно текущих во времени линий <...>. Неодновременное и неравномерное вступление разных линий и различная скорость их протекания создают бесконечное разнообразие их переплетений, при которых любые отдельные линии развития то далеко расходятся, то на какое-то время сливаются в один поток, каждый раз совмещаясь друг с другом различными своими фазами. Психологически и символически весь этот процесс может быть интерпретирован как преодоление линейного течения времени <...>. Слушатель [или читатель. Р.Б.] оказывается способен выйти из однонаправленного, однородного и необратимого временного потока и тем самым совершить символический акт преодоления времени, а значит, и „преодоления смерти“»¹³⁶.

Изучение контрапункта было частью музыкального образования Пастернака¹³⁷. Очевидно, что он перенёс данный структурообразующий принцип из одного вида искусства в другой. Контрапункт преодолевает однонаправленность и необратимость времени непосредственно через текст романа. Аналогичную функцию в живописи Евгения Спасского выполняет метаморфизм, совмещающий содержательные ракурсы через подобие формы.

Приём палимпсеста технически реализует качество интертекстуальности или контрапункта. Отдельные слова и словосочетания, наслаиваясь фонетически и семантически, образуют целое, обладающее качеством единства и разомкнутости одновременно. В романе есть автометаописательный ключ, своего рода инструкция, как следует читать палимпсест. Он оставлен Пастернаком в двух фрагментах: а) сцене, где доктор сличает солдатский оберег, грамотку, искажающую 90-й псалом, с его каноническим переводом на русский¹³⁸; б) там, где Кубариха заговаривает большую корову, а Живаго опозна-

¹³⁶ Там же. С. 243-244.

¹³⁷ Впервые этот вопрос поднят в статье Б.М. Гаспарова «Временной контрапункт как формообразующий принцип романа Пастернака „Доктор Живаго“» (в сб.: Boris Pasternak and His Times, ed. by Lazar Fleishman, Berkeley Slavic Specialties, 1989), а затем развит в его последующих работах.

¹³⁸ ПСС. Т.4. С.333-334; Гаспаров. Литературные лейтмотивы. С. 267-268. При этом, как отмечают многие исследователи, обережная грамотка связывает текст с автобиографическим эссе Пастернака «Охранная грамота».



ёт в её речи обрывки древнерусской летописи¹³⁹. Подобные ключи неоднократно встречаются у Спасского в виде тайнописи.

Сузанна Витт выявила несколько фрагментов, где «текст Откровения просматривается изнутри романа как будто он предшествовал «Доктору Живаго» на старинном палимпсесте»¹⁴⁰. Например¹⁴¹:

Отк 1:7

Се, грядет с **облаками**, **И узрит Его** всякое **око**, и те, которые **пронзили Его**; и **возрыдают** пред Ним все **племена земные**. **Ей аминь**.

Доктор Живаго, 1 стр. романа

Он поднял голову и **окинул** с возвышения осенние пустыри и главы монастыря отсутствующим **взором**. **Его** курносое лицо **искажилось**. Шея его вытянулась. Если бы таким движением поднял голову волчонок, было бы ясно, что он сейчас **завоет**. Закрыв лицо руками, мальчик **зарыдал**. Летевшее навстречу облако стало хлестать его по рукам и лицу мокрыми **плетьюми холодного ливня**

Слова в правой и левой колонках соотносятся как семантически (а), так и фонетически (повтор, аллитерация, ассонанс) (б). Так, в контаминирующихся словосочетаниях «грядёт с **облаками** — летевшее навстречу **облако**» имеет место повтор с изменением числа (б) и семантическое соответствие (а). В словосочетаниях «**племена земные**. **Ей аминь** — **плетьюми холодного ливня**» — только фонетическое наложение (б). В словосочетаниях «**узрит Его** — **взором**. **Его**» — фонетический повтор с изменением части речи (б), предопределяющим неполное семантическое соответствие (а). «**Возрыдает** — **завоет** (а), **зарыдал** (б)». И т.д.¹⁴²

¹³⁹ ПСС. Т.4. С.364; Гаспаров. Указ.соч. С. 268.

¹⁴⁰ Витт С. Доктор Живопись: О «романах» Бориса Пастернака «Доктор Живаго» // Toronto Slavic Quarterly. 2006. Winter. № 15; Witt. Op.cit. P.25.

¹⁴¹ Witt. Op.cit. P.14-15; Витт С. Мимикрия в романе «Доктор Живаго» // Пастернаковский сборник. [Вып.] I. С.197.

¹⁴² Мы несколько расширили схему, предложенную С. Витт. Кроме того, исследовательница не учитывает соответствия количества слогов, ритма, а также иногда возникающую рифму, о чём см. далее в связи с сюжетом о Магдалине.



Проанализировав с филологической точки зрения несколько случаев палимпсеста¹⁴³, Витт прослеживает, как этот приём формировался в творчестве поэта, но не касается его теологической целесообразности. Между тем богословская база должна существовать, если принимать пастернаковское определение «истинного искусства» всерьёз. Интересно также, что в 1949 году Евгений Спасский пишет большое полотно «И тогда увидят Сына Человеческого, грядущего на облаке... (Лк 21:27)»¹⁴⁴ на тему евангельской параллели к стиху Отк 1:7, который читается в первом (открывающем) палимпсесте романа.

Несмотря на кажущееся сходство, «Доктор Живаго» далёк от имитационного постмодернистского текста и вообще постмодернистского стиля мышления. Автор романа стремится выразить «существо христианства»¹⁴⁵, а не деконструировать его; он логочентричен, в отличие от постмодернистского отрицания Логоса и т. д.¹⁴⁶ Текст Священного Писания для Бориса Леонидовича был действительно священным, Откровение было настоящим «откровением», догматы и богослужебный канон — твёрдыми ориентирами, от которых он отталкивался. Разумеется, при этом Пастернак интерпретировал религиозную традицию в «персоналистском» ключе. Однако «персоналистское христианство» поэта выстраивалась по принципу смыслового углубления и конкретизации, а не противопоставления церковному. Выше отмечалось, что принцип контрапункта выводит повествование за границы линейного времени, становясь тем самым литературным предвестием победы над смертью.

Целесообразность приёма палимпсеста включает в себе технический и метафизический аспекты. Начнём с первого.

В провозглашённом автором «дописывании Откровения» содержится полускрытый парадокс, и «догадливый читатель» обязан уловить его, сопоставив с текстом самого Откровения, где запрещено нечто прибавлять или убавлять (Отк 22:18–19). При таких исходных условиях проступание древнего текста сквозь новый выглядит оптимальным решением.

¹⁴³ Witt. Op.cit. P.18-20,36-38.

¹⁴⁴ Опул.: «Увидеть Образ Твой...»: Спасский. Работы 1956-1979 годов. [М., 2016] С.16.

¹⁴⁵ Ср.: Пастернак — О.М. Фрейденоберг, 28.06-01.10.1948 // ПСС. Т.9. С.541.

¹⁴⁶ Смирнов. Роман тайн. С.9,88,140.



Однако цель, которую преследовал Борис Пастернак, гораздо сложнее. Поэт поставил перед собой предельную по ответственности задачу: создание теоморфного текста¹⁴⁷. Одним из признаков, доказывающих это, является то, что слова с абстрактным значением («анархист», «охотник») превосходят по своему сюжетному весу «слово, изображающее человека в его неповторимости, индивидуальности». Ещё точнее: «абстрактное» значение указывает на универсальную сущность человека, его глубинную субъектность. «Роман написан как бы надчеловеческим (тематическим) словом, каковое есть Логос (почему Живаго видит в Откровении Иоанна, в передаче Божией речи, прообраз всякого большого искусства). Будучи сопоставлено Логосу, пастернаковское слово хотя и не творит мир как подлинно Божественный глагол, но все же охватывает данное нам в истории в наибольшем объеме»¹⁴⁸.

Столь высокие притязания порождали специфическое ощущение одиночества, выраженное в ряде стихотворений поэта, а также сомнения в существовании современного ему «истинного искусства» (в контексте приведённого выше определения)¹⁴⁹. Пастернак ощущал себя крайним в цепи литературной традиции. «Доктор Живаго» трансформирует контекст европейской литературы¹⁵⁰ подобно тому, как Апокалипсис преображает видения древних пророков. То же действие производится в отношении русского языка, которым написан роман. Пастернак начинает *ab ovo*, используя его церковнославянский и древнерусский истоки — православную гимно-

¹⁴⁷ О теоморфизме «Доктора Живаго» и «Братьев Карамазовых», см.: Там же. С. 168-170, 196.

¹⁴⁸ Там же. С. 139-140.

¹⁴⁹ «...я не знаю, осталось ли на свете искусство, и что оно значит еще» (Пастернак — О.М. Фрейденберг, 28.06-01.10.1948 // ПСС. Т.9. С.541).

¹⁵⁰ Смирнов. Порождение... С.6. Так, к примеру, обстоит дело с флюберовскими мотивами. Пастернак чрезвычайно высоко ценил Флобера, считая его образцовым художником слова (Берлин, указ. соч., с.466; ср.: Флейшман Л.С., «Статьи о Пастернаке», Времеп, 1977, с.56). История растления Комаровским Лары как бы открывает читателю подробности развращения юной Розанетты, о котором Гюстав Флобер мельком упоминает в «Воспитании чувств». Сцены революции 1905 года восполняют сцены революции 1848-го отсюда же, а фамилия Шуры Шлезингер повторяет фамилию безответной любви Флобера, Элизы Шлезингер.



графию¹⁵¹ (прежде всего, Псалтирь) и Повесть временных лет¹⁵². Всё это ради того, чтобы легитимизировать «авторскую» версию русско-го языка¹⁵³.

Перечень литературных претекстов возглавляют «Братья Карамазовы». «Доктор Живаго» с его рефреном «вечной памяти» начинается там, где заканчивается роман Достоевского¹⁵⁴. Если Алёша Карамазов с мальчиками возглашают «вечную память» и готовятся идти «рука в руку», то открывающая картина «Доктора Живаго» это обещание исполняет: «Шли и шли и пели “Вечную память”, и, когда останавливались, казалось, что ее по-залаженному продолжают петь ноги, лошади, дуновения ветра»¹⁵⁵.

Не станем перечислять все случаи палимпсеста или претексты¹⁵⁶, а также автореферентные мотивы, их чересчур много¹⁵⁷. Недаром Константин Федин отзывался о «Докторе Живаго» как о «чрезвычайно эгоцентрическом», но «в то же время насквозь книжном»¹⁵⁸ (что само по себе парадокс).

Метафизический аспект палимпсеста у Пастернака состоит в содержательном обогащении сюжетов- и образов-предшественников. Предшествует (как уже говорилось) контекст европейской литературы в целом, верхним слоем выступает периодика, уличное

¹⁵¹ Смирнов. Роман тайн. С.188-190 и др.

¹⁵² Witt. Op.cit. P. 19-21.

¹⁵³ Новояз А.И. Солженицына, имитирующий подход Пастернака, представляет достойную сожаления профанацию.

¹⁵⁴ См. подробнее: Witt. Op.cit. P.67-68 etc; Витт. Доктор Живопись.

¹⁵⁵ ПСС. Т.4. С.6. Подробный анализ «продолжения Достоевского» Пастернаком см.: Witt. Op.cit. P.57-94.

¹⁵⁶ Палимпсест только один из интертекстуальных приёмов у Пастернака. Кроме него существуют ономастические (именные), фабульные, сюжетные, описательные аналогии, коннотации, аллюзии.

¹⁵⁷ Ряд их дешифрован в книге: Смирнов. Роман тайн. Там же даются ссылки на другие исследования. Часть дешифровок представляются спорными. С другой стороны, «Жизнь Клима Самгина» Горького является сегодня недооцененным претекстом «Доктора Живаго», зато он был сразу уловлен современниками Пастернака: Ивинская. Указ.соч. С.290; выступление С.С. Смирнова и Л.И. Ошанина на общемосковском собрании писателей 31.10.1958 (Горизонт. 1988. № 9. С.454); Ливанов. Указ. соч. С.108-109. Смирнов обращает внимание на полемику Пастернака с «Матерью» Горького (Роман тайн, с.120), но коннотаций, связанных с «Самгиным» на несколько порядков больше.

¹⁵⁸ Известный отзыв о романе, высказанный К.А. Фединым К.И. Чуковскому 31.08.1956 и попавший в дневник последнего.



оформление и т. п. Роман транслирует заветные мысли автора о непрерывности искусства «в качестве выражения субъектности отдельных личностей»¹⁵⁹. Если принцип контрапункта «преодолевают смерть», то приёмы интертекстуальности знаменуют «воскресение мёртвых» через вечное памятование¹⁶⁰.

Интересно, что современник Пастернака поэт-мистик Даниил Андреев приходит к мысли о существовании «метапрообразов» наиболее резонансных литературных персонажей и художественных портретов. В отличие от обычного образа, метапрообраз обладает способностью к трансформации в иерархии духовных миров, где возвышается, либо падает. Причём творец несёт ответственность за него и совершенствуется даже после смерти¹⁶¹.

4

Теперь обратимся к картинам Евгения Спасского, созданным до 1946 года. Мы обнаружим там складывание энигматического стиля, использующего тайнопись, а также принципы, аналогичные интертексту (в частности, палимпсесту), пастернаковской «мимикрии» (у Спасского — метаморфизма), автореферентности. В 1924-м художник рисует графическую работу «Сон» (цв. обл.), где показывает с другого ракурса Джиневру де Бенчи, которую портретировал Леонардо да Винчи¹⁶². В том же году Спасский создаёт картину «Размышление (Медитация)» (цв. вкл. 3), где «заимствует» композицию и цвета «у возлюбленного учителя Леонардо», о чём свидетельствует тайнописный авторский текст¹⁶³.

В «Рисунке волос» (1923) сложно не заметить проверку теории Леонардо о вездесущих волнах и отражениях, о «механике женских кудрей, которые выются, как струи водоворотов, так, что угол паде-

¹⁵⁹ Витт. Доктор Живопись.

¹⁶⁰ В отечественной литературе палимпсест (как разновидность манускрипта) впервые связывается с идеей воскрешения в романе Д.С. Мережковского «Воскресшие боги. Леонардо да Винчи» (1900): Мережковский Д.С. Собрание сочинений в 4-х тт. М., 1990. Т.1. С.316-318.

¹⁶¹ Андреев Д.Л. Роза Мира. М., 2008. С.146-148 [кн. III, гл.3], 395-400 [кн. X, гл.3].

¹⁶² ЕС. С.150-151.

¹⁶³ Там же. С.148-149.



ния равен углу отражения»¹⁶⁴ (цв. вкл. 46). На семейном фото 1926 года у Евгения Спасского в руках свежееоконченный холст, где изображён его отец Дмитрий Иосифович на фоне горного пейзажа. На картине Д. И. Спасский-Медынский держит альбом, раскрытый на странице с репродукцией Джоконды, а на фото сидит непосредственно за собственным изображением вместе с сыном-художником¹⁶⁵. Для создания образа Леонардо да Винчи 1928 года¹⁶⁶ Евгений Спасский сам загримировался под флорентийского мастера. Парик, накладные брови и борода чётко оконтурены, что не ослабляет иллюзию того, что графический автопортрет Леонардо из Королевской библиотеки Турина превратился в живописный¹⁶⁷.

Подобно Борису Пастернаку, обращавшемуся в «Докторе Живаго» к истокам русской литературы (гимнографии, летописям), свой путь в жанре европейского портрета Спасский начинает с его подиума — позднеримской живописи и античной скульптуры. Работа 1924 года «Грек» выполнена в стилистике Фаума, хотя в иной технике. «Не исключено, что моделью <...> послужил классический гипсовый слепок», — предполагает В. П. Головина¹⁶⁸.

Если Леонардо был избран Спасским в профессиональные наставники, а греческая скульптура сравнима с камертоном¹⁶⁹, то относительно других мастеров Возрождения он придерживался правила¹⁷⁰, сформулированного Пастернаком в «Охранной грамоте» (1928–1931): «Главное, что выносит всякий от встречи с итальянским искусством, — это ощущение осязательного единства нашей культуры, в чем бы он его ни видел и как бы ни называл. <...> Таково все вековечное. <...> Оно жизненно не тогда, когда оно обязательно, а когда оно восприимчиво ко всем уподоблениям, которыми на него озираются исходящие века. Я понял, что история культуры есть цепь уравниений в

¹⁶⁴ Мережковский Д.С. Собрание сочинений в 4-х тт. Т.2. С.45.

¹⁶⁵ ЕС. С.65. Картина считается утраченной.

¹⁶⁶ Там же. С.273.

¹⁶⁷ «Леонардизм» Спасского требует специального описания и анализа, что чревато отступлением от темы данной статьи.

¹⁶⁸ Там же. С. 147, 21.

¹⁶⁹ См.: рисунок скульптурной головы Лаокоона (1947), оплечная реконструкция скульптуры Гермеса (1950), акварель с головой Венеры (1958), рисунок головы Венеры (1970) и др.

¹⁷⁰ Сам Пастернак мягко называет его «наблюдением», но «тысячелетняя особенность нашей культуры», кристаллизованная в «готовом, до конца выварившемся <...> наблюдении», есть, по сути, правило.



образах, попарно связывающих очередное неизвестное с известным, причем этим известным, постоянным для всего ряда является легенда, заложенная в основание традиции, неизвестным же, каждый раз новым — актуальный момент текущей культуры»¹⁷¹. Слова Пастернака позволяют лучше понять мотивы Спасского, побуждавшие его подчёркивать формальную и содержательную близость к Караваджо («Портрет Ляли с яблоком», 1923), Альбрехту Дюреру («Автопортрет с циркулем», 1938), Рафаэлю («Темница», 1938)¹⁷² (цв. вкл. 45, 31).

Высокая степень информированности Евгения Спасского относительно произведений эпохи Возрождения объясняется не только поездкой во Францию и Германию (1928), которую тот спланировал ради возможности увидеть хотя бы часть шедевров в оригинале. Художник мог пользоваться лучшими изданиями по истории искусства из библиотеки Бориса Гитмановича Каплуна, сотрудника управления Петроградского совета, шурина его брата Сергея, женатого на Софье Гитмановне Каплун-Спасской. Высокую оценку этой библиотеке оставил в «Ракурсе к дневнику» Андрей Белый, пользовавшийся ею в Ленинграде в июне 1926 года, практически в один период с Евгением Спасским¹⁷³: «Жизнь у Спасских; очень много читаю, роясь в библиотеке Б. Г. Каплуна, в которой хорошо представлено искусство; прочитываю: историю живописи ренессанса [так]; читаю кого-то из современников ренессанса (автор 16 века, не «Вазари») по теории перспективы; читаю историю музыки; историю зодчества и скульптуры (всё для нужд книги)»¹⁷⁴.

Упомянутый портрет Леонардо 1928 года при ближайшем рассмотрении предстаёт не столько оммажем, сколько реализацией изобразительных ходов, намеченных оригиналом, но не осуществлённых в нём. «Темница» также призвана фабульно дополнить настенный триптих Станцы д'Элиодоро (1513–1514), посвящённый изведению апостола Петра из тюрьмы, превращая его в квадриптих. Спасский создаёт «приквел» к фреске Рафаэля, показы-

¹⁷¹ ПСС. Т.3. С.206-207; ср.: Пастернак Е.Б. Борис Пастернак. С.641.

¹⁷² ЕС. С. 284-285, 200-201.

¹⁷³ Наиболее длительный период пребывания Е.Д. Спасского в Ленинграде — с конца 1925 по май 1926 (ЕС, с. 64).

¹⁷⁴ Белый Андрей. Автобиографические своды. М., 2016. С. 490, 627 [запись между 10 и 15 июня 1926]. (Литературное наследство. Т.105). Под «книгой» имеется в виду «История становления самосознающей души», над которой Белый работал в 1926 и 1931 годах. Благодарю за указание А.Р. Ефименко.



вая дневные часы, проведённые апостолом в заключении. Художник даже намекает на место, которое картина могла бы занять, будь она размещена на северной стене комнаты. «Темница» естественно вписывается в оконный проём, чей контур является общим для всех трёх частей «Изведения...»¹⁷⁵.

Последовательность сцен в триптихе Рафаэля Санти «Освобождение св. Петра» на северной стене Станцы д'Элиодоро (1513–1514) с добавлением картины Е.Д. Спасского «Темница» (1938) в месте оконного проема: а) позиция «Темницы» Спасского: Ангел, спускающийся к Петру (дневные часы заточения); б) Ангел будит Петра; в) Ангел ведет Петра; г) стража обнаруживает исчезновение Петра

5

«Цепь уравниений в образах, парно связывающих очередное неизвестное с известным», воплощена и в первой работе Спасского на апокалиптическую тему «Откровение Св. Иоанна (Отк 1:10)» 1946 года (цв. вкл. 22). Эта пастель, как сообщал Г. Я. Курьяновой сам художник, составляет

единое целое с большой акварелью с частично совпадающим названием — «Откровение Иоанна (Отк 1:10-18)» 1952–1958 годов¹⁷⁶ (цв. вкл. 27). Вместе они образуют условный диптих Откровения, где пастель будет обозначаться как I часть, а акварель как II.

Что является «известным», а что «неизвестным» в I части? Нельзя не заметить сходства запечатлённого там образа с головой в шлеме скульптуры резца Микеланджело из Новой Сакристии церкви Сан-Лоренцо во Флоренции (1519–1534). Вопрос о том, кого она изображает — Лоренцо Великолепного или его внука Лоренцо, герцога Урбинского — открыт. Замыслы Микеланджело часто не совпадали с требованиями заказчиков, что приводило к перестановкам внутри ансамбля и переименованиям. Сам мастер называл надгробные ста-

¹⁷⁵ «Рафаэлитизм» Спасского отражён в не менее, чем десятке разных работ.

¹⁷⁶ ЕС. С. 206-207, 208-209. См. о ней далее.



туи Capitani (Полководцы), избегая отождествления с конкретными Медичи и явно вкладывая в них более абстрактное содержание¹⁷⁷. За «Лоренцо» (со шлемом на голове) ещё в XVI веке закрепилось прозвище *Il Penseroso* («задумчивый», «мыслитель»)¹⁷⁸. Скульптура Микеланджело вдохновила Ф. Листа, которому Спасский посвятил два портрета¹⁷⁹, на создание музыкальной пьесы «*Il Penseroso*». Это имя созвучно статуе, поэтому будет использоваться далее.

Если объединить намеченные движения конечностей *Penseroso*, то обнаружится спираль, характерная как для произведений Леонардо и Микеланджело¹⁸⁰, так и (прежде всего) для строения живых организмов. Композиционное значение спирали было осознанно Спасским уже на раннем этапе творчества, ср.: «Настроение ночного всадника» (цв. вкл. 2) (1918), а также шелкографию «Спираль» (1919)¹⁸¹. Художник показывает лишь голову, но она не менее динамична, чем прототип.

Грива львиного шлема¹⁸² *Penseroso* вздыблена и нависает как разделанный дугами свод, напоминая створку раскрывшейся раковины¹⁸³. У Спасского грива клубится, расходясь ото лба, чья ре-

¹⁷⁷ Баранов А.Н. К вопросу о программе скульптурного ансамбля капеллы Медичи // Микеланджело и его время: сб. статей / Под ред. Е. Ротенберга и Н. Чегодаевой. М., 1978. С.62; ср. 55-56.

¹⁷⁸ Микеланджело. Жизнь. Творчество / Сост. В.Н. Гращенков. М., 1964. С.64.

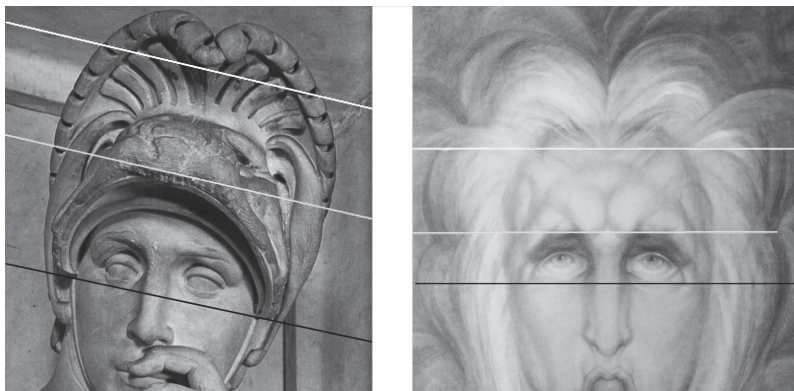
¹⁷⁹ 1965 и 1973 годов. В один год с первым портретом Листа был создан и портрет Микеланджело, опубли.: Жуков Д.В. На плечах у титанов // Наука и религия. 2018. № 7. С.64.

¹⁸⁰ Впрочем, не только их, см.: Purce, Jill. *The Mystic Spiral: Journey of the Soul* (Art and Imagination). London, 1980. Существует неудачное русское издание этой книги.

¹⁸¹ Хр.: Омский государственный историко-краеведческий музей. Атрибутируется Е.Д. Спасскому предположительно, опубли.: Театральный роман футуриста. М., 2023. С.8.

¹⁸² Известный ещё по дорийским и этруским памятникам, львиный шлем служил атрибутом Геракла, а затем связывается с династией его потомков Аргеадов. После Александра Македонского атрибуты Геракла (в том числе, шлем) входят в набор эмблем мирового господства. Они использовались римскими императорами, их партнёрами и соперниками. Изображения христианских правителей в гераклическом шлеме часты в средневековой европейской геральдике, не исключая Руси (по крайней мере, с начала XV века): Багдасаров Р.В. Символика власти и изображения на печатях Белозерских князей // Православие и русская народная культура. 1994. Кн.4. С.190-198.

¹⁸³ Ср. набросок человека в шлеме из головы хищника, напоминающего звероподобные шлемы росписей этруских гробниц. Этот набросок Микеланджело помещён рядом с зарисовкой створок раковины: Panofsky Erwin. *The Mouse That Michelangelo Failed to Carve* // *Essays In Memory of Karl Lehmann* ed. N.Y., 1964. P.249-250. Fig.9-12.



Львиный шлем у *Pensieroso* Микеланджело Буонарроти и «львиная» рельефность лба у Ангела Откровения Евгения Спасского. Выделены линии, ограничивающие передний завиток гривы и нижний край пасти

льефность напоминает голову льва с разинутой пастью. В том, что Спасский использовал микеланджеловский прототип, убеждает не только сходство со шлемом, но и черты лица, пропорции.

Лев — символ евангелиста Иоанна Богослова в древнерусской традиции, несколько поколебленной в синодальный период (когда его сменил орёл, служивший символом Марка), однако сохранявшейся старообрядцами. Во второй половине XX века лев стал использоваться как символ Иоанна наравне с орлом.

Жест *Pensieroso*¹⁸⁴ также сближает его образ с Иоанном Богословом. Пальцы, поднесённые к устам, стали основной чертой сюжета «Иоанн Богослов в молчании», известного со второй половины XVI века, и подразумевали сокровенное исповедание истинной веры¹⁸⁵. Уподобляет *Pensieroso* Богослову и необычно изогнутая фигура¹⁸⁶.

Образ XX века противопоставлен художником образам XVI-

¹⁸⁴ Ср. поэтический автопортрет Лоренцо Великолепного: «Я часто сижу на твёрдом камне, покая щёку на руке, и обдумываю <...> свой путь», цит. по: Баранов. Указ. соч. С.56. Из числа исторических прототипов Микеланджело связывал *Pensieroso* преимущественно с Лоренцо Великолепным.

¹⁸⁵ Особую популярность данный сюжет получил в XVII-XIX столетиях среди старообрядцев.

¹⁸⁶ Изогнутость присуща Иоанну не только в сюжете с «молчанием», см. далее.



го. Если мраморный *Pensieroso* и иконописный Иоанн подносят к губам палец (знак молчания или выжидания), то лик на картине Спасского вопиет. Нельзя не вспомнить евангельское: «Сказываю вам, что если они умолкнут, то камни возопиют» (Лк 19:40). Рот Иоанна раскрыт, а губы вытянуты наподобие трубы.

Теперь следует ответить на вопрос: изображён ли Спасским исключительно Иоанн Богослов? Лик Иоанна соединяется с голосом, который он слышит позади себя, и голос принадлежит явно не ему самому. Для дебюта на темы Апокалипсиса художник избрал не самый простой образ... В дореволюционной экзегетике он условно назывался Ангелом откровения или Ангелом Христа, поскольку голос, вещавший через Тайнозрителя¹⁸⁷, принадлежал уполномоченному Христом Ангелу. Считается, что его воля объединялась с волей Господа, однако облик не был тождествен¹⁸⁸.

Божественный голос слышится за Тайнозрителем, как это происходило с пророком Иезекиилем (Иез 3:12): «По представлениям древнееврейской символики, «слово, говорящее позади» (Ис 30:21), исходит из уст путеводителя, наставника <...>. Отсюда вероятно, что сзади говорит тот Богом посланный руководитель Иоанна, который, осеняя его крилами своими, возбуждал и направлял внимание тайнозрителя»¹⁸⁹.

Облик говорящего открывается Иоанну постепенно, что иконографически выражало умножение фигур Тайнозрителя в сюжете «Видение Иоанна Богослова»¹⁹⁰. Вначале Иоанн озирается на протянутую от уст Христа длинную трубу [а]. Затем преклоняет колени перед престолом Христа, от уст которого исходит меч [б]. Спер-

¹⁸⁷ Апостола и евангелиста Иоанна иногда именуют Тайнозрителем.

¹⁸⁸ Жданов А.А. Откровение Господа о семи азийских церквах: Опыт изъяснения первых трех глав Апокалипсиса. М., 1891. С.73-74; ср.: Барсов М.В. Сборник статей по истолковательному и назидательному чтению Деяний святых апостолов и Апокалипсиса... Симбирск, 1894. С.59-60. Профессор богословия А.А. Жданов — отец члена политбюро ЦК ВКП(б) Андрея Жданова, криптопортрет которого создал Е.Д. Спасский в 1948 году.

¹⁸⁹ Жданов. Указ. соч. С.68.

¹⁹⁰ См. публикацию икон 1 пол. XVII и XVIII в. из собрания ГТГ с этим сюжетом: София Премудрость Божия. Выставка русской иконописи XIII-XIX веков из собраний музеев России. М., 2000. №№ 115-116. С. 35,314-317. В комментарии Л.В. Нерсисяна к этим памятникам иконография Христа определена как «Христос Эммануил». Существует иная идентификация — «Христос в образе Ангела»: Припачкин И.А. Иконография Господа Иисуса Христа. М., 2001. С.126-129.



Соответствие сцен иконы «Видение Иоанна Богослова» (1 пол. XVII в.) Диптиху Откровения Е.Д. Спасского: а) Иоанн озирается на протянутую от уст Христа длинную трубу — I часть Диптиха; б) Иоанн преклоняет колена перед Христом в образе Ангела — II часть Диптиха

ва Тайнозритель только слышит трубный глас [а], потом оборачивается и видит посланца Ангела Христа¹⁹¹ [б]. Сопоставляя данные сцены с диптихом Спасского, нетрудно догадаться, что сцене [а] соответствует I, а сцене [б] — II.

Уникальной чертой образа Иоанна в сравнении с остальными евангелистами стала развёрнутость его лика к источнику откровения. Следуя за этой мыслью, художник словно запечатлевает на лице Иоанна божественный глас. В экзегезе конца XIX — начала XX вв. психофизиологическое состояние Тайнозрителя определяется как экстаз¹⁹². В таком состоянии «человеческий дух при воздействии Духа Божия добровольно становится его разумным орудием и погружается в таинственную область невидимого <...>, причём он до известной степени освобождается от связи с собственным телом (2 Кор 12:2-4)»¹⁹³.

Перед нами действительно евангелист Иоанн, Тайнозритель, в момент слышания им, и одновременно вещания через него Ангела. «Разумное орудие». Какое конкретно — Спасский подчёркивает че-

¹⁹¹ В каком смысле явившийся Иоанну Ангел «изображал собою лице Иисуса Христа» обсуждается в: Барсов. Указ.соч. С.60.

¹⁹² Ἐκστασις (др.греч.), букв. «изумление», «иступление», см.: Деян 10:10; 11:5; 22:18.

¹⁹³ Барсов. Указ.соч. С.59. Сходная характеристика дана Скаблановичем состоянию Иезекииля во время записи его пророчеств (Скабланович М.Н. Первая глава книги пророка Иезекииля: Опыт изъяснения. Мариуполь, 1904. С.3-4). О связи видений Иезекииля и Иоанна см. далее.



рез тайнописное слово «труба», читающееся по голубым складкам хитона слева направо. Ср.: «голос, как бы трубный» (Отк 1:10). Губы Тайнозрителя, сложенные «трубочкой», визуальнo дублируют слово.

В 1946 году Евгений Спасский получает первый крупный церковный заказ — восстановление росписи храма Николая Чудотворца в Пушкине. Скорее всего, это стало дополнительной причиной придания диптиху архитектурного систематизма. «Труба» переводится на французский как trompe и обозначает трюм (парус)¹⁹⁴, служащий для купола частью несущей конструкции¹⁹⁵. Расположенные по углам средокрестия, четыре трюма в виде сферических треугольников перераспределяют вес купола на угловые опоры.

Обычно при оформлении храма на трюмы помещаются крылатые символы четырёх евангелистов: Человек, Орёл, Телец (Вол) и Лев. Они образуют тетраморф¹⁹⁶, впервые описанный в видении пророка Иезекииля (Иез 1:4-26). На эту визуализацию повлияли зооантропоморфные четверичные образы Ближнего Востока (прежде всего, ассиро-вавилонские и египетские), связанные с символизацией сторон света, охраной и поддержкой божественного (и/или) царского престола¹⁹⁷. Если продлить «уравнение образов» в прошлое, современные ему зооморфные представления стали для Иезекииля «известным». Пророк же скомпоновал их для описания «неизвестного» — развернувшейся перед его взором теофании¹⁹⁸.

Херувимы предстали Иезекиилю в виде четырёх животных, несущих на своих головах небесный свод (Иез 1:25) с престолом Божиим¹⁹⁹: «На животных лежала <...> громаднейшая, невообразимая тяжесть, именно כבוד־יהוה, «слава (букв. «тяжесть») Иеговы». Чувственно тяжесть эта представлялась пророку в виде <...> небесной тверди, над <...> головами живот-

¹⁹⁴ Подосинов А.В. Символы четырёх евангелистов: их происхождение и значение. М., 2000. С.113-114,118-121.

¹⁹⁵ Считается, что трюмпы привнесены в греко-римскую архитектуру из зороастрийской Персии, где возникают в VIII—VI вв. до н. э.

¹⁹⁶ Τετραμορφος (др.греч.) букв. «четырёхобразный», «четырёхвидный».

¹⁹⁷ Подосинов. Указ. соч. С.31-60.

¹⁹⁸ Θεοφάνεια (др.греч.) — богоявление.

¹⁹⁹ Такая последовательность и дифференциация элементов «мировой конструкции» важна для представления о трансцендентности Творца, см.: Багдасаров Р.В. Мистика русского православия. М., 2011. С.62,65,67.



ных с престолом Божиим на ней и с Сидящим на престоле»²⁰⁰.

Очевидно, что функция четырёх животных из видения Иезекииля аналогична четырём тропам, которые венчают угловые опоры²⁰¹ купола, ведь в его центре помещалось изображение престола Вседержителя. Эта аналогия — пример «уравнения в образах», которое решали архитекторы крестово-купольных храмов. Для них херувимы ветхозаветного видения послужили «известным» в задаче визуализации «неизвестного», то есть символов четырёх евангелистов, благовествующих четырьмя концами вселенной²⁰². Подкрепляло аналогию и описание четырёх животных, окружающих престол в Откровении (4:6-7).

Связь между видениями Иезекииля и Иоанна была хорошо изучена в дореволюционном богословии. Приступив к изображению начальной сцены Откровения, Спасский вряд ли миновал книги Скабаллановича и Жданова. Правда, эти исследования оказались скупы на подсказки для реалистического решения образа, которого требовали критерии Ренессанса.

Начальный импульс Спасскому могли придать символизм крестово-купольного храма и статуя Микеланджело. Церковное строение намечает связь между тетраморфом и трубой. Зооморфный шлем *Pensieroso* помогает спроецировать их на анатомическое строение. «...Видно было подобие четырех животных, — и <...> облик их был, как у человека» (Иез 1:5).

Человекоподобие делается у Спасского ведущим мотивом в трактовке тетраморфа. Шлем перестаёт быть убором головы, становясь её частью. Более того — перестаёт быть только львиным, вобрав Тельца и Орла, и смыкаясь в человеческий лик. Тетраморф возникает из вздутия сверхъестественных лобных мышц.

Антропоморфизм оправданно перетекает в храмоподобие. Ср. у Леона Баттисты Альберти: «Во всяком <...> своде, каков бы он ни был, мы будем подражать природе, которая и кости соединила с костями, и самое мясо переплела жилками, ветвящимися по всем направлениям, вдоль и вширь, вглубь и вкось»²⁰³. Трое животных груп-

²⁰⁰ Скабалланович. Указ. соч. С.173.

²⁰¹ С прямостоящими угловыми опорами соотносится прямизна напряжённых ног животных (Иез 1:7).

²⁰² Херувимы на тропках-парусах обозначали стороны света и крестообразно распределённые стихии.

²⁰³ Альберти, Леон Баттиста. Десять книг о зодчестве: в 2 тт. М., 1935-1937. Т.1. С.101.



пируются вокруг черепного свода²⁰⁴ наподобие стрельчатых арок²⁰⁵, начинающихся где-то от *processus zygomaticus ossis frontalis*²⁰⁶.

Спускающиеся к плечам пряди волос-клубов напоминают аркубуксы. Сравнивая пряди с описанием ног животных, становится ясно, что они изображают крыловидность²⁰⁷ их конечностей, которая была двух типов: [а] «...ступни ног их — как ступня ноги у тельца, и сверкали, как блестящая медь» и [б] «руки человеческие были под крыльями их, на четырех сторонах их» (Иез 1:7-8). Если 8-му стиху соответствуют «кудри», закручивающиеся подобно пястным костям и фалангам²⁰⁸ [б], то 7-му — расположенные ниже подобия парных копыт [а]. Прочитывается родство между крыльями-руко-ногами видения и древней традицией придавать ножкам тронов формы лап и ног животных. «Звериные лапы» престола Вседержителя характерны, например, для русских икон XVIII–XIX вв. Их конфигурация часто увязана с размещением по углам престола четырёх животных²⁰⁹.

Лик напряжен от необычных мускулов головы до раструба губ, испускающих глас. Правда, мышцы, столь убедительно выписанные Спасским, как уже говорилось, отсутствуют в числе лобных²¹⁰.

Позднее в «Автопортрете на фоне церковной росписи» (1950)²¹¹ (цв. вкл. 60) Спасский нарисует себя на лесах в вогнутой нише трюма, как бы осенённым херувимскими крыльями с завершённой композиции²¹². Тем же годом датирован рисунок «Четыре сущности человека», где Евгений Дмитриевич в гротескной манере ком-

²⁰⁴ Fornix cranii (лат.).

²⁰⁵ Fornix (лат.) — «арка».

²⁰⁶ Скулового отростка лобной кости (лат.).

²⁰⁷ Иез 1:8,10:21.

²⁰⁸ Metacarpalia, phalanges (лат.).

²⁰⁹ См. описание иконы М.А. Соплякова «Спас Вседержитель на престоле» (1762) из колл. В.А. Бондаренко: Шалина И.А. Обретенные сокровища из собрания В.А. Бондаренко. Книга-календарь на 2005 год. Милан-Минск, 2004. Аннот. к таб. XII. Ср. с тем же сюжетом и сходной формой ножек: А.М. Поспелов «со товарищи» из Петропавловского собора С.-Петербурга (1726–1727), публ.: Иконоста́с Петропавловского собора: [Альбом]. СПб., 2003. Кат. 4. С.46-47; А. Денисов из Спасо-Преображенского собора Белозерска (1801), публ.: Кузнецова О.Б. Заметки о творчестве ярославского иконописца XVIII века Андрея Денисова // X науч. чт-я пам. И.П. Болотцевой: Сб-к статей. Ярославль, 2006. Цв. илл. 23 и др. иконы.

²¹⁰ Об их анатомическом обосновании см. далее по тексту.

²¹¹ Опубликовано: ЕС. С.83.

²¹² Портрет «оплечный», но для знакомого с церковной архитектурой не составит труда определить, где именно запечатлел себя художник.



Трон Вседержителя на иконе А. Денисова «Спас Вседержитель на престоле» из Спасо-Преображенского собора Белозерска (1801). Он имеет двойную опору, соответствующую ногам животных тетраморфа в Иез. 1:7–8

окружения. Можно назвать это визуализацией экстаза, испытанного Иезекиилем и Иоанном. Ведь сущность «изумления» — в одновременном осознании внутреннего как внешнего и наоборот.

Поскольку на I части диптиха показан не только Иоанн, но Ангел, вещающий через него, можно сказать, что там изображена

бинирует свой портрет из ороговевших тел Льва, Орла и Тельца²¹³ (цв. вкл. 58).

Постоянно размышляя о природе визионерства, художник сознавал абсурдность попыток изображать видения пророков извне или «феноменологически». Прimitивная экстериоризация противоречит Писанию, где, во-первых, расположение объектов всегда предполагает их локализацию «с точки зрения того, кто стоит в центре, а не стороннего наблюдателя»²¹⁴. Во-вторых, «зрение визионеров <...> воспринимает не только видимую поверхность вещей, но и проникает в их суть», созерцая вещи не только с разных сторон, но и относительно их внутренней организации, «онтологически»²¹⁵.

Излюбленным приёмом Спасского до 1946 года являлось слияние в общем контуре частей объекта, зарисованных с разных точек зрения. Теперь художник применил его, чтобы выйти за границы тела как объекта, отдельного от

²¹³ Опубликовано: Там же. С. 168-169.

²¹⁴ Подосинов. Указ. соч. С.91.

²¹⁵ Там же. С.90-91. Ср.: Иез 10:12; Отк 4:6.



обобщённая фигура Тайнозрителя. Следуя одна за другой, библейские теофании взаимно раскрывают и уточняют друг друга. Сквозь видение Иезекииля просвечивает слой богоявления Исайи, а затем Моисея.

Скабалланович полагал, что «пророк Иезекииль описывает не ту сферу небесную, какую описывали Исайя и Иоанн Богослов»²¹⁶. Но Спасский (впрочем, как целый ряд библеистов) придерживался иного мнения. Визуальная коннотация с Исайей неизбежна. Ведь стих, давший название первой части диптиха, включает божественное самоопределение «Я первый и Я последний» (Отк 1:10). Оно заимствовано из Книги пророка Исайи²¹⁷. Данной формулой выражен тот же смысл, что и более ранней — «кроме Меня нет Бога», только теперь через категорию времени²¹⁸. Сама идея апокалипсиса как финальной победы добра над злом впервые фиксируется Книгой Исайи, точнее той её частью, которая создана после Вавилонского пленения²¹⁹. Поствавилонский образ Иеговы трансформируется из статичного в динамический²²⁰. В Книге Иезекииля он обрastaет деталями²²¹.

Обратимся, однако, к более раннему слою. «То, что происходило в эпоху Иезекииля, <...> имело большую аналогию с тем, что совершенно через Моисея у Синая»²²²: громадное густое облако, огонь и дым, как из печи, громы, молнии, трубный звук и божественный голос²²³. Голову Тайнозрителя окутывает плотный дым, над правым и левым плечами ярко-жёлтые вспышки молний. Тем же оттенком закрашены белки глаз, он проступа-

²¹⁶ Скабалланович. Указ.соч. С.229.

²¹⁷ Ис 44:6; ср.: 41:4; 43:10; 46:9.

²¹⁸ Ср.: «прежде Меня не было Бога и после Меня не будет» (Ис 43:10).

²¹⁹ Так называемой, Второнисайей, см.: Duhm, Bernhard. Das Buch Jesaia übersetzt und erklärt. Göttingen, 1892.

²²⁰ Решающее влияние оказала зороастрийская космология, что особенно видно при анализе кумранской и раннехристианской эсхатологии, см.: Cohn, Norman. Cosmos, Chaos and the World to Come: The Ancient Roots of Apocalyptic Faith. New Haven, 1993. P. 220-228.

²²¹ «Пророка Иезекииля Бог подвел на такую страшную близость к своему престолу, на какую может быть подведен человек, или вернее на какую никто из людей, исключая этого пророка и разве еще Иоанна Богослова, не мог быть подведен» (Скабалланович, указ. соч., с.2).

²²² Там же. С.40.

²²³ Исх 19:16,18-19; ср.: Иез 1:4-5,13-14.



ет и на воротае туники, что согласуется со словами: «огонь ходил между животными, и сияние от огня и молния исходила из огня» (Иез 1:13). Темя²²⁴ напоминает курящееся жерло вулкана. Опоры невидимого престола могут напомнить четыре ножки²²⁵ ковчега откровения (Исх 25:26), которые, подобно современным его изготовлению египетским образцам, напоминали лапы животных²²⁶. Клубы дыма складываются в фигурки двух змееподобных крылатых существ, «головки» которых проступают справа и слева от темени, как бы надвигаясь на зрителя, а «хвосты» сливаются с прядями волос, закручивающимися на плечах...

Чтобы пояснить этот образ, приходится прервать обзор миссеевых коннотаций и сделать экскурс в теофанию Исайи. Змееподобные существа вызывают ассоциацию с представлениями о серафимах (сарафах) как о крылатых огненных змеях из рассказа о призвании этого пророка. В этой связи клубящееся марево на картине Спасского окажется краями риз Саваофа, наполняющими храм, в то время как сам он восседает на скрытом от зрителя престоле (Ис 6:1).

Мысль о том, что фимиам, образуемый каждением, является «одеждой» для престола и жертвенника, а также «средой, благоприятствующей взаимному сближению для духовных сил и существ этого и иных миров», развивается о. Павлом Флоренским в лекции «Философия культа» (1918), рукопись которой (1922)²²⁷ имела хождение среди московского духовенства. Она была вполне доступна для Спасского.

Следуя тексту Ис 1:2, художник выделяет из окутанного фимиамом²²⁸ престола две фигуры серафимов, у каждой из которых «по шести крыл: двумя закрывал каждый лице свое, и двумя закрывал ноги свои, и двумя летал» (Ис 6:2). Поскольку Исайя описывает

²²⁴ Vertex (лат.).

²²⁵ אַרְבַּע רַגְלֵי (др.евр.).

²²⁶ См.: Еврейская энциклопедия Брокгауза и Ефрона. СПб., 1911. Т. IX. Стб. 591.

²²⁷ Флоренский П.А., свящ. Философия культа. М., 2004. С.247-249 и далее; он же. Из богословского наследия // Богословские труды. М., 1977. Вып. 17. С.86,213-215.

²²⁸ Иными словами, לִשׁ [shúl] (Ис 6:1), «край одежды», «подол», «нижняя часть ризы» божества соответствует обонятельно воспринимаемому фимиаму.



Саваофа как царя (Ис 6:5), серафимы у престола принимают вид урея, царской реликвии Египта²²⁹.

Теперь снова вернёмся к Моисею. Форма урея использовалась для визуализации «сарафов», начиная с истории этого пророка. В древнееврейском тексте Книги Чисел говорится о *nachashim seraphim* (נְחָשֵׁי סֵרָפִים), «огненных змеях», посланных Господом, чтобы покарать израильтян (Чис 21:6). В синодальном переводе слово «огненных» заменено на «ядовитых», хотя корректнее было бы «палящих». «Метафора, поясняющая пламенную природу таинственных существ, <...> дает богословам основание думать, что традиционный облик существ, называемых серафимами, был связан с образом змей»²³⁰.

По замыслу Микеланджело фрески с нападением змей и медным змием должны были помещаться на среднем ярусе Новой сакристии²³¹. Сохранились их наброски (1530–1532)²³². Более ранняя версия данного сюжета (1511) попала на плафон Сикстинской капеллы. Фреска исполнена на распалубке свода, которая, как и трюм, имеет очертания сферического треугольника, занимающая соответствующее место на цилиндрическом своде капеллы. И на флорентийских набросках, и на ватиканской фреске змеи изображены в полёте с небольшими крыльями²³³.

Змеевидные существа преподнесены Спасским как результат зрительной иллюзии — конфигурации дымных струек. Их полуприкрытые головы повернуты друг к другу навстречу, как на православных архиерейских посохах, но, в отличие от них, зазор между головами исчезающе мал. Двойное число змей на посохе епископа подтверждало двойное преемство его власти: от посоха

²²⁹ Joines, Karen Randolph. Winged serpents in Isaiah's inaugural vision // *Journal of Biblical Literature*. 1967. Vol. 86. № 4. P.410-415.

²³⁰ Мень А., прот. История религии. М., 1992. Т.5. С.356. Крылатым, уреевидным был и медный змий (Чис 21:8-9).

²³¹ Костыря М.А. Капелла Медичи: семантический аспект // *Актуальные проблемы теории и истории искусства*. 2016. № 6. С.381,383 со ссылкой на: Tolnay Ch. de. Michelangelo. Princeton, 1948. Vol. III: The Medici Chapel. P.72.

²³² Хр. в Музее Эшмола (Оксфорд), опубли.: Микеланджело и его время. Илл. 57а.

²³³ На флорентийских набросках крылья несколько больше. Крылатость огненных змей и медного змия прослеживается на холсте Тинторетто «Медный змий» (1575-1576) и у ряда других мастеров.



Моисея (Исх 4:2-4) и жезла Аарона (Исх 7:9-12). Обе эти реликвии, как известно, превращались в змей. К данной теме Спасский вернётся через 30 лет в картине «Аарон» (1976)²³⁴ (цв. вкл. 59).

Переведём взгляд на верхнюю треть лица Тайнозрителя. Набухшие мышцы, V-образно расходящиеся от надпереносья²³⁵, могут быть прочитаны не только как рога Тельца из тетраморфа, но и как «рогатость» Моисея, вытесанная Микеланджело на знаменитой статуе²³⁶.

Странное единственное число «животного» в описании «над головами животного [sic] было подобие свода» (Иез 1:22) ставит почти непреодолимый барьер в реалистичном изображении тетраморфа²³⁷. Спасский устраняет и его, помещая в центральную область черепного свода одного Льва²³⁸. Тот принимает на себя давление непосредственно, перераспределяя его затем на Тельца и Орла²³⁹.

Можно решить, что в «уравнении» образов ветхозаветное «известное»²⁴⁰ едва ли не полностью заслонило «неизвестное» Нового Завета — апокалиптический слой, связанный с Иоанном. Но это, разумеется, не так. Вторая тайнопись, нанесённая карандашной штриховкой на хитон, гласит: ТУ-ЧИ. (цв. вкл. 20)

Лицо Тайнозрителя возникает из подсвеченных туч, из клубов, легко удовлетворяющих максимальной сумме крыл животных, которую называли истолкователи видения Иезекииля²⁴¹. Эти формы подводят к имени Иоанна, которым наделил его Иисус: «сын грома» (Мк 3:17)²⁴².

²³⁴ Опубликовано: ЕС. С.252-253.

²³⁵ Glabellus (лат.).

²³⁶ О скрытом смысле этой рогатости (помимо известной двойственности древнееврейского קרן קרן — «рог», «луч» / «лучился, сиял») см. далее.

²³⁷ О ед.ч. «животного» в стихах Иез 1:19,21–22 см.: Скабалланович. Указ. соч. С.278. Относительно ед.ч. «животного» в стт. 10, 15, 20 Скабалланович замечает, что оно «имеет право на существование, так как все явление рассматривается, как одно органическое существо».

²³⁸ Древнееврейское לֵב (lev) омоним русского «лев». לֵב означает «сердце» как средоточие «внутреннего человека», его воли, разума, мыслей, эмоций.

²³⁹ Вопрос о ед.ч. «животного» в стт. 19,21 обсуждается ниже в связи с изображением «колёс».

²⁴⁰ Отдельные сегменты видения Иезекииля, можно обнаружить в Книге Иова, Псалмах и других частях Ветхого Завета.

²⁴¹ Количество крыл чetyрёх животных подробно обсуждается в: Скабалланович. Указ. соч. С.166-171 и др.

²⁴² Во множественном числе прозвище было дано обоим братьям Зеведеевым —



Явления природы, выражающие теофанию, раскрывают себя посредством естественно-научных теорий. Фигура и фон моделируются по принципу метеорологической изоповерхности²⁴³. Гром — тот же треск искрового разряда. Если искрение ног животных (Иез 1:7) рассматривать как результат столкновения двух природ²⁴⁴, то оно сопоставимо с искровыми каналами, которые производят серии ударных волн, сотрясающих воздух. Аналогично гром представляет взрывную волну, становящуюся звуковой по мере удаления от разряда молнии. Всё это, вплоть до рта Иоанна, готового извергнуть раскат, читается на картине²⁴⁵. В том же году Спаский создаёт портрет Людвиг ван Бетховена, где обыгрывается сходный феномен²⁴⁶ (цв. вкл. 12).

Громадное облако вместе с бурным ветром надвигалось «от севера» (Иез 1:4). Ориентация — ещё одна причина, по которой художник избрал прототипом статую Микеланджело. Она расположена на северо-западной стене Новой сакристии. При этом голова *Pensieroso* повернута так, что ось, проведённая от кончика носа к затылку, чётко указывает на север. У многих народов древности северные горы считались обиталищем богов; израильтяне не составляли исключения (ср.: Иов 37:22)²⁴⁷. С другой стороны, «в большинстве символических классификаций, которые отождествляли страны света с образами животных, присутствуют только три животных, четвертое же место, <...> север, <...> отводится обычно наблюдающему человеку»²⁴⁸.

Иоанну и Иакову: Βοανηρέες (др.греч), banê rageš (арам.), יב, בור bnei gaam (древнеевр.).

²⁴³ Изоповерхность — трёхмерная аналогия изолинии, умозрительная поверхность, состоящая из точек с постоянным значением (температуры, скорости, давления). Моделирует некий процесс в определённой части пространства. Представляет из себя множество уровня непрерывной функции, областью определения которой служит трёхмерное пространство. Такого рода модели (визуализации пространственных наборов данных) используются в гидродинамике, медицине (в трёхмерной компьютерной томографии).

²⁴⁴ Там же. С.185-188.

²⁴⁵ Искровой канал намечен в ярко-жёлтых разрядах, мечущихся с плеча на плечо, частично окрашивающих нижнюю половину глазных яблок.

²⁴⁶ ЕС. С.292-293.

²⁴⁷ Приближение Бога в Библии могло происходить также с южной и восточной сторон, но никогда с западной: Скабланович. Указ. соч. С.119-123.

²⁴⁸ Подосинов. Указ. соч. С.73.



Как же внешняя, «феноменологическая» ориентация согласуется с «онтологическим» зрением пророков? Михаил Скабалланович пришёл к выводу, что ветер и облако, упоминаемые Иезекиилем, вращались вокруг определённой оси наподобие вихря²⁴⁹. Космологический ранг видения пророка подсказывает, что речь идёт о так называемой полярной оси (*axis mundi*²⁵⁰) — неподвижной линии, «вокруг которой совершает круговращение всё сущее»²⁵¹.

Вертикальная ось над головой разделяет клубы и исчезает в тонкой окружности, опоясывающей макушку. И ось, и окружность, и крылатые существа-«серафимы» телесно-условны, образованы завихрениями, через мгновение готовыми распасться. Это не тяжеловесное соударение как в случае проскакивающих искр. Изобразительная условность маркирует более высокий уровень абстрагирования, который можно назвать духовным, «онтологическим», поскольку он объединяет сразу несколько феноменов.

Умозаключение Климата Самгина «Человек вращается вокруг духа своего, как земля вокруг солнца»²⁵² — донельзя опрощает «универсальный сферический вихрь» метафизики Рене Генона²⁵³. Вихрь — ещё одна функция «трубы», зашифрованная Спасским. Аэровоздушной трубой (*tromba d'aria*, ит.) часто именуется торнадо. Его древнерусский аналог «смърчь» — одного корня со словом «мрак» и означает «чёрную тучу».

Вряд ли Евгений Спасский создавал изысканную эзотерическую диаграмму (подобно Хильме аф Клинт) или пробовал «нарастить» на неё фигуратив. Его не удовлетворяла метафизическая «индугенция», которую с радостью принимали абстракционисты. Художник определял свой метод как «духовный реализм». Но если духовные (вернее, богословские) истоки первой части диптиха относительно ясны, то сводится ли натурфилософский слой реалистичности к вариациям на темы «метеорологического» Бетховена?

²⁴⁹ Скабалланович. Указ. соч. С.127-128.

²⁵⁰ Ось мира (лат.).

²⁵¹ Генон Р. Символика креста / пер. Т.М. Фадеевой, Ю.Н. Стефанова. М., 2008. С.64.

²⁵² Горький М. Жизнь Климата Самгина (Сорок лет). Часть 3 // Горький М. Собр. соч. в 18-ти тт. М., 1963. Т. 14. С. 145.

²⁵³ Генон. Указ. соч. С.110-115.



На портрете композитора изоповерхность грозового облака буквально олицетворена самим Бетховеном, а здесь «метеорологические» феномены изображены в той же условной манере, что серафимы-сарафы. Лик Тайнозрителя же, наоборот, квазинатуралистичен... Сомнительно, чтобы Спасский следовал постулату Скабаллановича о том, что «в видениях допускается нарушение законов пространства и времени, которые не имеют силы в сфере, затрагиваемой видениями»²⁵⁴. Художник декларировал нечто прямо противоположное. «Наука должна стать искусством, <...> а искусство стать знанием, духовным откровением»²⁵⁵, — говорил он в начале 1970-х своим зрителям. Такая установка ограничивает произвол в изображении реальности.

Основной трудностью, смущающей тех, кто желал бы сохранять зерно рациональности при интерпретации видения Иезекииля, является синхронное пребывание одних и тех же объектов, описанных пророком, в разных местах. Особенно это касается колёс, кажущихся вставленными друг в друга и сопровождающих движение животных (Иез 1:15-21)²⁵⁶. Этот элемент видения всегда являлся главным вызовом для художников.

Какие феномены в научном описании мира удовлетворяют подобной синхронности? Пожалуй, единственная группа объектов. Она была хорошо известна всякому, кто следил за прогрессом естественных наук в середине XX века. Речь идёт о субатомных частицах, в первую очередь об электро́не. Элемент теофании ἤλεκτρον = *chaschmal* дважды возникает в 1-й главе Иезекииля на древнееврейском и греческом, однако перестаёт фигурировать в синодальном русском переводе (соответствующие слова выделены):

²⁵⁴ Скабалланович. Указ.соч. С.253; ср.: Подосинов. Указ.соч. С.90.

²⁵⁵ Е.Д. Спасский: «Прислушиваться к голосу эпохи...»: Из духовного наследия мастера// Наука и религия. 2020. № 8. С.36.

²⁵⁶ «Одно колесо находилось в одно время в четырех различных местах. <...> На каждой стороне животного (а каждая его сторона была лицевою) пророк видел все то, что было на другой стороне: кроме особого на каждой стороне лица, видел такие же крылья, которые находились в таком же положении, как на всякой другой стороне; видел такие же две руки; и, однако крыльев у каждого животного было только четыре [Иез 1:11,23]; рук не видно, чтобы было больше двух («рука человеческая под крыльями их», т.е. двумя опущенными). Так же как четыре крыла и две руки могли в одно время находиться в четырех различных местах, т.е. на четырех различных сторонах каждого животного, так могло это быть и с колесами» (Скабалланович, указ. соч., с.252-253).



	Масоретский текст (иврит)	Септуагинта (греческий)	Церковнославян- ский перевод	Синодальный русский перевод
Иез 1:5	וְעַן וּמִתּוֹכָהּ מִתּוֹכָהּ מִתּוֹכָהּ שָׁהָה	Καὶ ἐν τῷ μέσῳ αὐτοῦ ὡς ὁρασις ἡλέκτρον ἐν μέσῳ τοῦ πυρὸς καὶ φῆγος ἐν αὐτῷ	и посреде его яко видение илектра посреде огня, и свет в нем	а из средины его как бы свет пла- мени из средины огня
Иез 1:27 (ср.: Иез 8:2)	וְשָׁמַל קָעַן וְאַחַר שָׁמַל-הָאֶחָד רְבִיב בֵּית-לֵל מִתְנִיּוֹ מִמְּרָא וּלְמַעַל מִתְנִיּוֹ וּמִמְּרָא רָאִיתִי וּלְמַטָּה וְגַבַּי מִמְּרָא שָׁ- רְבִיב לוֹ	Καὶ εἶδον ὡς ὄψιν ἡλέκτρον ἀπὸ ὁράσεως ὀσφύος καὶ ἐπάνω καὶ ἀπὸ ὁράσεως ὀσφύος καὶ ἕως κάτω εἶδον ὡς ὄρασιν πυρὸς καὶ τὸ φῆγος αὐτοῦ κύκλῳ.	И видех яко ви- дение илектра, яко видение ог- ня внутрь его окрест: от виде- ния чресл и вы- ше и от видения чресл даже до долу видех виде- ние огня, и свет его окрест.	И видел я как бы пылающий ме- талл, как бы вид огня внутри не- го вокруг; от ви- да чресл его и выше и от вида чресл его и ниже я видел как бы некий огонь, и сияние было во- круг него.

Янтарь, электрум²⁵⁷ — суть лишь подобия загадочного явления (chaschmal) שַׁחַמַּל, пограничного между феноменами, воспринимаемыми зрением, и «неземными» (по Скабаллановичу), «онтологическими» атрибутами, служащими «ризой» Сидевшему на престоле²⁵⁸. Причём условность репрезентации электрона-chaschmal у Иезекииля, сравнительно с прочими элементами видения, возрастает в кубе. Тайнозритель говорит не о «подобии» (דְּמוּת, demuth), не о «видении» מַרְאֵה (mareh)²⁵⁹, как в иных случаях, а лишь о его

²⁵⁷ Самородный золотосеребряный сплав.

²⁵⁸ Скабалланович. Указ. соч. С.138-145. В трактате Хагига (136), входящем в состав Мишны (II-III вв. н.э.), а также Иерусалимского и Вавилонского Талмудов, שַׁחַמַּל [chaschmal] толкуется как составное слово, означающее «огненные существа, способные говорить» (Еврейская энциклопедия Брокгауза и Ефрона, СПб., [1908], т.2, стб.177). Не они ли угадываются в паре змеевидных крылатых «серафимов»? В современном иврите понятием chaschmal обозначают электричество.

²⁵⁹ «Зеркало» на совр. иврите.



«зраке» 𐤅 (hain)²⁶⁰, да и то, не вполне, а только «как бы» — 𐤆 (hen). То есть о «призраке». С добавкой 𐤆 (hen) — это уже не глаз, а блестящая точка на ограниченной поверхности²⁶¹, иными словами, «блик», световой след. Усилия толкователей отождествить этот объект с чем-то определённым «кончились почти ничем».

Однако, если следовать методу описания Скабаллановича, элементы видения конкретизируются по мере их сближения с пророчком²⁶². В «онтологической» оптике это означает, что Тайнозритель всё более проникается структурой теофании, его сознание вырастает в неё. Тогда становится ясным, что разделённые на феномены «клубящийся огонь», «электрон» = «свет пламени», «ходящий» между животными огонь, «сияние» и «молния» из огня, исполненные глаз ободья колёс, круговое движение огня, объединяются в онтологическом зрении. Они могут быть разъяты лишь с понижением уровня восприятия.

После серии опытов начала XX века, обнаруживших пределы моделирования процессов в рамках классической физики и приведших к рождению квантовой механики, настала пора изобразить нечто более адекватное теофаниям пророков. Сквозь видимо-условное атмосферное облако, окутывающее тетраморф, проступает условно-видимое облако электрона. Ведь так же, как в описании Иезекииля, в одном квантовом состоянии может находиться не более одного электрона²⁶³.

Если Спасский действительно визуализирует электронное облако, то его «клубы» в оптике вероятности считаются как сферические граничные поверхности, где электронная плотность имеет одинаковый знак²⁶⁴. В отличие от изоповерхности, балансирующей между физикой и математикой, граничная поверхность считается не физической, а математической оболочкой, которая, тем не менее, моделируема, а значит, формализуема, «видима». Именно она помогает определить размер и форму электронного облака. Вопрос лишь в том, какой «глаз» (hain) фиксирует «след» (hen)

²⁶⁰ 𐤅 (hain) буквально переводится как «глаз».

²⁶¹ Скабалланович. Указ.соч. С.139.

²⁶² Там же. С.302-303 и др.

²⁶³ Принцип запрета Паули (1925).

²⁶⁴ То есть распределение плотности вероятности нахождения электрона в рамках ортогональной проекции на плоскость.



электрона, его «призрак»? И не подобна ли фигура Тайнозрителя теологии фигуре Наблюдателя квантовой механики?

Спасский как будто указывает на орган онтологического зрения, заглубляя *axis mundi* в область мозга. Если это действительно «ось миров», то она может быть продлена как в сторону звёзд, так и в сторону атомных частиц. Электронное облако, граничная поверхность — элементы подлинной, неспекулятивной онтологии. Их умопостижение не может быть абстрагировано от их бытия, поскольку Наблюдатель всякий раз заново создаёт картину мира.

Здесь напрашивается сравнение с атомарным временем «замāн фард» в космогонии Ибн Араби²⁶⁵. В течение этого минимального отрезка времени происходит обновление мира, его новое творение. Между двумя последовательными актами творения нет зазора: «Момент исчезновения [вещи] есть момент появления ей подобной»²⁶⁶. «Я есмь Альфа и Омега, Первый и Последний» (Отк 1:10).

Существуют ли на картине обрисованные единицы²⁶⁷, которые могут быть отождествлены с α и ω ? По аналогии с электроном Иезекииля, альфа Иоанна должна служить элементом описания субатомного мира. Поскольку α -частицы входят в состав первичных космических лучей, то «ось миров» (*axis mundi*), изображённая на картине, предстаёт потоком α -частиц, соединяющим макрокосм (вселенную) с микрокосмом (человеком)²⁶⁸.

В христианской космогонии это «луч творения», достигший «омеги», своей точки приложения. На картине она скрыта внутри черепного свода. С понятием ω связана богословская концепция теозиса (обожения)²⁶⁹, описывающая высшее предназначение человека (ср. концепцию «точки Омега» Тейяра де Шардена)²⁷⁰. В инте-

²⁶⁵ О суфийских коннотациях в творчестве Е.Д. Спасского см.: ЕС. С.105-109.

²⁶⁶ Цит. по: Средневековая арабская философия: проблемы и решения / отв. ред. Фролова Е.А. М., 1998. С.91. Эта тема возникает в состязании между Сулейманом и Билкис в суре «Муравьи»: Багдасаров Р.В. Творцы священной истории. М., 2010. С.322-323.

²⁶⁷ Термин Р. Арнхейма, см. выше.

²⁶⁸ Отражение макрокосма в микрокосме являлась базовой установкой как христианской аскетической культуры, так и Ренессанса.

²⁶⁹ Θεωσις (греч.) от θεός «бог».

²⁷⁰ В «Философии Откровения» Шеллинга это соответствует Откровению о сыновности человека, то есть о Христе, Сыне Божиим. Это Откровение зачинает историю, содержанием которой является реализация свободы Сына от Отца, см.: Смирнов. Роман тайн. С.61.



гальной терминологии Генона пункт ω соответствует точке отражения «небесного луча», высекающей «искру интеллигибельного света». Божественная искра, «раскрываясь, чтобы отождествиться в действии с всецелым Единством, с которым она на самом деле потенциально тождественна <...>, будет излучаться во всех направлениях, начиная от центра, и осуществит в своём продвижении совершенное раскрытие всех возможностей существа»²⁷¹.

Условная изобразительность электронного облака, космического луча, суперпозиция электрона (синхронно находящегося в нескольких местах для наблюдателя) выражает таинство, созерцаемое пророком. Это приём, позволяющий визуализировать на плоскости то, что происходит в мирах вероятности и потенциальности. К данному слою сводятся элементы видения Иезекииля, некоторые из которых упомянуты ранее: огонь, ходящий между животными, сияние, молния, клубящееся облако... Тетраморф не сливается с ними даже в «онтологической» оптике, всегда оставаясь в центре внимания Тайнозрителя, словно необходимая система координат, вплоть до различения престола, находящегося за сводом²⁷². Отсюда вывод: тетраморф есть не только то, что воспринимается, но и то, что воспринимает.

Органы теофании олицетворяет квазинатуралистическая «мускулатура» лба, формирующая тетраморф. Напряжённые от давления Престола животные становятся анатомическим «экраном», живописной экстериоризацией мозговых структур. Этот приём входит в число изобразительных констант Спасского, например, на холсте «Это Сын Мой возлюбленный...» (1961). При этом, художник «выносит вовне» не только изображения функционирующих структур мозга, но и работу других внутренних органов²⁷³.

Скульптура Микеланджело содержит подсказку и здесь. Её прозвище *Pensieroso* обращало сугубое внимание на свод черепа «мыслителя», полностью закрытый шлемом. ...Или вскрытый?! Что если гениальный флорентиец задолго до Спасского использовал приём экстериоризации внутренних органов, аналогизируя их в облике

²⁷¹ Генон. Указ. соч. С.127-128. При этом реализация возможностей происходит циклически относительно каждой плоскости отражения, по вертикальной спирали (там же, с.128).

²⁷² Начиная с Иез 1:26.

²⁷³ ЕС. С. 220-221, 198-199, 192, 203, 226-227, 316-317.

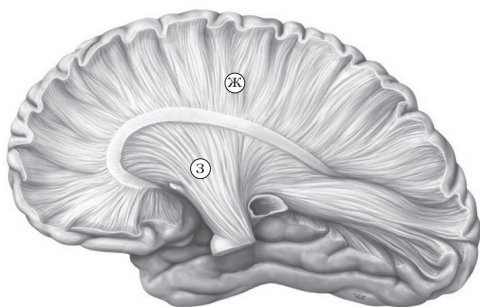
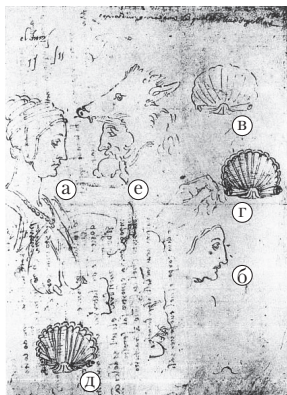


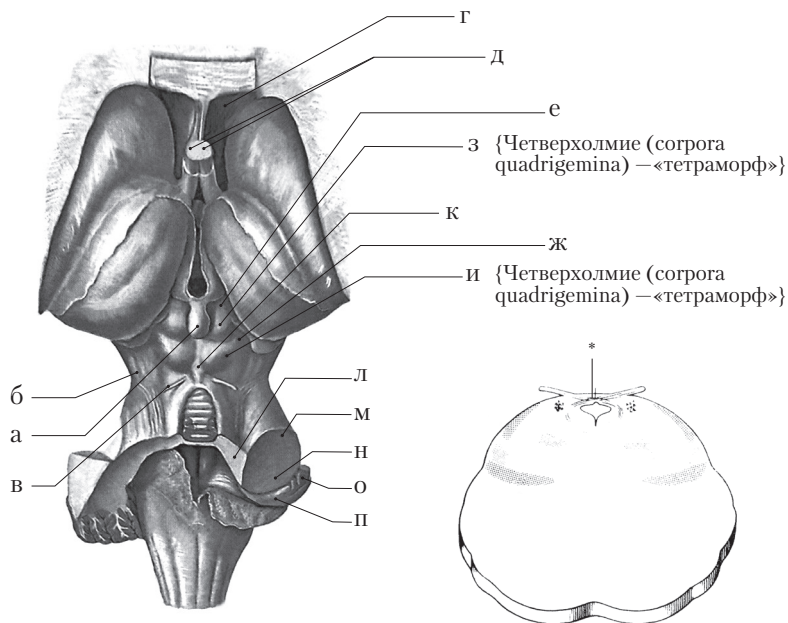
Рисунок Микеланджело из Cod. XIII, fol. 40v (Archivio Buonarroti, Флоренция): а) женщина с перевязью на обнажённой груди как у этрусских божеств-лазов и головным убором в форме спиралевидно-закрученной раковины; б) обозначение края женского головного убора в форме устья спиралевидной раковины; в-д) наброски двустворчатой раковины с расходящимися радиусами рёбер; е) шлем в виде звериной головы (вепря?); по Э. Пановскому прототипом шлема служили стенные росписи этрусских гробниц. Шлем Pensieroso Микеланджело и структуры мозга: ж-з) «лучистый венец», проекционные волокна corona radiata [ж], между корой мозга и внутренней капсулой (capsula interna) [з]

своих творений? Тогда странная грива льва прочитывается как разрез radiatio corporis callosi (лучистость мозолистого тела).

Страсть Микеланджело к анатомическим вскрытиям хрестоматийна и не требует пояснений. Шлем становится «сияющим венцом»²⁷⁴, открывая ум идеального правителя высшим смыслом бытия. Веерообразно расходящийся пучок волокон corona radiata и волокна внутренней капсулы (capsula interna) имеют одинаковое строение, напоминающее раковину. Не случайно поиски скульптором археологического прототипа для шлема Pensieroso соседствуют с изображением вскрытой раковины²⁷⁵. Макушка двустворча-

²⁷⁴ Corona radiata (лат.) — проекционные волокна между корой и внутренней капсулой (capsula interna).

²⁷⁵ Микеланджело, Рисунок 199, хр.: Флоренция, Archivio Buonarroti, Cod. XIII, fol. 40v, опубли.: Tolnay de. Op.cit. Vol.2. Fig.233; Panofsky. Op.cit. Fig.9-12.



Части ствола головного мозга (*truncus encephali*) соответствующие обрисованным единицам на I части Диптиха Е.Д. Спасского: а) шишковидное тело (*corpus pineale*) — «клюв Орла»; б) ножка мозга (*pedunculi cereberi*); в) перекрест блоковых нервов (*decussatio nervorum trochlearium*) — «скрещенные крылья»; г) лобный рог (*cornu frontale*) и передний рог (*cornu anterior*); д) своды (*fornix*) и столбы (*columnae*) «внутреннего храма»; е) ручка верхнего холмика (*brachium colliculi superioris*); ж) ручка нижнего холмика (*brachium colliculi inferioris*); з) верхнее двуххолмие (*superior colliculus*) — «Лев»; и) нижнее двуххолмие (*inferior colliculus*) — «Телец»; к) уздечка верхнего мозгового паруса (*frenulum veli medullaris superioris*); л) верхняя мозжечковая ножка (*pedunculus cerebellaris superior*); м) средняя мозжечковая ножка (*pedunculus cerebellaris medius*); н) нижняя мозжечковая ножка (*pedunculus cerebellaris inferior*); о) клочок (*flocculus*); п) ножка клочка (*pedunculus flocculi*)



той раковины занимает по отношению к радиусам её рёбер ту же позицию, что *capsula interna* относительно *corona radiata*. На том же листе Микеланджело нанёс на голову женщины в профиль волнистую линию, словно обозначил створки «мозговой раковины».

Для визуализации тетраморфа Спасский использует другие структуры мозга. Само число животных указывает на четверохолмие²⁷⁶, бугорчатую пластину²⁷⁷, выделяемую в крыше среднего мозга²⁷⁸. Два верхних холмика выполняют функцию подкорковых центров зрительного анализатора, нижние — анализируют звук. Также четверохолмие рефлектирует движения, возникающие вследствие зрительных и слуховых раздражителей. От четверохолмия импульсы переключаются на нижележащие структуры мозга. Между верхними и нижними бугорками существует эволюционное различие: у рыб, амфибий и большинства рептилий есть лишь двуххолмие, у птиц и млекопитающих — холмов четыре. Интересно, что, пытаясь согласовать мозговую деятельность с «психической энергией» в середине 1960-х годов, православный антрополог Авраам Позов особенно выделяет не только популярную в сопоставлениях такого рода шишковидную железу, но и четверохолмие. При этом Позов опирается на Галена и Аристотеля²⁷⁹.

Спасский выносит четверохолмие на «экран» Иоаннова лика во фронтальной проекции, разворачивая на 180° навстречу зрителю. Нижним элементом становится сублинеальный треугольник с шишковидным телом (эпифизом)²⁸⁰, совпадающий с условным клювом Орла в районе межбровья. Пучки волокон, отходящие от каждого холмика в латеральном направлении, носят название «ручек» верхнего и нижнего холмов²⁸¹, общим числом четыре. Эти волокна соединяют четверохолмие с промежуточным мозгом, соответствуя рукам тетраморфа. Прямым и сильным ногам отвечают ножки мозжечка²⁸².

²⁷⁶ *Corpora quadrigemina* (лат.)

²⁷⁷ *Lamina* (лат.).

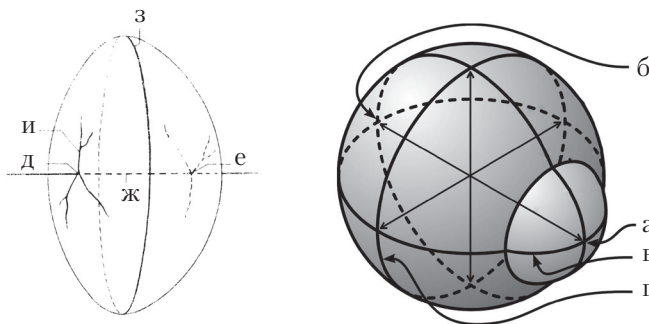
²⁷⁸ *Tectum mesencephalicum* (лат.).

²⁷⁹ Позов [Позидис] А.С. Основы древнецерковной антропологии. СПб., 2008. Т.1. Сын Человеческий. С.193-194.

²⁸⁰ *Corpus pineale* (лат.).

²⁸¹ *Brachium colliculi cranialis, superioris, Brachium colliculi caudalis, inferioris* (лат.)

²⁸² Прежде всего, *pedunculi cerebellares superiores* (лат.), соединяющие мозжечок со средним мозгом.



Galgalm и orphanim, «колесо в колесе» (Иез 1:16). Сфероид глазного яблока или луковицы (bulbus oculi, лат.) — «galgal» (др. евр.): а) передний полюс; б) задний полюс; в) меридиан; г) экватор. Сфероид хрусталика (lens, лат.) — orphanim (др. евр.): д) передний полюс (polus anterior); е) задний полюс (polus posterior); ж) ось (axis) — линия, соединяющая передний и задний полюса хрусталика; з) экватор (equator) — край хрусталика; и) лучи хрусталика (radii lentis) — отдельные пучки волокон хрусталика, которые в юношеском возрасте соединяются, образуя трёхконечные звёзды.

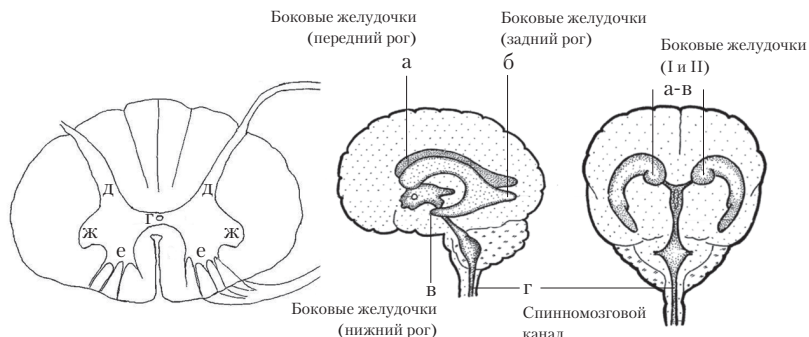
Перекрест блоков нервов²⁸³, образованный волокнами, накладывающимися друг на друга в белом веществе крыши среднего мозга, явно напоминают крылья.

Центральная вертикальная ось на поверхности холста анатомически соответствует саггитальному сечению, горизонтальная ось — аксиальному. Последняя проходит по нижней границе орбиты движения глазного яблока Тайнозрителя. Это «земля», по которой движутся «колёса»²⁸⁴ (Иез 1:15, 19). Верхняя граница их движения (как и животных, с которыми оно синхронизовано) ограничивалась «подобием свода», что соответствует верхней границе орбиты движения глаза под нависающим черепным сводом²⁸⁵.

²⁸³ Decussatio nervorum trochlearium (лат.).

²⁸⁴ ׀׀׀׀׀ (‘ōpanīm), др.евр., «колеса».

²⁸⁵ Ср.: херувимы «выдвигались над колесами» (Скабалланович, указ.соч, с.250).



Анфилада «рогов» конечного (telencephalon) и спинного (medulla spinalis) мозга, соединенная спинномозговой жидкостью (liquor cerebrospinalis). Боковые желудочки головного мозга (ventriculi laterales) — боковой и фронтальный виды: а) передний или лобный рог (cornu frontale; c. anterior); б) задний рог (cornu occipitale; c. posterius); в) нижний рог (cornu temporale; c. inferius); г) спинномозговой канал (canalis spinalis; canalis centralis). «Роговые» структуры спинного мозга (в разрезе): д) задние рога (cornu posterius); е) передние рога (cornu anterior); ж) боковые рога (cornu laterale);

По своим функциям колёса соответствуют офанам Книги Еноха (61:10, 71:7). Иезекииль именует их также galgal, то есть «шар»²⁸⁶. Поэтому «колесо <...> в колесе» (Иез 1:16) может быть анатомически опознано как «круглое» в «круглом» или «круглый» [зрачок] в «сферическом» [глазном яблоке]. Оба слова, galgal и orphan, использовались для обозначения небесного свода. Galgal в Талмуде обозначает круги, делящие небосвод как в экваториальном, так и в меридиональном направлении²⁸⁷, что скорее всего коренится в перпендикулярно соотносённом движении, коим они наделены в теофании Иезекииля. Передний и задний полюса сфероида глазного яблока соединяются меридианом, а плоскость, перпендикулярная геометрической оси, носит название экватора. Формализуя «колёса» в виде глазных яблок, Спасский находит место как для orphan, так и для galgal, обы-

²⁸⁶ Иез 10:13. גָּלְגָּל (galgal), др.евр. «колесо», «шар», «вихрь».

²⁸⁷ Скабалланович. Указ.соч. С.247.



грявая их фонетическое сходство с латинским и греческим терминами: *orphanim* — *ophthalmos* (греч. ὀφθαλμός, «глаз»), *galgalim* — *bulbus* (лат., «луковица»²⁸⁸). Превращение омонимии в полисемию обыгрывается Спасским и в других работах.

«Полные глаз» колёса — крайняя поверхность престола, контактирующая с тварным миром, животные и престол — иерархически выше. Именно зрительное восприятие служит «связующим звеном небесного видения с землей»²⁸⁹, что ближе всего к функции колёс, посредством которых престол передвигался. Невероятность пребывания колёс одновременно возле каждого из четырёх лиц животных²⁹⁰ рассеется, если проследить путь, который проходит возбуждение от глазных мышц до четверохолмия. Синхронизация колёс и тетраморфа отображается в серии процессов, обеспечивающих конъюгацию²⁹¹ и т. д.

Спасский не раскладывает органы на анатомическом столе, а изображает живой процесс зрительного восприятия и ответной реакции, производящей в итоге звук. В теофании Иезекииля звук «включается» ближе к концу. Глас Всемогущего, несущийся со свода, перерастает в шум крыльев животных, «как бы шум в воинском стане» (Иез 1:24). Иоанн, напротив, начинает со звука, а заканчивает зрительным образом. Для показа координации зрительных и слуховых сигналов четверохолмие подходит как нельзя лучше. Его можно рассматривать как релейно-ретрансляторный узел для зрительной и акустической информации, поступающей в таламус, центр принятия решений.

Эфферентными²⁹² проводниками переднее четверохолмие связано с базальными ганглиями, мозжечком и с двигательными корешками спинного мозга²⁹³. Последние отходят от трёх пар рогов, расположенных билатерально. Особенно важно, что передние рога²⁹⁴ координируют деятельность диафрагмы и дыхательных мышц, ответственных за звукообразование.

²⁸⁸ В данном случае, *bulbus oculi*, «глазное яблоко».

²⁸⁹ Скабалланович. Указ.соч. С.250.

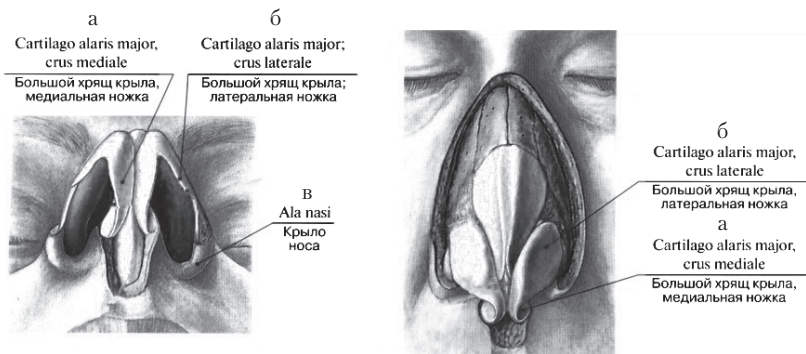
²⁹⁰ Там же. С.251-253.

²⁹¹ В офтальмологическом смысле этого термина. Например, когда экскурсии правого и левого глаза совершаются всегда в одинаковом направлении и в равной степени.

²⁹² То есть передающими сигнал от центра.

²⁹³ Посредством *tractus tecto-spinalis* (лат.).

²⁹⁴ *Cornu anterius* (лат.).



Хрящевая система носа в «анфиладе» элементов тетраморфа с I части Диптиха Е.Д. Спасского. Cartilagines alares majores (большие хрящи крыльев носа): а) медиальная ножка (crus mediale) — «ножка тетраморфа»; б) латеральная ножка (crus laterale) — «ручка тетраморфа». Alae nasi (крылья носа): в) крылья носа — «крылья тетраморфа»

Если верхняя половина холста больше соотносится с оптикой, то нижняя (где расположены нос и приоткрытый рот) — с акустикой. Хрящевая система носа может похвастаться собственным подобием тетраморфа. Там наличествуют ножки²⁹⁵, ручки²⁹⁶ и крылья²⁹⁷. Судя по прижатости последних, на картине запечатлена пауза на вдохе. Поэтому истолковать направление вихрей, окружающих лик, нетрудно. Они льнут к оси, втягиваясь в неразличимую для зрителя точку на темени (vertex, лат.). Благодаря оттоку воздуха марево разошлось, обнажив лик, который иначе оставался бы окутанным клубами. Головы сарафов, образующих царственный урей, готовы срастись в нечто вроде капюшона египетской кобры (οὐράϊος, др. греч.).

Если на статуе Pensieroso раковина сияет на голове, то носовые раковины²⁹⁸ Тайнозрителя спрятаны, хотя троекратно умножены.

²⁹⁵ Crus mediale (лат.).

²⁹⁶ Crus laterale (лат.).

²⁹⁷ Alae nasi (лат.).

²⁹⁸ Concha nasalis inferior, c.n. media, c.n. supreme.



Можно догадаться, что они заполнены, дыхание замерло внутри Иоанна. Быть в духе, значит вмещать его в себя. Это застывший «глас грома <...> в колеси²⁹⁹» (Пс 76:19).

Каждая сцена призвания предполагала контакт с устами пророка ангельских сил. У Исайи — прикосновение, очищающее уста горящим углём. У Иезекииля — глотание свитка, исписанного с обеих сторон, сладкого, как мёд. У Иоанна в трубу превращаются сами уста. Прослеживается движение вовнутрь, вращение... «Кто поверит? Тожество изображенного, изобразителя и предмета изображения, — писал в «Охранной грамоте» Пастернак. — Я увидел, какое наблюдение первым поражает живописный инстинкт. Как вдруг постигается, каково становится видимому, когда его начинают видеть»³⁰⁰. Священный ужас Тайнозрителя Спасского сродни ужасу «Крика» Эдварда Мунка.

Соотнесение мозговых структур и явлений природы можно продолжать, однако это потребовало бы слишком много места. ... Нанизывая анатомические проекции на полярную ось, Спасский создал метаморфическую анфиладу призваний пророков, которые участвуют в едином зрительно-звуковом процессе — цикле творения от α до ω . О чём-то подобном писал преп. Марк Подвижник, когда характеризовал загадочного субъекта, созерцанием превзошедшего «всякое существо, подчиненное естеству и времени» и приведенного «в тайное зрение веков и вечного»³⁰¹. Иконографические циклы на тему призвания пророков имели свою традицию в искусстве Московской Руси³⁰². В первой части диптиха Спасского «оверлеппинг» элементов пророческих призваний можно рассматривать как аналог «контрапункта» в романе Пастернака.

²⁹⁹ גָּלְגָּל (древнееврей.), galgál. В нумерации Тегилим — Пс 77:19.

³⁰⁰ ПСС. Т.3. С.206,205.

³⁰¹ Главы о трезвении, 5, цит. по: Марк Подвижник, преп. Аскетические творения. СТСЛ, 2013. С.185-186; прим.об авторстве данного соч. С.184. Этот текст входил в компиляцию слов Марка Подвижника из 1 тома Добротолюбия и был доступен для Спасского в дореволюционных изданиях.

³⁰² Ср. сюжеты с входных дверей Успенского и Благовещенского соборов Московского Кремля и Троицкого собора Костромского Ипатьевского монастыря: Чернецов А.В. Золоченые двери XVI века. М., 1992.



Показывая картину в конце жизни, Евгений Спасский подчёркивал, что не считает её оконченной³⁰³. Можно предположить, что бесчисленные смысловые наслоения и сопутствующая им метаморфизация потребовали для воплощения гораздо больше времени, чем планировалось изначально. Но что мешало доработать картину в последующие десятилетия? Вряд ли сложность изобразительной задачи. Ведь не завершив первую часть диптиха, Спасский перешёл к ещё более масштабной второй. Скорее, речь идёт о сознательном ограничении сроков исполнения.

«И было в тридцатый год, в четвёртый месяц, в пятый день месяца, когда я находился среди переселенцев при реке Ховаре, отверзлись небеса, и я видел видения Божию» (Иез 1:1). По одному из толкований, 30 лет следует отсчитывать с момента Вавилонского пленения³⁰⁴. Картина написана в 1946 году, то есть на 30-м году советской власти. Согласно распространённому среди православных эсхатологическим воззрением, установление в России советской власти имело ветхозаветным прообразом «плен Вавилонский». К примеру, игумен Израиль (Андреев, 1870–1937) сообщал на допросе: «Современные политические события я оцениваю таким образом: по примеру прошлой истории человечества, когда были такие события, как плен Вавилонский, всемирный потоп и татарское иго в России, Бог послал совласть для наказания и вразумления, а некоторым и для награды в будущем за перенесенные страдания»³⁰⁵. Показательно, что Борис Пастернак, обсуждая в 1954 году возможность присуждения ему Нобелевской премии, шутливо сетовал на «вавилонское пленение», не отпустившее бы его в «поездку за получением награды»³⁰⁶.

³⁰³ Устное сообщение Г.Я. Курьяновой автору.

³⁰⁴ Скабалланович. Указ. соч. С.73–75,78

³⁰⁵ Цит. по: Пострадавшие за Христа на Радонежской земле в годы гонений и репрессий XX века. Синодик с краткими биографическими справками / сост. иером. Пафнутий (Фокин). Сергиев Посад, 2021. Т.1. С. 114–115; ср.: Аксютин В.А. Вавилонское пленение: Русская православная церковь в XX веке. Дата публ. 25.10.2001 (<https://pravoslavie.ru/archiv/vavilon.htm>).

³⁰⁶ Пастернак — О.М. Фрейденберг, 12.11.1954 // ПСС. Т.10. С.58; Пастернак Е.Б. Биография. С.666.



Настала пора заглянуть в глаза Тайнозрителю, точнее, приглядеться к его зрачкам, отражения в которых отличаются. Размещение в зрачках микродиорам — частый приём художника с первой половины 1920-х годов (ср. триптих «Автопортрет в Суханове», 1923–1924)³⁰⁷. Образы в микродиорамах имеют ряд особенностей, учитывающих процесс стабилизации изображения на сетчатке.

Глаза Тайнозрителя говорят. В его правом зрачке вырисовывается близкий любому советскому гражданину лик основателя государства, В.И. Ленина. Полное имя вождя, в соответствии с аббревиатурами 1920-х, звучало «В.И.Л.», что породило советские имена Виль, Вил, Вилен, Вилена. В эсхатологической оптике православия, воспринявшей установление советской власти как 70-летний плен, Ленин «считывался» как верховное божество Вавилона, Вил (он же Баал или Бел). Популярная до революции «Библейская энциклопедия» информировала о нём своих читателей так: «В честь Вила в Вавилоне был воздвигнут один из величественнейших храмов в виде высокой четырехугольной башни в форме восьми башен, воздвигнутых одна на другую»³⁰⁸. После строительства четырёхугольного многоярусного³⁰⁹ мавзолея, трудно уйти от ассоциации с культом Вила, тем более, в свете амбициозных планов по возведению Дворца Советов со статуей Ильича на верхней площадке.

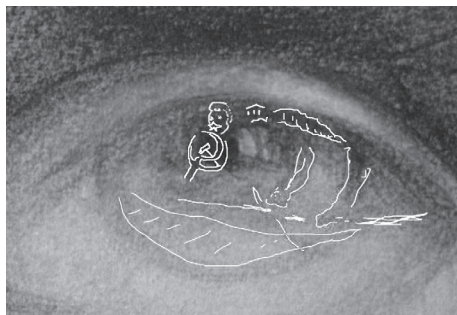
Чтобы занять столько места в правом зрачке, лицо Ленина должно быть достаточно большим либо вплотную придвинутым к Тайнозрителю. Вряд ли это живой Ильич, скорее, его портрет, использованный для уличного оформления. Тогда становится объяснимым читающийся левее и ниже портрета Ленина фрагмент лозунга «ДРУЖБА НАРОДОВ». Правее — ряды мелких строчек, в которых можно разобрать лишь отдельные буквы, бегут под углом к верхнему веку. Вместе всё напоминает транспаранты на демонстрации (цв. вкл. 21).

Наиболее знаковым мероприятием такого рода в 1946-м стало Первомайское шествие трудящихся и военный парад на Красной площади, где присутствовали члены правительства с И.В. Ста-

³⁰⁷ ЕС. С.268-269.

³⁰⁸ Никифор (Бажанов), архим. Библейская энциклопедия. М, 2005 [переизд. 1891]. С.108.

³⁰⁹ В зависимости от принципа счёта мавзолей состоит из 7 или 8 ступеней.



Микродиорама в глазах Ангела Откровения. Левый зрачок Ангела отражает правый зрачок художника: наверху знамя с серпом, молотом и красной звездой, лицо Сталина, слева от него еще лица, справа — портик мавзолея и кремлевская стена, внизу справа две руки с древком знамени и его полотнищем.

линым во главе. Его огромный портрет украшал главный фасад ГУМа справа, соразмерный портрет Ленина — слева, между ними — железный щит в виде знамени³¹⁰ с лозунгом «да здравствует 1 мая — день СМОТРА БОЕВЫХ СИЛ ТРУДЯЩИХСЯ ВСЕХ СТРАН!»³¹¹.

От живоподобия ленинского лица трудно уйти. Вспоминаются не только строки Маяковского, превращённые в лозунг «Ленин жил, Ленин жив, Ленин будет жить...», но и фрагменты Апокалипсиса, где говорится об «иконе звериной». Если в правом — «весомо, грубо, зримо» отражается Ильич, то в левом можно разглядеть более расплывчатого Сталина: «И увидел

я другого зверя <...>. Он действует <...> со всею властью первого зверя и заставляет всю землю и живущих на ней поклоняться первому зверю <...>, говоря живущим на земле, чтобы они сделали образ зверя» (Отк 13: 11-14).

Расплывчатость объяснима, поскольку образ Сталина двойствен: один — крупный, нарисованный, взирает с фасада ГУМа. Другой — меньше, но живой, — приветствует шествие с мавзолея вместе с остальными членами правительства — они растянулись на трибуне под левым верхним веком³¹². Взгляд увеличивает Сталина, словно накладывая на него лупу. Если уменьшить масштаб, возникает эффект оверлеппинга: несколько фигурок на трибуне бли-

³¹⁰ То, что центральный щит изготовлен из листового железа (имитирующего полнотелое знамя), заметно на кадрах кинохроники.

³¹¹ Огонёк. 1946. Май. № 18 (987). Первомайский парад на Красной площади в Москве / Фото Д. Бальтерманца и Г. Зельма. С.4-5.

³¹² Фотографии с членами правительства на трибуне регулярно печатались на первых полосах советских газет: Правда. 02.05.1946. № 104 (10186). С.1; Известия. 04.05.1946. № 105 (9021). С.1 и т.д.



же к центру сливаются с портретом Сталина на ГУМе.

Здесь отражено свойство зрительного восприятия. Поскольку глаз человека постоянно находится в движении, это ведёт к сдвигам изображения объекта по сетчатке. Чтобы его стабилизировать, нужно помещать изображение объекта в центральную ямку³¹³, где острота зрения достигает максимума, а затем через очень короткие интервалы сдвигать, дабы оно сохранялось за счёт активации новых рецепторов. Художник старательно, тончайшей штриховкой (исполненной, видимо, при посредстве увеличительных стёкол) передаёт саккадные скачки³¹⁴ и тремор³¹⁵. Перемещаясь с портрета Сталина на фасаде, зрачок фокусируется на трибуне мавзолея. По мере смещения лицо вождя начинает распадаться, но не сразу, а осмысленными частями, как происходит с легко узнаваемыми объектами.

Сопоставляя микродиорамы с расположением объектов на Красной площади, можно сделать вывод, что наблюдатель (проще говоря, сам художник) находился на половине площади, прилегающей к Государственному историческому музею, лицом к собору Василия Блаженного. Как метростроевец и работник культуры, Спасский, вероятно, входил в колонну демонстрантов³¹⁶. Мавзолей с членами правительства оказывался от него по правую руку. Почему же они помещены в левом зрачке, а Ленин и ГУМ, наоборот, в правом? Дело в том, что на зрачках Тайнозрителя мы видим двойное отражение. Туда попало то, что предварительно уже от-



Праздничное оформление фасада ГУМа
1 мая 1946 года («железная доска»
Иез 4:1:3).

³¹³ Fovea centralis (лат.).

³¹⁴ Т.е. скачки глазного яблока.

³¹⁵ Дрожание с частотой 150 циклов в секунду и амплитудой, равной примерно 0,5 диаметра колбочки (фоторецептора сетчатки). Описание процесса стабилизации изображения см.: Николаева Е.И. Психофизиология. М., 2003. С.142-143.

³¹⁶ Основания для такого предположения изложены далее.



разили глаза художника, иначе лозунг «ДРУЖБА НАРОДОВ» был бы развёрнут справа налево. (цв. вкл. 21)

На правительство и конкретно на товарища Сталина наезжает какой-то контур. Это не что иное, как серп и молот. Похоже на типичное навершие красного знамени, коих множество плескалось на площади. Их красноватый фон заполняет нижнюю кромку обоих зрачков тайнозрителя. Всё это вызывает ассоциацию с репортажной съёмкой: увиденные сквозь навершие знамения правители, приветствующие народ с зиккурата «вечного живого» ВИЛа.

Знамя — ключевое слово. Знамение, предназначение³¹⁷. Две полосы, которые тянутся с правого края каждого зрачка напоминают две руки, держащие древко знамени. Кажется, это руки знаменосца, возможно, самого Спасского. Серп с молотом выглядят грозным предупреждением, ведь в символизме Библии их смысл по меньшей мере амбивалентен³¹⁸, а уж Вавилону давно не сулит ничего доброго³¹⁹. Вездесущая двойная эмблема есть «начертание зверя»: «Кто поклоняется зверю и образу его и принимает начертание на чело свое, или на руку свою, тот будет пить вино ярости Божией...» (Отк 13:9-10 и далее).

Так что же в глазах Тайнозрителя являет собой Москва и её правители? Изначально застраивавшаяся как средневековый христианский город, Москва затем получает статус столицы, что делает её в библейско-летописной парадигме «вторым Иерусалимом»³²⁰. В Московском царстве Красная площадь использовалась как храм под открытым небом. Там проводились богослужения с участием верховных властей, царя и патриарха, в частности, шествие на осляти на Вербное воскресенье к собору Василия Блаженного, который иностранные путешественники, посещавшие столицу в XVI–XVII вв., в один голос называют «Иерусалимом»³²¹. Эти процессии входили в

³¹⁷ См. о понятии «знамения» в традиционной русской культуре: Багдасаров. Символика власти. С.182-187.

³¹⁸ Ср.: Ис 2:4; Отк 14:14-19 и др.

³¹⁹ Иер 50:23.

³²⁰ См.: Петрухин В.Я. Город и сакральное пространство: библейский миф в начальном русском летописании // Сакральная топография средневекового города / ред.-сост. А.Л. Баталов, Л.А. Беляев. М., 1998. С.25,27-28. (Известия Института христианской культуры средневековья. Т. I).

³²¹ Баталов А.Л., Беляев Л.А. Некоторые проблемы топографии средневекового русского города // Там же. С.21.



состав «иерусалимского» топоса Москвы вместе с другими видами богослужений и градостроительными объектами (к примеру, Спасскими воротами — аналогией иерусалимских Золотых ворот)³²².

Отражаемое зрачками Тайнозрителя адресовалось Израилю, Народу Божию, в актуальном для художника моменте, — России. Спасский, будучи приверженцем мессианства, пропускает его сквозь призму «Руси — нового Израиля», «Москвы — второго Иерусалима»³²³. «Встань и иди к дому Израилеву <...> не к народам многим» (Иез 3:4-6). Обращения пророков к Вавилону, Египту и прочим великим царствам, по существу, тоже предназначались израильтянам, соблазняемым идолопоклонством и иными пороками, приписываемыми населению восточных деспотий.

Диорама зрачков, несмотря на малый размер, является важной составляющей общей композиции картины. Она географически конкретизирует и хронологически актуализирует её содержание. Исидор Севильский³²⁴ «представлял ойкумену в виде плоского диска, в центре которого находится Иерусалим»³²⁵. Обоснованием такого взгляда служило изречение Иезекииля «Это Иерусалим! Я поставил его среди народов, и вокруг него — земли» (Иез 5:5), а также слова пророка об Израиле, «живущем на вершине земли» (Иез 38:12). Иерусалим — библейская *axis mundi*, христианский «пуп земли», на него отныне переносится прорицательная функция в эллинистический период, связывавшаяся с Дельфами³²⁶.

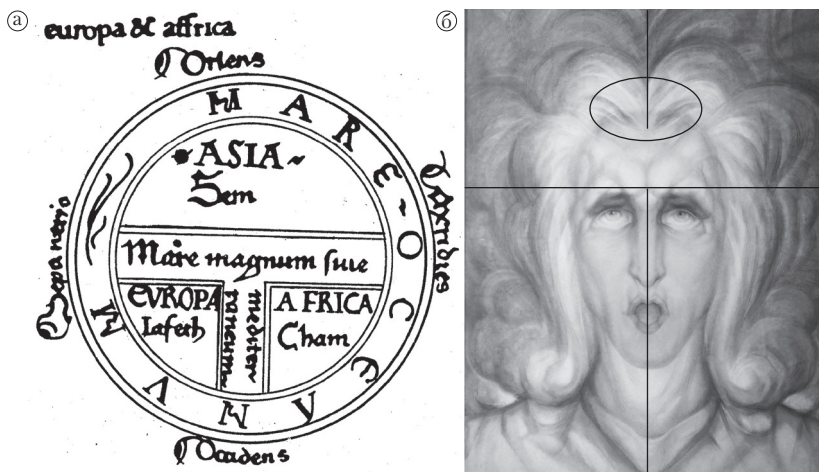
³²² Кудрявцев М.П. Москва — Третий Рим. М., 1994. С.199-204. Скептический отзыв А.Л. Баталова и Л.А. Беляева, высказанный в адрес исследований М.П. Кудрявцева, так и остался без конкретной аргументации (ср.: там же, с.14).

³²³ См. о восприятии Руси-России как богоизбранного народа: Ефимов Н.И. Русь — Новый Израиль. Казань, 1912; Данилевский И.Н. Библия и Повесть временных лет (К проблеме интерпретации летописных текстов) // Отечественная история. 1993. № 1. С.78-94; Теория «Москва — Третий Рим» в словесных и визуальных образах. Легенды и реальность: колл.моногр. / под ред. А.В. Рындиной. М., 2022 и др.

³²⁴ Его взгляды оказали фундаментальное влияние на картографию средневековья.

³²⁵ Дитмар А.Б. От Птолемея до Колумба. М., 1989. С.58; Райт Дж.К. Географические представления в эпоху крестовых походов / Пер. М.А. Кабанова; предисл. А.Я. Гуревича. М., 1988. С.233-234. Типологически сходная картина имеется в географических представлениях других религий относительно их священных центров, см.: Подосинов А.В. «Это Иерусалим! Я поставил его среди народов...» // Новые Иерусалимы: Перенесение сакральных пространств в христианской культуре. Мат-лы межд.симпозиума / Ред.-сост. А.М. Лидов. М., 2006. С.31.

³²⁶ Подосинов. Указ. соч. С.30-31.



Средневековые Т-О карты. Иерусалим в центре обитаемой суши: а) карта ойкумены типа Т-О из сочинения Исидора Севильского «Этимологии». Ок. 600; б) совмещение схемы Т-О-карт с композицией I части диптиха Е.Д. Спасского.

На средневековых картах типа Т-О Иерусалим занимал место над поперечной линией Т³²⁷. Если совместить схемы Т-О-карт с композицией картины Спасского, то окажется, что вертикальная ось последней пропадает в том месте, где на картах помещается Иерусалим, центр мира. Аналогия усиливается благодаря условной окружности, опоясывающей макушку на картине и сходной с круглой формой Т-О-карт³²⁸.

³²⁷ Образованной Нилом и Танаисом на западе Азии, см.: Подосинов. Указ.соч. С.32; Райт. Указ.соч. С.388-389. ; Мельникова Е.А. Древнескандинавские географические сочинения: тексты, перевод, комментарий. М., 1986. Карта № 1-2,5. С.106-107,113,117.

³²⁸ Ср. свидетельство Эвульфа, паломника в Святую Землю Палестины (1102-1103): «Прямо перед храмом Гроба Господня, за внешней стеной, недалеко от места, называемого Голгофой, существует место под названием Круг, которое сам наш Господь Иисус Христос обозначил и собственноручно измерил, объявив центром мира, в соответствии со словами псалмопевца: «Поскольку Господь мой это царь и трудится ради спасения в центре земли» [в син.пер. Пс 73:12: «Боже, Царь мой от века, устрояющий спасение посреди земли!»]» (Райт, указ.соч., с.234).



К этому следует добавить, что на средневековых картах Иерусалим с Вавилоном находятся по соседству или же на одной оси. Вавилон — антитеза Иерусалиму, его тёмный двойник, нежелательная судьба.

Упованием Пастернака с середины и до конца 1940-х годов было то, что Россия вернётся к христианским истокам³²⁹. Точнее, что власти позволят ей это сделать. Целый ряд перемен во внутренней политике (в частности, религиозной), казалось, поощрял подобный прогноз³³⁰. Убеждённость в своём долге ускорить эти процессы была столь велика, что поэт неоднократно обдумывал послание к руководству СССР, упомянутое Берлиным. В личной переписке поэт, словно репетируя, повторяет его темы на разные лады.

Пастернаковедение до сих пор слабо реагирует на это намерение поэта. Сбивает с толку экзальтированность, с которой Пастернак предрекает грядущее обновление в своих письмах. Кажется, будто перед нами сверхценная идея «небожителя»³³¹ из Переделкино. Однако чем более вчитываешься, тем яснее, что пафос тут маскирует нечто иное. Например, то, что, предчувствие Пастернака — не столько впечатление, вынесенное из текущей жизни, сколько предъявленный ей императив. Причём не самим Пастернаком, точнее, не им одним.

Основным источником, рисующим отступничество России от Христа, а затем её «помилование», являются пророчества преп. Серафима Саровского³³². Их значение первым сформулировал Сер-

³²⁹ Быков. Указ. соч. С.653-654.

³³⁰ Бравурный тон церковного официоза 1942-1953 гг. до сих пор создаёт иллюзию «симфонии» между советским правительством и РПЦ. Чтобы оценить всю фальшь подобных представлений достаточно сравнить их с фактами: Одинцов М.И. Русская православная церковь накануне и в эпоху сталинского социализма, 1917-1953 гг. М., 2014. С.273-369; Поспеловский Д.В. Русская православная церковь в XX веке. М., 1995. С.183-202, 256-279; Цыпин Вл., прот. История Русской православной церкви, 1917-1990. [М.,] 1994. С.109-154.

³³¹ Прозвище, закрепившееся за Пастернаком после критической статьи в майском номере журнала «Октябрь» за 1937 год, см.: Быков. Указ. соч. С.523-525.

³³² Практически все они собраны в антологии «Россия перед Вторым пришествием» и размещены, согласно эсхатологической схеме авторов: Россия перед Вторым пришествием: Мат-лы к очерку Русской эсхатологии / Сост. С.А. Фомин, Т.И. Фомина. Пред. Р.В. Багдасарова. 3 изд. испр. и расшир. М., 1998. ТТ.1-2. Попытки критического анализа агиографии преп. Серафима см.: Рошко Вс., прот. Преподобный Серафим. Саров и Дивеево: иссл-я и мат-лы / Пер. О. Вайнер; вступ. ст. С.С. Бычкова. М., 1994; Стрижев А.Н. Чего не изрекал преподобный Серафим. К вопросу о псевдоцерковном мифотворчестве // Новая книга России. 2004. № 8. С. 38-40.



гей Дурылин, близкий друг Бориса Пастернака с юности и до своей смерти в 1954 году³³³.

На последнем заседании Московского религиозно-философского общества им. В.С. Соловьёва 29 апреля 1918 года Дурылин зачитал доклад «Апокалипсис и Россия». В нём он проследил связь народных представлений о конце времён с пророчествами русских святых и интуициями российских мыслителей (в частности, Соловьёва и К.Н. Леонтьева)³³⁴. Доклад затем был оформлен как статья, тезисами которой Дурылин охотно делился с интересующимися. В частности, он излагал свои взгляды на русскую эсхатологию будущему митрополиту Вениамину (Федченкову)³³⁵. «Светило русского православия вошло в орбиту Апокалипсиса — вот смысл указываемого, неизмеримого по важности явления»³³⁶, — писал Сергей Николаевич.

Важно отметить, что он был подключён к эсхатологической традиции в её живом первоисточнике, общаясь с оптинским старцем о. Анатолием (Потаповым)³³⁷, чьи прогнозы российского будущего воспроизводят схему серафимовых пророчеств³³⁸. Беседовал Дурылин и с другими современными ему подвижниками благочестия, объехал десятки православных монастырей, старообрядческие центры, наконец, в 1920 году был рукоположен в сан священника. Проводя много времени с о. Павлом Флоренским и графом Юрием Олсуфьевым, Дурылин почти наверняка видел несколько списков послания преп. Серафима Саровского о грядущих судьбах

³³³ Их переписку см.: Две судьбы. (Б. Л. Пастернак и С. Н. Дурылин. Переписка) / Публ. М.А. Рашковской // Встречи с прошлым. М., 1990. Вып. 7. С.366-407; ср.: Пастернак Е.В. Пути «возвращения» Б.Л. Пастернака и С.Н. Дурылина // Сергей Дурылин и его время: Исследования. Тексты. Библиография. Кн. I: Исследования / Сост., ред., предисл. Анны Резниченко. М., 2010. С.159-174. (Сер.: «Исследования по истории русской мысли». Т. 14).

³³⁴ Резвых Т.Н. «Апокалипсис и Россия»: Эсхатологическая тема у С. Н. Дурылина // Вестник ПСТГУ. I: Богословие. Философия. 2015. Вып. 3 (59). С. 83–118.

³³⁵ Вениамин (Федченков), митр. О конце мира. Калуга, 2013. С.24-29.

³³⁶ Резвых. Указ.соч. С.113.

³³⁷ И не только с ним, но и с другими православными подвижниками благочестия.

³³⁸ См., например: Россия... Т.2. С.333.



России, хранившихся у них. Разделял он и идею центра Москвы как второго Иерусалима³³⁹.

Один из этих списков, принадлежавший Олсуфьеву, содержал не просто общие предсказания, но — конкретные сроки спасения России. Княгиня Наталья Урусова, читавшая олсуфьевский список в 1918 году, называет две временные привязки: «Года я не могу вспомнить, так как прошло 28 лет <...>, думается, что это был 1947 г.: во всяком случае, в последних годах 20-го столетия»³⁴⁰. Довольно странная датировка: с одной стороны, точный год, с другой — относительно широкий временной промежуток. Однако, отсутствие гладкости, скорее всего, свидетельствует о подлинности того, что запомнила Урусова. К тому же, ни один из опубликованных текстов послания Серафима Саровского³⁴¹ с добавками Мотовилова не содержит конкретных дат, что повышает достоверность списка Олсуфьева. 1947 год оказывается ближайшим вероятным сроком «помилования» России, на который ориентировались лица, знакомые с откровениями святого Серафима в наиболее аутентичном виде³⁴². В число этих лиц из окружения Пастернака входил не толь-

³³⁹ С.Н. Дурылин был инициатором основания Кремлёвского братства, чей устав был утверждён Поместным собором Православной Российской церкви. Ср. из «Олонецких записок»: «Оказывается, 12-го [августа 1917 года. — Р.Б.] Синод утвердил мой проект устава Кремлевского братства. Раздавали воззвание об учреждении братства Кремля, составленное мной и напечатанное за подписью протопресвитера. Розов возгласил многолетие братству, а протопресвитер сказал о нем проповедь на текст: «Забвена буди десница твоя, аще забуду тебя, Иерусалиме» [неточная цит. Пс 136: 5]. После все перешли в Мироварную палату, где и произошло открытие братства» (Дурылин С.Н. Из «Олонецких записок» / М.А. Рашковская, публ., коммент. // Наше наследие. 2001. № 100. С. 128–155). Обратим внимание на знаменательное совпадение: цитата о недопустимости забвения Иерусалима произносится в палате, где традиционно варилось святое миро. К этому случайно-неслучайному совпадению мы вернёмся в конце статьи.

³⁴⁰ Цит. по: Россия... Т.1. С.367; впервые опубли.: Русский паломник: Журнал Валаамского об-ва Америки. 1990. № 2. С.96.

³⁴¹ Знакомство Пастернака с пророчествами преп. Серафима Саровского косвенно подтверждает имя Серафимы Тунцевой, которая исполняет в романе функцию сивиллы.

³⁴² Попытку сопоставить исторические события 1947 года с эсхатологическими прогнозами и историческими концепциями см.: Россия... Т.2. С.257–282. Правда, в подборку включены заведомо сомнительные тексты типа «Чудес от Казанской иконы Божией Матери» прот. Василия Швеца. К тому же написаны подобные сочинения гораздо позднее 1940-х.



ко Дурылин (общение с ним поэта оживилось именно в середине 1940-х годов и синхронно в его письмах начинает мелькать мотив обновления России)³⁴³, но и пианистка Мария Юдина, испытывавшая сильное духовное влияние Флоренского в молодости и поддерживавшая переписку с ним в годы его соловецкого заключения³⁴⁴. Оба получали главы «Доктора Живаго» по мере их написания автором, а на квартире Юдиной устраивались даже чтения романа³⁴⁵.

Приподнятый настрой продержался ещё первую половину 1946 года: «Мне было очень хорошо в конце прошлой зимы [то есть, в феврале 1946 года. Выд. Р.Б.], весной, летом, — писал Пастернак Нине Табидзе. — Мне было так, как было в Тифлисе. Я не только знал (как знаю и сейчас), где моя правда и что Б<ожему> промыслу надо от меня, — мне казалось, что все это можно претворить в жизнь, в человеческом общении, в деятельности, на вечерах. <...> С еще большим подъемом я два месяца проработал над романом, по-новому, с чувством какой-то первичности, как может быть только в начале моего поприща». Далее Пастернак даёт понять, что надежда на перемены угасла: «Ах, Нина, если бы людям дали волю, какое бы это было чудо, какое счастье! Я все время не могу избавиться от ощущения действительности, как попоранной сказки»³⁴⁶. Примечательно, что в том же письме Пастернак упоминает общих друзей, «Евгения Дмитриевича» и «Серёжу» Спасских.

Письмо к вдове Тициана Табидзе, кажется, последнее, где теплится упование на 1947 год. Уже опубликован партийный «приговор» журналам «Звезда» и «Ленинград», Пастернака снова заталкивают в переводческое «гетто». Но самое печальное — интересы Интернационала оказались для правительства важнее интересов России. Оно выделяет громадные средства на поддержание коммунистов по всему миру вместо того, чтобы сосредоточиться на восстановлении собственной экономики...³⁴⁷ В этом причина отказа Пастернака от письма.

³⁴³ Две судьбы. С.372.

³⁴⁴ Трубачев С.З., диак. Избранное. М., 2005. С.360-420.

³⁴⁵ Ивинская. Указ. соч. С.195-196.

³⁴⁶ Пастернак — Н.А. Табидзе, 04.12.1946 // ПСС. Т.9. С.479-480.

³⁴⁷ Хисамутдинова Р.Р. Голод 1946–1947 годов в новейших исследованиях историков (конец 1980-х — 2000-е годы) // Известия Самарского научного центра РАН. 2009. Т.11. № 6(2). С.333,335-336 (осн. лит.).



Первый срок «помилования» из серафимова послания, миновал. Следующий, более размытый ориентир, маячил теперь ближе к концу столетия. Думается, в результате кое-что поменялось и в концепции «Доктора Живаго». Роман развернулся к новым поколениям: пусть они встретят грядущий, отложенный срок «помилования» во всеоружии. Кому, как не молодым, адресовано резюме: «Хотя просветление и освобождение, которых ждали после войны, не наступили вместе с победой, как думали, но все равно, предвестие свободы носилось в воздухе все послевоенные годы, составляя их единственное историческое содержание»³⁴⁸.

Спасский имел собственное отрефлектированное отношение к вождам СССР. Прежде всего, оно выразилось в серии криптопортретов: «Детская головка. Амур» (1933), «Детская головка» (1937) и др. Встреча с окрылённым Пастернаком в 1945-м подвигла художника к написанию образа, содержащего визуальный пророческий месседж³⁴⁹. Вместе с Пастернаком Спасский мог бы повторить, что знает, где его правда, и что Божьему промыслу от него требуется. Картину можно по праву назвать «Призвание пророка», ибо она выявляет единство, пронизывающее инициации Моисея, великих пророков, Иоанна Богослова... Образность Апокалипсиса, читающаяся в микродиорамах, не исчерпывает предыдущие слои пророчеств, а актуализирует их. Рассмотрим слой Иезекииля, который (как показано ранее) тесно смыкается с Иоанном в видении тетраморфа и престола.

Миссия, которую Господь возложил на Иезекииля, исключала прямое обращение к народу или властям, что живо напоминало ситуацию, в которой находился сам Спасский. Пророк должен был вразумлять тех, кто не хочет слушать, сам пребывая запертым в доме и лишённым речи³⁵⁰ (Иез 3:11,24-26). Достичь этого можно,

³⁴⁸ ПСС. Т.4. С.513. Константин Поливанов попытался проследить, как формировался концепт «предвестия свободы» у Пастернака. Правда, он игнорирует его религиозно-эсхатологическую подоплёку: Поливанов К.М. «Доктор Живаго» как исторический роман. Tartu, 2015. С.140-142 (Dissertationes philologiae slavicae Universitatis Tartuensiss, 33).

³⁴⁹ Возможно, даже текст, учитывая не расшифрованную пока микропись.

³⁵⁰ Ср. стихотворение Е.Д. Спасского, написанное 30.11.1961: «Уста мои молчат, я их замкнул для мира...». Архив Е.Д. Спасского. Частное собрание, Москва.



изготовив странный объект. Сегодня его легко отнесли бы к инсталляциям: «Возьми себе кирпич и положи его перед собою, и начертай на нем город Иерусалим; и устрой осаду против него, и сделай укрепление против него, и насыпь вал вокруг него, и расположи стан против него, и расставь кругом против него стенобитные машины; и возьми себе железную доску, и поставь ее как бы железную стену между тобою и городом, и обрати на него лице твое, и он будет в осаде, и ты осаждай его. Это будет знамением дому Израилеву» (Иез 4:1-3).

Зрачки Тайнозрителя воспроизводят инсталляцию с поправкой на реалии XX века: из «кирпича» Кремля и собора Василия Блаженного сложен образ второго Иерусалима, мавзолей — «противное» ему «укрепление» с декоративным «валом», «стан» — превращённая в плац-парад Красная площадь, «стенобитные машины» — въезжающие на неё артиллерия и танки, железный муляж на ГУМе — «знамение», делящее надвое диораму зрачков... Демонстрация 1 мая 1946 года стала первым мирным отмечанием этого праздника, однако и она открывалась военным парадом. Учитывая пацифизм Спасского, разделяемый им с Пастернаком, правители, видимо, предостерегались от развязывания новых войн и призывались к политике мирного сосуществования. Но речь Уинстона Черчилля 5 марта 1946 года уже опустила железный занавес (!). «Администрация», тираническая ли, псевдодемократическая ли, была не властна в решениях, как не властна остановить I или II мировые войны.

То, что можно вычитать из писем Пастернака, сводится к предначертаниям будущей светлой жизни. Библейские пророчества интерпретировались в несколько ином ключе. Они начинались с угроз, высказываемых от лица Бога, и лишь затем (не всегда) переходили к обещаниям. Похоже, картина Спасского ближе как раз к такому месседжу: «Вот, Я сокрошу в Иерусалиме опору хлебную, и будут есть хлеб весом и в печали, и воду будут пить мерою и в унынии, потому что у них будет недостаток в хлебе и воде; и они с ужасом будут смотреть друг на друга, и исчахнут в беззаконии своем» (Иез 4:16-17). Это сказано в конце той же главы, в начале которой описывается инсталляция с кирпичом и железной стеной. Превознесенность Иерусалима над миром³⁵¹ предполагает повышенную ответствен-

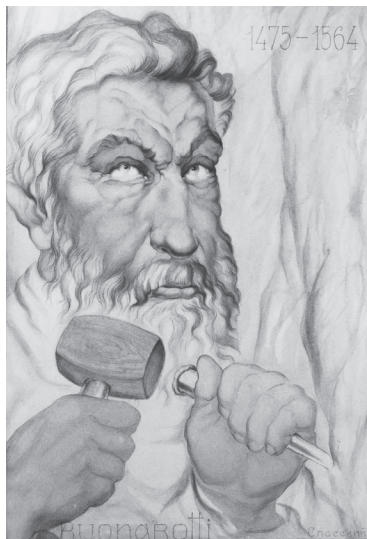
³⁵¹ Подосинов. «Это Иерусалим!». С.30.



ность в ревнивых очах Божиих (Иез 5:6-8).

«И он сделает то, что всем, малым и великим, богатым и нищим, свободным и рабам, положено будет начертание на правую руку их или на чело их, и что никому нельзя будет ни покупать, ни продавать, кроме того, кто имеет это начертание, или имя зверя, или число имени его. Здесь мудрость. Кто имеет ум, тот сочти число зверя, ибо это число человеческое; число его шестьсот шестьдесят шесть» (Отк 13:16-18). Контуры серпа и молота внутри наверхшия знамени закруглены несколько более обычного, складываясь в уменьшающиеся шестёрки. Символ 666, занимавший христианскую конспирологию с эпохи Лактанция, трактуется Спасским как вензель антихриста, проступающий сквозь коммунистическую эмблему. Интересно, что серп с молотом трижды повторялись на фасаде ГУМа: рядом с портретами Ленина и Сталина, и на центральном знамени.

Среди православных, рассматривающих своё существование в эсхатологической перспективе, бытовало практически полное отрицание советской действительности³⁵². Позиция Евгения Спас-



Буонарроти (Микеланджело Буонарроти за работой). 1965
Бумага, акварель. 60×42

³⁵² Так, блаженная Матрона (Никонова), по преданию предсказавшая Сталину победу в Великой Отечественной войне, во время демонстраций 7 ноября и 1 мая не разрешала близким выходить из дома, даже открывать форточки. «Она видела духовную сторону происходящего. Когда возбуждённая толпа с красными флагами и портретами вождей, под звуки революционных песен и выкрики партийных лозунгов <...> двигалась по улицам Москвы — бесы заполняли воздушное пространство улиц и проникали в дома. Что делать христианам, когда мир беснуется, становится одержимым? — Затворяться в жилищах, освящённых иконами и молитвой» и т.д. Цит. по: О жизни и чудесах блаженной Матроны. М., 1997. С.18-19; ср.: Жданова З.В. Сказание о житии блаженной старицы Матроны. [Коломна.] 1994. С.107.



ского была сложнее, сближаясь со словами Симушки из «Доктора Живаго»: «В отношении забот о трудящихся, охраны матери, борьбы с властью наживы наше революционное время — небывалое, незабвенное время с надолго, навсегда остающимися приобретениями. Что же касается до понимания жизни, до философии счастья, насаждаемой сейчас, — просто не верится, что это говорится всерьез, такой это смешной пережиток. Эти декламации о вождях и народах могли бы вернуть нас к ветхозаветным временам скотоводческих племен и патриархов³⁵³, если бы обладали силой повернуть жизнь вспять и отбросить историю назад на тысячелетия. По счастью, это невозможно»³⁵⁴.

Наделённый любознательностью реалиста, Спасский, вероятно, решил воспользоваться сотрудничеством с Метропроектом (организацией, задействованной на первомайских торжествах в обязательном порядке) и лично — а не по кинохронике — наблюдать ритуал общения «вечно живых» с народом. Это участие послужило для художника инсайтом, вскрывшим эсхатологический топос Иерусалима — Красной площади — Вавилона. Спасский увидел происходящее с ним и со страной в перспективе библейского мессианства. Возможно, в этот момент его внутреннему зрению открылся лик Ангела Откровения, обращавшегося к пророкам древности.

Значение топоса Иерусалим — Красная площадь не ограничено рамками 1946-го. Портретная ось Ленин-Сталин — это горизонт, в который спрессованы другие события истории Нового Израиля. Сопоставление картины 1946 года с образом Иезекииля кисти Микеланджело на плафоне Сикстинской капеллы позволяет уточнить замысел Евгения Спасского.

Иезекииль Микеланджело вглядывается в глаза Ангелу. Тот отражает взгляд пророка, подняв кверху указующий перст правой руки. Если протянуть от его кончика линию вправо, то на ней окажутся зрачок Ангела и зрачок Иезекииля, в профильном ракурсе сливающийся с оболочкой склеры и роговицей³⁵⁵. Значит, идея двойного отражения заимствована художником у Микелан-

³⁵³ Иными словами, в ветхозаветный период, ср.: ПСС. Т.4. С.718.

³⁵⁴ Там же. С.410.

³⁵⁵ Cornea (лат.).



джело. Однако реализована она иным способом. Пряди Ангела на сикстинском плафоне перекручены и разлетаются в стороны как клубы-волосы на картине Спасского. В отличие от Микеланджело, здесь не две фигуры, а один лик, в зрачках которого видны зрачки наблюдателя (художника), чьё изображение отсутствует.

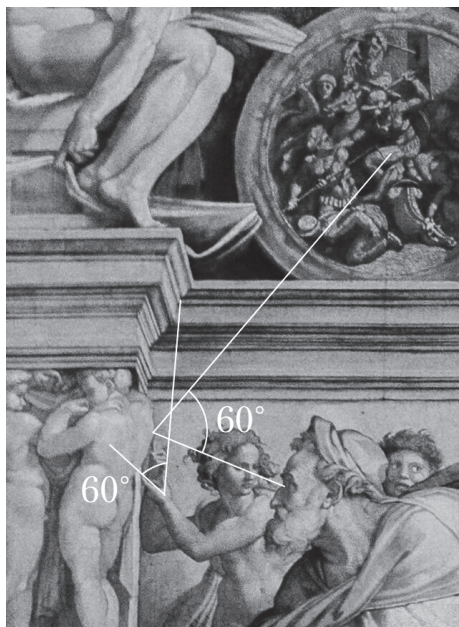
Однако если бы в зрачках Ангела Откровения находилось лишь отражение зрачков художника, он был бы зеркалом, а не ангелом. В отличие от наблюдателя, движущегося по Красной площади, зрачок Ангела воспринимает не только материальные объекты, но духовный смысл происходящего, то есть бесконечное многообразие связей, образующих каждое событие земной истории. Вот почему основные элементы композиции микродиорамы начинают распадаться на множество лиц или, если угодно, иероглифов. Это входило в замысел художника. Понимая, что при увеличении масштаба зритель начнёт воспринимать даже текстуру бумаги, он учитывал и её³⁵⁶ при построении изображения.

Микродиорама зрачков многослойна, как и остальная часть картины. В ней прослеживается как минимум два слоя: [а] парад на Красной площади 1 мая 1946 года с чёткими фигурами (в виде Ленина и Сталина³⁵⁷, транспаранта с лозунгом, мавозоля с правительством, завершившие знамена и рук, несущего его знаменосца), и [б] фон, окружающий эти фигуры, который начинает поглощать их при переключении внимания с полутонов на контрастность текстуры бумаги. Тогда фигуры слоя [а] распадаются и сквозь них проступает иная реальность, в которой роятся лица, с трудом поддающиеся опознанию. Этот «ангельский» слой «достраивается» с помощью механизмов, обеспечивающих константность зрительного восприятия и стабилизацию изображения на сетчатке.

Фигура Тайнозрителя настолько же автореферентна по отношению к художнику, насколько интерактивна по отношению к зрителю. Ведь если Спасский совместил в лике Тайнозрителя Ангела Откровения с Иоанном, от которого тянется восходящая анфила-

³⁵⁶ Активное использование текстуры поверхности своих работ (холста ткани, к примеру) — постоянный технический приём Спасского.

³⁵⁷ Как указывалось выше, голова Сталина представляет из себя контаминацию его нарисованной головы на железном щите с ГУМа и живого генсека, стоящего на трибуне мавзоля.



Содержательная и геометрическая связь между изображением пророка Иезекииля и медальоном с победой над Никанором. Микеланджело Буонарроти. Плафон Сикстинской капеллы в Ватикане (Рим, Италия). Фрагмент. 1508-1512

руку, указательный и большой пальцы которой раздвинуты под углом 60° . Если построить 60° -градусный угол из начальной точки отрезка «перст — зрачок Ангела — зрачок Иезекииля» и продлить его верхний луч вправо, то он упрётся в центр медальона со сце-

да пророков, то видящий это становится их сотаинником. Таково новозаветное условие восприятия пророчеств (Отк 22:17). Его выражают слова Иоанна, призывающие «читающего и слушающего», разделить с ним Откровение, стать «соблюдающим»³⁵⁸ слова пророчества» (Отк 21:7; ср. 1:3), стать «сослужителем» Ангела Откровения (Отк 22:9). Зритель картины принимает эту позицию по определению. Сознательно или бессознательно — зависит от него.

Исследование окружения Иезекииля в росписи Сикстинской капеллы, подводит ещё к одному пророчеству, явно сбывшемуся на втором Иерусалиме.

Некоторые искусствоведы предлагают продлить линию от пальца Ангела вверх. Она, якобы, указывает на сюжет с сотворением Евы (он расположен ближе к центральной продольной оси плафона³⁵⁹). Однако следует обратить внимание и на левую

³⁵⁸ τηρέω, τηρέων (др.греч.) в Апокалипсисе обычно понимается в значении «сохранять», но значения «наблюдать», «следить», «выслеживать» не менее, если не более уместны.

³⁵⁹ Активное использование текстуры поверхности своих работ (холста ткани, к примеру) — постоянный технический приём Спасского.



ной из истории древнего Израиля. Левая рука содержит информацию о величине угла, который следует построить от кончика перста правой руки.

Медальон над Иезекиилем, куда указывает перст, изображает гибель полководца Никанора (служившего у царя селевкидской династии Антиоха IV Эпифана), заклятого врага Израиля: «И взяли Иудеи добычи их и награбленное ими, и отрубили голову Никанора и правую руку его, которую он простирали надменно, и принесли и повесили перед Иерусалимом. Народ весьма радовался и провел тот день, как день великого веселья; и установили ежегодно праздновать этот день <...>. И успокоилась земля Иудейская на некоторое время» (1 Мак 7:47-48; ср.: 2 Мак 15:30-35).

Ни Эдгар Винд, впервые верно определивший сюжет медальона³⁶⁰, ни прочие исследователи не приводят убедительных объяснений, почему Микеланджело связал данное событие израильской истории с Иезекиилем. Между тем, жестикуляция Ангела, динамичный разворот к нему Иезекииля, изумление на лице пророка, красноречиво говорят о том, что Ангел известил его о чём-то ошеломляющем.

Так и есть. Иуда Маккавей одержал триумфальную победу, о которой давно мечтали иудеи и которой не суждено было узреть при жизни Иезекиилю. На долю пророка выпало лишь искупать грехи Израиля, причём искупать согласно строгому алгоритму: «Ложись на левый бок твой и положи на него беззаконие дома Израилева: по числу дней, в которые будешь лежать на нем, ты будешь нести беззаконие их. И Я определил тебе годы беззакония их числом дней: триста девяносто дней ты будешь нести беззаконие дома Израилева. И когда исполнишь это, то вторично ложись уже на правый бок, и сорок дней неси на себе беззаконие дома Иудина, день за год, день за год <...>. И обрати лице твое и обнаженную правую руку твою на осаду Иерусалима, и пророчествуй против него» (Иез 4:4-7). Это руководство следует сразу за

³⁶⁰ Wind, Edgar. Maccabean Histories in the Sistine Ceiling: A note on Michelangelo's Use of the Malermi Bible // Italian Renaissance Studies. A tribute to the late Cecilia M. Ady / Ed. E.F. Jacob. London, 1960. P. 312-327. До Винда сюжет ошибочно идентифицировали как умерщвление царевичей-ваалопоклонников из дома Ахав царём Ииуем (4 Цар 10:17).



описанием иерусалимской «инсталляции» и предвещает пророчество о голоде³⁶¹.

$390 + 40 = 430$ дней. Годы жизни Иезекииля: 622-570 годы до н. э. (52 года). Он начал пророчествовать в июне-июле 592 г. в возрасте 30 лет. Если отсчитать 430 лет от этой даты, получится 162 г. до н. э. Победа Иуды Маккавея над Никанором состоялась 13 адара 161 г. до н. э., то есть в последнем месяце священного иудейского года, накануне 162-го. Эта победа, непосредственно соседствовавшая с Пуримом (14-15 адара), отмечалась иудеями приблизительно до VII века н. э. Микеланджело, производившему куда более сложные архитектурные расчёты, не составляло труда вычислить дату окончательного искупления грехов Израиля.

Здесь хватает параллелей с серединой XX века. Вероломство и ненависть Никанора к иудеям живо напоминают геноцид евреев, устроенный Адольфом Гитлером, а также его отношение к России-СССР (Новому Израилю), к коммунистам и славянам (ассоциированным с ней политическим и суперэтническим общностям). Правую руку фюрера, которую тот «простирал надменно», оставим без комментариев — с нею он запечатлён бессчётное количество раз. Кстати, прозвище Иуды מַכַּבִּי, Makabi производят от арамейского maqaba, что означает «молот», и предугадывает один из трёх элементов, составлявших победоносную эмблему Советского Союза.

На медальоне изображены две отрубленные руки и голова Никанора³⁶². Они прообразуют поверженные штандарты гитлеровской Германии, брошенные под стены Кремля на параде 24 июня 1945 года³⁶³. В этот день напротив мавзолея был уже водружён же-

³⁶¹ Мы опускаем указания, относящиеся к пище, которую должен был принимать пророк во дни искупления как предзнаменование голода (Иез 4:9-15).

³⁶² Две руки (вместо одной по тексту Библии) изображены на иллюстрации Библии Малерми (издания 1490 года), на которую, вероятно, ориентировался в моделировке этой детали Микеланджело: Macan [Lukavečki], Valerija. Gli Ignudi e i Medaglioni della Volta della Cappella Sistina: dissertazione per la licenza (matr. 154172) / Docente: P. Heinrich W. Pfeiffer, S.J. Roma: Pontificia Università Gregoriana, Facoltà di storia ecclesiastica, 2005. P.67-68, там же указана основная литература.

³⁶³ Установление ежегодного празднования Дня Победы состоялось полуторами месяцами ранее.



лезный щит с портретами Ленина-Сталина, который (с заменой центрального лозунга) находился там и 1 мая 1946 года.

Предполагаемое присутствие Евгения Спасского на демонстрации позволяет уточнить период начала работы над картиной. Исключаются первые месяцы 1946 года, когда художник улаживал переезд из Тбилиси, состоявшийся не позднее апреля. 1 мая он не только в столице, но успел возобновить сотрудничество с Алексеем Душкиным. О месте работы Спасского свидетельствует надпись на фанерной подложке картины: «Метропроект. Павелецкий вокзал. № 73. Проф[ессор] Веснин».

На стадии первоначального проекта братьев Весниных станция «Павелецкая» называлась «Павелецкий вокзал». Затем все подготовительные материалы поступили в распоряжение А.Н. Душкина. Упаковку от них Евгений Дмитриевич позаимствовал для фанерной подложки.

«В четвёртый месяц, в пятый день месяца» соответствовало «нашему июню во второй его половине и июлю в первой»³⁶⁴. Руководствуясь привязкой Иезекиилева видения к 5-му дню 4-го месяца 30-го года Спасский не забыл, естественно, «воскресный день» Иоанна Богослова.

Описывая фигуру тайнозрителя, преп. Марк Подвижник указывает на «субботствование» (ритуальный отказ от мирских дел) как на важную черту его поведения³⁶⁵. В русской православной традиции субботствование ассоциировалось с воскресным, седьмым днём, «неделей», метафизически переходящим в Восьмой день «будущего века»³⁶⁶. У Спасского процесс написания картины был привязан к воскресеньям и по бытовым причинам. В «недель-

³⁶⁴ Скабалланович. Указ. соч. С.83.

³⁶⁵ «Недоведомым образом субботствуя умом всецелое оставление существ сотворенных и возвышение над оными»: Марк Подвижник. Указ.соч. С.185-186. Субботствование диктуется недвойственным характером мышления Тайнозрителя, экстатическим выходом его ума за пределы собственного существования, которые раскрываются через серию библейских метафор: Марк Подвижник. Указ.соч. С.186-188 и далее.

³⁶⁶ Согласно Книге Бытия, суббота является «седьмым днём»: Михаил Труханов, прот. Дивны дела, Твои, Господи: Слово о Шестодневе. Евхаристия. О промысле Божию. М., 1995. С.39; ср.: Громов М.Н., Мильков В.В. Идейные течения древнерусской мысли. СПб., 2001. С.695. Комм.115.



ные» дни художник был свободен от основной работы и открыт для творческого призвания.

Вот почему, пройдя стадию «вынашивания образа»³⁶⁷, Спасский стремился уложиться в минимальный срок, требуемый для его реализации. Весьма щепетильный в подборе материалов для живописи маслом, художник удовлетворился даже неровным подрамником. Лёгкое искривление он компенсировал тем, что вычертил на ватмане правильный прямоугольник. Затонировав его с краёв и закрепив на неровном подрамнике, Спасский рисовал уже внутри очерченного геометрического пространства. Ограниченность времени предопределила, видимо, и материал — пастель, а не масло. Стоит также учесть дефицит качественных красок в тогдашней Москве, но решающую роль, очевидно, сыграла фактура пастели, наиболее удовлетворявшая задачам, поставленным художником.

Исходя из указания на четвёртый месяц священного иудейского календаря, фаммуз, длящийся примерно с середины июня до середины июля, в распоряжении Спасского имелось пять воскресений, падавших на 16, 23, 30 июня и 7, 14 июля 1946 года³⁶⁸. В правом и левом верхних углах среди клубов дыма ясно различимы две прописные буквы Е и С, нанесённые грифельными росчерками. Их можно счесть инициалами или же (при условии зеркального прочтения Е) цифрой «30». Если гипотеза верна, то Спасский обозначил не только 30-летие «вавилонского плена», но и воскресенье 30 июня 1946 года, падавшее ровно посередине намеченного отрезка времени.

Соотнося работу над диптихом с ритмологией Библии, художник приступил ко второй части диптиха только через семь лет, в 1952 году. Число 52 напоминает о 52-летнем возрасте, в котором скончался Иезекииль. На исторической дистанции XX века пророк оказывался ровесником Евгения Спасского, а достижение художником 52-летней отметки означало исчерпанность пророчеств

³⁶⁷ См.: ЕС. С.140.

³⁶⁸ Если 14.07.1946 стало последним воскресением в рамках месяца фаммуз (которым ограничил период работы над картиной художник), то следует упомянуть ещё об одном совпадении. 16 июля — истекал первый год Атомного века (Atomic Age), начавшегося 16.07.1945 ядерным взрывом на полигоне Аламагордо (шт. Нью-Мексико, США), получившим кодовое имя Троицы (Trinity).



Иезекииля в актуальном моменте истории. Основой для второй картины должна была служить какая-то другая фигура, исключая Иоанна, замыкающего цепь пророков в Новом Завете.

Каждое из пророческих призваний имеет особенность в датировке. В частности, Исайино — указывает лишь год правления израильского царя: «В год смерти царя Озии...» (Ис 6:1). Созвучность имени Озии с именем единовластного правителя СССР, Иосифа, бросается в глаза. Имеются и другие черты сходства между давидом Озией и Джугашвили Иосифом. К примеру, прокажённость Озии закреплена в его иконографии традицией изображать царское лицо рябым, что делает его похожим на лицо Сталина, и т. д.

Временная привязка работы над первой частью диптиха к сведениям о призваниях Иезекииля и Иоанна вполне объяснима, но как быть с Озией-Иосифом, датирующим призвание Исайи? Ведь смерть Сталина последовала не в 1952 году, когда Спасский начал вторую часть, а в 1953-м. Возможно, здесь кроется главная причина, побудившая художника разграничить создание диптиха семилетним сроком. Спасский возобновил работу в 1952 году, когда вышел из «возраста Иезекииля». На следующий год, 5 марта 1953-го, скончался Сталин. Вероятно, это событие заставило художника обратить внимание на связь между Иосифом-Озией и призванием Исайи. Отсчитав год в обратную сторону к 5 марта 1952-го, Спасский увидел, что приступил ко второй части в год призвания Исайи, если соотносить его с актуальным историческим моментом.

Дистанция Исайи сменилась дистанцией Иезекииля через семь лет после 1946 года. Произведя расчёты, Спасский отметил это число, имевшее значение при определении субботного года (или года отпущения — Втор 31:10 и др.)³⁶⁹, который отмечался, согласно Закону Моисееву, через шесть лет на седьмой (Лев 25:1-22), являясь аналогией субботы недельного цикла. В Книге пророка Даниила семилетиям (седьминам) придан дополнительный эсхатологический смысл³⁷⁰. Всё это подтолкнуло художника к тому, чтобы написание следующей части диптиха он отвёл ещё семь лет. Если для первой части

³⁶⁹ Шмита (др.евр. שמיטה).

³⁷⁰ Беляев А.Д. Седьмины Данииловы // Богословский вестник. 1894. Т. 1. № 2. С. 193-228; Т. 2. № 4. С. 1-33; № 6. С. 379-417; Т. 3. № 7. С. 9-54.



диптиха был важен семеричный цикл недели с воскресным днём в конце, то для второй части — семилетний цикл с годом отпущения.

Помимо библейской ритмологии на это решение, вероятно, повлияла и размерность жизни самого автора. О семилетних возрастных циклах уже давно размышлял его брат, Сергей Спасский: «Мне 35 лет — новое семилетие. Сознательность, воля — расти до «возраста мастера». Писать большой роман. Мужество и спокойствие»³⁷¹. В этих словах чувствуется связь с антропософским взглядом на возрасты человека, исчисляемые семилетними периодами³⁷². Семилетней градацией возрастов традиционно пользовалась православная иконопись³⁷³.

Подобная информация не была секретом для Евгения Спасского. Однако до 1946 года у него не заметно какой-либо ориентированности на семилетний цикл. Лишь соприкоснувшись с библейской историей пророков и её отражением в искусстве Ренессанса, художник вводит седмины в долгосрочное планирование творчества.

Интересно, что, рассказывая скульптору Зое Маслениковой о времени, затраченном на написание «Доктора Живаго», Пастернак тоже указывает семилетний срок, начиная с 1946 года³⁷⁴, хотя на самом деле работа над романом была завершена в декабре 1955 — январе 1956 года³⁷⁵.

Так или иначе, под вторую часть диптиха Евгений Спасский зарезервировал семь лет. В год окончания работы над ней, 1958-й, Борис Пастернак получает Нобелевскую премию по литературе. На следующий год, в 1959-м, народное хозяйство СССР принимает семилетний план развития (1959-1965), заместивший неоконченную шестую пятилетку.

³⁷¹ Спасский С.Д. Дневники [запись от 30.12.1933]// РГАЛИ. Ф.3139. Оп.1. Ед.хр.51. Л.13.

³⁷² Ср.: Steiner, Rudolf. Mythen und Sagen. Okkulte Zeichen und Symbole. 16 vv., Berlin, Stuttgart & Köln, 13.09-29.12.1907. Dornach, 1992. S.178-179. (GA101).

³⁷³ «Извещение вкратце от создания. Еже есть от нарождения в человецех, колико седмичных измерений и в которых лета во всем веке жития человеческого» и т.д., цит. по: Большаков С.Т., Успенский А.И. Подлинник иконописный. М., 1998. С.6.

³⁷⁴ Масленикова. Указ. соч. С.79.

³⁷⁵ ПСС. Т.4. С.644.



В уравнении образов «постоянным <...> является легенда, заложенная в основание традиции», а неизвестным, всякий раз новым — «актуальный момент текущей культуры». Следуя этому постулату, в начале работы над первой частью диптиха Спасскому был известен, прежде всего, стих Отк 1:10, вынесенный в название картины: «Я был в духе в день воскресный, и слышал позади себя громкий голос, как бы трубный, который говорил: Я есмь Альфа и Омега, Первый и Последний». Неизвестным выступало изобразительное представление священного текста.

Но Отк 1:10 едва ли может считаться основанием библейской традиции, скорее, её экстрактом. Чтобы создать живой образ того, о чём говорит стих, нужно рассмотреть составляющих его персонажей и соотносимые с ними предметы. Каждый из них обладает собственной смысловой генеалогией. Затем можно приступить к их соединению³⁷⁶ с актуальным моментом.

Оперативное мышление художника не вербально, но благодаря подобию формы способно удерживать в зоне внимания сразу несколько ракурсов содержания, многократно варьируя их. Оно часто движется не от содержания к форме, а от формы к содержанию, хотя это сказано слишком грубо. Выстраивая цепочку смысловых ракурсов, мы допускаем упрощение, ибо художника, находящегося внутри творческого процесса, интересует не столько логический порядок ракурсов, сколько эффективность комбинаций.

Следуя текстуальному пониманию «легенды», мы предположили, что визуализация образа Тайнозрителя началась с фрагмента Священного Писания. Однако для Спасского «легендой» могло служить и произведение искусства, в котором образ Отк 1:10 ранее аутентично воплощался, образ-предшественник.

³⁷⁶ Шеллинг считал воссоединение функцией, присущей «способности воображения»: «Немецкое выражение «способность воображения» (Einbildungskraft) означает <...> способность воссоединения, на которой <...> основано всякое творчество» (Шеллинг Ф.В., Философия искусства, М., 1966, с.85). Шеллинг наделял воображение способностью создавать целостные вещи, в которых реальное и идеальное «встроены» друг в друга. Сходные мысли высказывал в переписке с Пастернаком Горький: «Воображать значит внести в хаос форму, образ» (там же, с.465,467 [примечания]).



Кстати, и Пастернак вслед за формулировкой «уравнения» развивает мысль о темпоральной сути символики, которая заключается «в сквозной образности» её слоёв и обеспечивается «силой сцепления» между ними, подобной гнезду саланганы³⁷⁷. Каждый слой соединяет два времени — «наличное» и «отсутствующее». Если сопоставить метафору уравнения с метафорой гнезда, то мы убедимся, что они описывают одно явление, рассматриваемое с разных осей зрения. В рукописи Пастернака эти метафоры предваряет сетование о «смещении силовых осей объективности»³⁷⁸. Излагая далее своё эстетическое кредо, Пастернак корректирует «оси». Его метафора уравнения призвана уточнить взгляд на пространственную ось творчества, а метафора гнезда — на временную. Из совмещения двух метафор вытекает, что, многократно актуализируясь, «легенда основания» тождественна себе в каждом слое, а различие между нижними слоями уничтожается наличием верхнего. Последний по времени слой делается первым по смыслу. Это, собственно, и составляет содержание актуального момента.

Наблюдения Пастернака являются частным приложением метафизической схемы о «небесном луче», достигающем точки отражения на одной из множества горизонтальных плоскостей³⁷⁹, другими словами — переход α - ω в ω - α . Такой момент столь же неуловим для ординарного наблюдателя, как неуловима суперпозиция электрона. Автора произведения, в котором аутентично воплощён переход α - ω , правомерно именовать тайнозрителем. Для фиксации этого перехода он должен находиться на третьей оси, перпендикулярной по отношению к «пространству» и «времени». Вот почему форма нижней губы Иоанна на картине напоминает повернутую на 90° букву α , а форма верхней — перевернутую на 180° букву ω . Этим подчёркивается, что их двухмерные начертания лежат в пересекающихся под прямым углом плоскостях.

Пастернак вводит третью ось — автореферентности, — когда развивает мысль о том, что судьба и природа гения определяются не «образно преломленной» символикой. «Его существо покоится в опыте реальной биографии», а корни «лежат в грубой непосред-

³⁷⁷ ПСС. Т.3. С.207. Пастернак пишет не о слоях, а о «частицах», но поскольку салангана (Collocalia, лат.) лепит гнездо не из частиц, а послойно, то для ясности позволим себе скорректировать его метафору.

³⁷⁸ Там же. С.567.

³⁷⁹ См. ранее, а также: Генон. Указ.соч. С.112-115.



ственности нравственного чутья». Как пример человека, достигшего этого «предела культуры», поэт приводит Микеланджело³⁸⁰.

Можно ли считать скульптурный ансамбль в усыпальнице Медичи, куда входит *Pensieroso*, посвящённым теме Апокалипсиса? Ряд авторов отвечает утвердительно³⁸¹. Правда, смысловой диапазон Апокалипсиса слишком обширен, это Библия в миниатюре. Тут требуется конкретика, одинаково точная как в отношении деталей, так и в отношении целого. Целым же должна выступать базилика Сан Лоренцо. Мы надеемся представить аргументы на сей счёт в отдельном исследовании, посвящённом II части диптиха Откровения. Пока же удовлетворимся констатацией: подлинное содержание, которое вложил Микеланджело в *Pensieroso*, окутано тайной. Впрочем, это банальность, с равным успехом её можно повторить о других шедеврах Возрождения.

Поэтому, в частности, Спасский избирал их в качестве отправных точек для своих программных работ. «Только тайна способна стать источником смысла»³⁸², — провозглашает герой современного романа, интеллектual 1970-х. Подобные люди живо интересовались творчеством художника, посещали мастерскую, делились фотоснимками картин... Инсайт и целенаправленная подготовка к нему служили инициализирующим фактором творческой стратегии мастера³⁸³, а энигматизм — отличительной чертой произведений. Взгляд на них как на визуальную параболу — кратчайший путь к усвоению замысла художника.

Рассмотрим, как на репрезентацию образа у Спасского влияет установка содержательных ракурсов, не забывая об условности разбиения на них. Вряд ли можно настаивать на строгом соответствии формирования содержательной стороны работы излагаемой ниже последовательности. Она, скорее, отражает построение образа у зрителя.

1. Отправная точка построения образа: *вариант а)* стих Отк 1:10; *вариант б)* статуя *Pensieroso* Микеланджело из Новой сакристии в Сан Лоренцо; *вариант в)* фреска с изображениями Иезекииля и Ангела с плафона Сикстинской капеллы. В настоящей статье рассматривается преимущественно вариант «а».

³⁸⁰ ПСС. Т.3. С.208.

³⁸¹ Костыря. Указ. соч. С.382-384.

³⁸² Иличевский А.В. Чертеж Ньютона. М., 2021. С.304.

³⁸³ См. о стадиях творческого процесса Е.Д. Спасского: ЕС. С.139-143.



2. Диссекция (рассечение) образа-предшественника и установление новых внутренних связей между его частями. В Отк 1:10 семантически вычленяется несколько субъектов действия (актантов), как бы встроенных один в другого — от внешнего к внутреннему: Иоанн → Тайнозритель → голос Ангела → речь Христа. Активность субъектов возрастает по мере перечисления предикатов «был» — «слышал» — «говорил» — «есмь»: а) Иоанн [предикат «был»]; б) Тайнозритель [предикат «слышал»]; в) голос Ангела [предикат «говорил»]; г) речь Христа [предикат «Аз есмь»]. Предшествующее действие инициализирует последующее. Каждый субъект действия выступает активным по отношению к предшествующему и воспринимающим по отношению последующему. Намечается семантика четырёхсоставной фигуры, за которой в финале работы должна проступить семиотическая целостность³⁸⁴.

3. Генезис иконографии. Каждый из четырёх актантов (субъектов действия) в Отк 1:10 имеет свою традицию изображения в Писании. Устанавливается связь с поставилонскими пророческими текстами Библии (Второисаией, видением Иезекииля), где формируется динамический, темпорально-обусловленный образ Бога (соответствующий теониму Альфа и Омега). С другой стороны, вычерчивается генезис образности субъектов действия в Отк 1:10 от наиболее ранних примеров до настоящего момента: а) иконография Иоанна Богослова с её вариациями и атрибутами (жесты, труба); б) фигура Тайнозрителя от праотцев к Моисею и пророкам (вершина горы, облако, молнии и т. д.); в) истоки иудеохристианской иконографии херувимов и серафимов в ближневосточных религиях³⁸⁵ (тетраморф, змееподобные серафимы-сарафы); г) репрезентация теофании (от Моисея до Иоанна).

4. Иероморфность (храмоподобие) образа. Визуально-словесное опознание образа как архитектурной части храма и одновременно как храма-в-себе (относительно автономной сакральной

³⁸⁴ Критерий целостности, выдвигаемый Шеллингом при оценке произведения искусства в равной степени касается его формальной и содержательной стороны: «Поэтому тот, кто не поднимается до идеи целого, совершенно не способен судить ни об одном произведении искусства» (Шеллинг, указ.соч., с.57).

³⁸⁵ Мы сознательно не анализировали древнеегипетские коннотации в творчестве Е.Д. Спасского, достойные отдельного экскурса.



структуры). Это опознание происходит в контексте исторического развития христианской архитектуры и градостроительства. «Известной», например, является связь парусов (трюмов) с изображениями евангелистов и тетраморфом. «Неизвестной» (но эвристически очевидной) оказывается связь между трюмом и апокалиптической трубой, как орудия, через которое доносится голос Сидящего на престоле.

5. Антропоморфность (человекоподобие). Опознание частей, органов и структур человеческого организма, соответствующие метафизическим структурам: а) во внешнем строении тела; б) во внутренних органах (в частности, мозге). При этом «а» служит экраном для «б». Достижение этого содержательного ракурса предполагает заранее установленную триадическую связь: священный текст — храм — человек.

6. Натурфилософская³⁸⁶ основа. Опознание в образе природных феноменов (туча, гром, молния, смерч), явлений, описываемых классической физикой (образование электрического заряда), элементов современных теорий образования вещества (электронное облако, суперпозиция). Научная теория — порог, от которого отталкивается творческая интуиция. Ср. афоризм Гёте: «Прекрасное есть обнаружение тайных законов природы»³⁸⁷.

7. Универсализация. Местонахождение образа в физическом и метафизическом пространстве: а) географическая и планетарная ориентация (полярная ось, схема Т-О-карт); б) топографирование духовного становления человека (космическая ось, универсальный сферический вихрь). Достижение этого содержательного ракурса предполагает принципиальную аналогию пунктов «а-б» субатомарным состояниям вещества (альфа-частицы в составе космических

³⁸⁶ Определение достаточно условно по отношению к квантовой механике, однако подчеркивает преемственность с научной обоснованностью искусства в Ренессансе.

³⁸⁷ Этот афоризм приводит вместе с формулой «*A realibus ad realiora*» («от низшей действительности к реальности реальнейшей», лат.) С.Н. Дурылин в своём докладе о косых лучах солнца у Достоевского: Дурылин С.Н. Об одном символе у Достоевского. Опыт тематического обзора // Достоевский: Труды Государственной академии художественных наук. Литературная секция. М., 1928. Вып. 3. С. 164. Формула играла важную роль в теории реалистического символизма Вячеслава Иванова. Эти темы закономерно всплывают в переписке Дурылина и Пастернака 1945 г. перед началом работы последнего над «Доктором Живаго» (Две судьбы, с.396-398).



лучей). Такая связь выявляет «омегу» — точку приложения «луча творения».

8. Энигматизация. Предшествующие стадии приобретают качество взаимной объяснимости, однако оно лишь частично соответствует вербально-логическому мышлению, потому что возникает благодаря метаморфическим комбинациям обрисованных единиц. Чтобы избежать иррациональности в дальнейшей интерпретации, вводится энигматический ракурс, скрепляющий визуальные комбинации. Процесс построения образа эквивалентен конструированию сакральной загадки (для автора) и её разгадыванию (для зрителя). Конечным результатом энигматизации является проницаемость образа, в идеале тотальная. Так, в осознании связей смысловых ракурсов 2-3-4 важную роль играет тайнописное ключевое слово ТРУБА, являющееся аналогом *dux* (вождя) в энигматическом музыкальном каноне³⁸⁸. Для ракурсов 6-7 роль ключа играет тайнописное слово ТУЧИ (цв. вкл. 20).

9. Автореферентность: а) элементы биографии автора опознаются как универсально значимые³⁸⁹; б) установление триадической связи Тайнозритель теофании — Наблюдатель мира вероятностей³⁹⁰ — наблюдатель, включённый в актуальный момент истории (автор); в) синхронизация с ритмологией Библии (датировка пророческих призваний, циклы и сроки); г) максимально возможное сближение с неизобразимым предикатом «Аз есмь» (ракурс 2-г). Последний пункт смыкается с теоморфностью текста у Пастернака.

10. Актуализация: а) личностно-ориентированная. Теория квантовой механики, возникшая в первой половине XX века через её фактуализацию в событиях истории (ядерные взрывы, начало Ядерного века)³⁹¹, привела к запросу на новое мировосприятие. Этот запрос составлял «актуальный момент текущей культуры» на 1946 год. В приложении к развитию личности задачей искусства становится от-

³⁸⁸ О связи зашифрованных слов на картинах Спасского с энигматическим канон в музыке см.: ЕС. С.306-309.

³⁸⁹ Ср. выше мысли Пастернака об «опыте реальной биографии» гения.

³⁹⁰ Речь идёт о фигуре, наделяемой более широким смыслом, чем Наблюдатель в физике элементарных частиц.

³⁹¹ Ср. высказывание одного из физиков-ядерщиков: «До войны нас считали за людей, далеких от мира сего. Но теперь на нас смотрят как на непререкаемые авторитеты во всех областях — от нейлоновых чулок до самых совершенных форм международной организации» (Юнг Р., Ярче тысячи солнц, М., 1961, с.202).



крытие новых областей творчества, неподконтрольных государству; б) социально-политическая. Медальон с победой над Никанором с плафона Сикстинской капеллы как «известное»; победа над общим врагом иудеев и христиан, Гитлером, как «неизвестное». Библейская образность сквозь призму российского мессианства (Вил — Ленин, Озия — Сталин, первый и второй звери Апокалипсиса и т. п.).

11. Интерактивация. Энигматика фокусирует внимание зрителя и делает возможной порционное опознание формы и усвоение содержания, что определяет подлинно индивидуальную адресацию. Уникальная последовательность формирования образа придаёт его восприятию характер мистерии, а зрителя делает причастным «мимесису процесса», соавтором произведения (ракурс 9). Разумеется, интерактивация возможна лишь в онтологическом пространстве самого произведения.

Здесь перечислены далеко не все содержательные ракурсы, а лишь более-менее легко вербализуемые. Облечение с трудом вербализуемых и не поддающихся вербализации ракурсов в словесную ткань ведёт к искажению смысла. Из первых упомянем восприятие цветов и их оттенков, которое не сводится к цветовой рефлексии и даже эмоциям, но может формировать синестезию³⁹², принадлежащую одновременно форме и содержанию произведения. Интеллигибельность, которую отражают комбинации содержательных ракурсов, — пример ракурса, не поддающегося вербализации.

Несмотря на незавершённость I части диптиха Откровения, работа над ней позволила Евгению Спасскому достичь той полноты содержания, которая диктовалась его эстетическим идеалом. В какой-то степени диптих можно считать полигоном, на много лет определившим художественные поиски Спасского. «Недоступные глазу»³⁹³ картины реальности визуализируются на портрете Андрея Белого («Положительность», 1966), автопортрете «Мир вечно текущей жизни» (1973) и др. Мотив приоткрытого рта с божественным глаголом возобновляется на позднем холсте «В начале было Слово. Ин 1:1» (1982). Тетраморфизм претворяется в полиморфизм «Софии Премудрости Божьей» (1972). Процессы выс-

³⁹² О синестезии см.: Серов Н.В. Античный хроматизм. СПб., 1995. С.55-75.

³⁹³ Ср. название книги Джона Дариуса «Недоступное глазу» («Beyond vision») 1984 г., рус.пер.: М., 1986.



шей нервной деятельности делаются изобразительным лейтмотивом. Из евангельской серии они переходят на картины, отражающие творческие состояния: «Творчество» (1969), «Иоганн Себастьян Бах за работой» (1977) и др.³⁹⁴

Так же, как у Бориса Пастернака, эстетические установки Спасского сложились под влиянием философии Фридриха Вильгельма Шеллинга, представлявшего искусство «как реальное изображение форм вещей, каковы они сами по себе» или как «вечных первообразов»³⁹⁵. Обращение к наследию Шеллинга значительно проясняет определение «духовный реализм», которым Спасский именовал свой творческий метод³⁹⁶. В то же время и Пастернак, и Спасский не пренебрегали «апгрейдом» шеллингианской эстетики³⁹⁷ в версии Владимира Соловьева³⁹⁸ (цв. вкл. 56), а также (в случае Спасского абсолютно точно³⁹⁹, в случае Пастернака — возможно) Рудольфа Штейнера⁴⁰⁰.

Здесь необходимо пояснение. Данная статья не исследует эволюцию философских систем. Поэтому приведение терминов, которыми обозначается то или иное явление (или концепция) у разных авторов к единообразию выходит за рамки поставленной нами задачи. Так, анализируя явление Иезекииля, мы противопоставляли «феноменологическое» зрение «онтологическому», следуя за А.В. Подосиновым, предложившим такую оппозицию. Говоря о шеллингианском первообразе (Urbild)⁴⁰¹ существует соблазн сопоста-

³⁹⁴ ЕС. С. 176-177, 239, 324-325.

³⁹⁵ Шеллинг. Указ. соч. С.86. Шеллинг здесь не противопоставляет «форму» содержанию или материи, а имеет в виду непосредственно созерцаемую целостную сущность, эйдос (там же, с. 467).

³⁹⁶ ЕС. С.140

³⁹⁷ Функционеры-большевики обвиняли Живаго в «неошеллингианстве» (ПСС. Т.4. С.405).

³⁹⁸ Портрет В.С. Соловьёва кисти Спасского см.: ЕС. С.332-333.

³⁹⁹ О членстве Е.Д. Спасского в Антропософском обществе см.: Там же. С.58-63. Портрет Р. Штейнера с апокалиптическим подтекстом был создан Спасским в период паузы между I и II частями диптиха в 1948 году, опублик.: Там же. С.294-295; ср. также «Храм Духа» (1944) из ГМ А.С. Пушкина, опублик.: Там же. С.162.

⁴⁰⁰ Вопрос о знакомстве Пастернака с антропософией обсуждается в: Леонович В.А. «Не отступаться от лица...» // Пастернаковский сборник. [Вып.] I. С.338-344. Об отношении Штейнера к философии Шеллинга см., например: Линденберг К. Рудольф Штейнер / пер. А. Поликовского. М., 1995. С.35,65.

⁴⁰¹ См., например, § 22 «Философии искусства»: Schelling, Friedrich W.J. von. Philosophie der Kunst [Sämtliche Werke. Abt. 1, Bd. 5]. Stuttgart, 1859. С.386.



вить его с гетевским прафеноменом (Urphänomen)⁴⁰², тем самым соединив с «онтологическим» зрением Подосиновым, принципиально отличающимся от «феноменологического» и, вообще, обычного восприятия. Независимо от результата подобной операции, она не только оказалась бы трудоёмкой, но, в свою очередь, повлекла за собой корреляцию с метафизикой Генона (которая также в некоторых случаях используется), и т. д. При каждой корреляции требовалось бы оговаривать нюансы, частичные нестыковки и т. п. Вот почему при формальном и содержательном анализе наследия Пастернака и Спасского мы решили отказаться от интеграции терминологии, применяемой для его отдельных частей, довольствуясь отсылкой к суждению, которое послужило базой для частной интерпретации.

По остроумному замечанию И.П. Смирнова, «в своем определении эстетического Вл. Соловьев привнёс апокалиптическую в то, которое предпринял Шеллинг»⁴⁰³. Соловьёв считал, что подлинно художественным произведением является «всякое осязательное изображение какого бы то ни было предмета и явления с точки зрения его окончательного состояния, или в свете будущего мира»⁴⁰⁴. Это составляет основу эстетической концепции, реализованной Пастернаком в романе: искусство повторяет Откровение Иоанна, придавая миру его окончательную форму⁴⁰⁵.

Пожар Второй мировой, завершившейся светопреставлением, когда в жизнь цивилизации ворвалась атомная энергия, пересоздали мир, что взывало к безотлагательному арт-моделированию. Поэтому Пастернак стал воплощать давно назревавший роман с чистого листа, а Спасский приступает к Евангельскому циклу, сверяя личные озарения с традициями церковного искусства. Их произведения призваны были поставить точку «омега» в уходящем эоне, которая одновременно явилась бы «альфой» нового: «Ибо вот, Я творю новое небо и новую землю, и прежние уже не будут воспоминаемы и не придут на сердце. А вы будете веселиться и радовать-

⁴⁰² Это понятие также используется О. Шпенглером и, что в случае Спасского важнее, Р. Штейнером.

⁴⁰³ См. о Пастернаке: Смирнов. Роман тайн. С.192.

⁴⁰⁴ Соловьёв В.С. Сочинения в 2-х тт. М., 1988. Т. 2. С.399.

⁴⁰⁵ Смирнов. Роман тайн. С.192.



ся веки о том, что Я творю: ибо вот, Я творю Иерусалим весельем и народ его радостью» (Ис 65:17-18)⁴⁰⁶.

Новаторски вызывающее «перетворение»⁴⁰⁷ классических произведений играло для Пастернака такую же роль, как для Спасского продление замыслов мастеров Ренессанса, скоординированное с научными теориями. Бывших футуристов не бывает, но в диалоге Спасского и Пастернака с гениями прошлого осталось мало от эпатжа 1910-х годов. Под угрозой ядерного Армагеддона, возврат к возрожденческой парадигме искусства происходил внешне неброско. Предельность поставленных задач удачно оттеняла их рутинизация.

Приёмы тайнописи и палимпсеста, интертекстуальность и теоморфизм, присущие текстам Пастернака, симметричны тайнописи, наслаиванию содержательных ракурсов, мета- и теоморфизму в живописи Спасского. Сам факт одновременного обращения к тексту Откровения в начале романа и начало работы над диптихом Откровения создаёт интригу, но пока объясним лишь с точки зрения синхронистичности, описанной Карлом Густавом Юнгом⁴⁰⁸.

7

После попытки Горького распутать клубок исканий интеллигенции, написав советский «философский роман»⁴⁰⁹, бить по

⁴⁰⁶ Мотив «нового бытия» развивался в неокантианской философии Германа Когена, студентом которого Пастернак был краткий период, однако затем неоднократно обращался к его трудам. Момент осознания героем такого идеала описан поэтом в «Повести» (1929): «Он дорос до потребности в земле, новой с самого основания...» и далее: Дмитриева Н.А. Неокантианские мотивы в мировоззрении Бориса Пастернака // «Объятие в тысячу обхватов»: Сб-к мат-лов, посв. пам. Евгения Борисовича Пастернака и его 90-летию. СПб., 2013. С. 73.

⁴⁰⁷ «Метод его перевода до очевидности прост и до недоступности труден <...>: у переводчика душа стесняется тем же волнением бытия, каким она стеснилась некогда у поэта Офелии и Джульетты <...>. Это — не перевод, это — перетворение, это новое произрастание из старого зерна, перенесенного в новую почву», — писал С.Н. Дурылин в 1945 г., цит. по: Две судьбы. С.374.

⁴⁰⁸ Юнг К.Г. Синхронистичность: акаузальный объединяющий принцип // Синхронистичность: сб-к. М.; Киев, 1997. С.195-307.

⁴⁰⁹ Имеется в виду незавершённый роман М. Горького «Жизнь Клима Самгина».



той же мишени было рискованно. Но Пастернака влекла куда более трудная цель, провокативно обрисованная Соловьёвым: «Допустим, что поэт более могучий, чем Гёте и Шекспир, представил нам в сложном поэтическом произведении художественное, т. е. правдивое и конкретное изображение истинно духовной жизни — той, которая должна быть, которая осуществляет абсолютный идеал, — всё-таки и это чудо искусства, доселе не удававшееся ни одному поэту, было бы среди настоящей действительности только великолепным миражом <...>. Совершенное искусство в своей окончательной задаче должно воплотить абсолютный идеал не в одном воображении, а в самом деле, — должно одухотворить, пре-существить нашу действительную жизнь»⁴¹⁰.

Если со стороны читателя / зрителя «мимесис процесса» состоял в энигматической вовлечённости, то для поэта / художника он означал автореферентный симбиоз с центральной фигурой повествования / изображения. Для Спасского такой фигурой сделался Тайнозритель. С ним он невольно совместил себя в первомайском инсайте, а затем запечатлел на I картине диптиха. Творчество, понятое как пророчество, стало императивом его индивидуальной духовно-аскетической практики⁴¹¹.

Для Пастернака фигурой, трансформирующей жизненный процесс автора, стал образ Юрия Живаго. Это действительно второе «я» поэта, как часто пишут, но не в персональном, а в мета-историческом смысле. Живаго — образ христианина новой эпохи, Слово Божие, воплощённое в нашем современнике. Продлевая ось автореферентности, можно считать, что текст романа, всё, что предшествовало, сопровождало и последовало за его обнародованием, составляли для Пастернака (и не только для него) фрагменты единого целого. Это «благая весть» не как повторение, подражание или, упаси бог, «игра» с каноническим текстом, но его экзистенциальное развёртывание, «снятие печатей», если угодно, художественная акция, чудесным образом синхронизированная с работой Спасского над своим диптихом. Ведь его окончание в 1958-м, известное лишь узкому кругу, совпало со взрывом читательского интереса к «Доктору Живаго» во всём мире⁴¹², выхо-

⁴¹⁰ Соловьёв. Указ.соч. С.403-404.

⁴¹¹ См.: Е.Д. Спасский: «Прислушиваться к голосу эпохи...». С.34-38.

⁴¹² На итальянском роман был опубликован в ноябре 1957 года.



дом первого издания на русском и присуждением автору Нобелевской премии.

Кто же такой Юрий Живаго, и что следует понимать под воплощением Слова Божия применительно к его образу? Попробуем сделать контрастней детали, неоднократно отмечавшиеся ранее. Пастернак провоцирует у читателя подозрение в ошибке, употребляя в фамилии героя родительный падеж «живаго» (ц.-сл.) как именительный «живый» (ц.-сл.), а прилагательное делает существительным⁴¹³. При этом имя доктора графически совпадает с третьей частью одного из имён Христа: «Сын Бога Живаго» (Мф 16:16, Ин 6:69). Юстин Бёртнес (впрочем, не только он) фиксирует совпадение⁴¹⁴, не замечая, что имя совпадает только на треть, и что это предусмотрено самим Пастернаком.

Подобные приёмы диктуются его определением искусства как фиксации «смещения», порождённого эмоциональным восприятием действительности⁴¹⁵. Намеренное искажение, добавим, — один из немногих способов проникнуть в промежуточный район между фактами и ценностями как полярными объектами опыта. Проникновение в этот «наэлектризованный» район сознания порождает духовную силу, передать которую через произведение — цель искусства по Пастернаку⁴¹⁶.

Заставляя читателя подозревать подвох, связанный с фамилией героя, автор делает его свидетелем воплощения евангельского слова. Родительный падеж буквально рождает именительный. Живаго — апокалиптическое имя (Отк 2:17), имя «с точки зрения его окончательного состояния». Усваиваясь читателем «по существу», «ипостасно» оно пребывает частью Евангелия. Живаго настолько же пронизан «онтологическими» смыслами, насколько автономен в мире феноменов. Никакие символические нити не ведут к Живаго, поэтому все попытки разглядеть за ним что-то, что не явля-

⁴¹³ Cp.: Livingstone, Angela. *Allegory and Christianity in Doctor Zhivago* // Melbourne Slavonic Studies. 1967. Vol. 1. P.24-33; Гаспаров. Указ.соч. С.268.

⁴¹⁴ Бёртнес, Юстин. Христианская тема в романе Пастернака «Доктор Живаго» // Проблемы исторической поэтики. 1994. № 3. С.368.

⁴¹⁵ ПСС. Т.3. С.186-187.

⁴¹⁶ «Концепция искусства Пастернака — это своего рода эстетическая «квантовая механика», расстающаяся с традиционно подразумеваемой рамкой единства мира», цит.по: Гаспаров М.Б. Борис Пастернак: по ту сторону поэтики. Философия. Музыка. Быт. М., 2013. С.25.



ется им самим, бесполезны. Это уникальное проявление духа в человеке, к чему призваны христиане.

В Юрии Живаго проявляется Дух Христов, Утешитель⁴¹⁷, но при этом герой не символизирует Христа как исторически-конкретное лицо. Символизация Живаго (членом Тела Христова) Богочеловека Христа разрушила бы замысел Пастернака. Иными словами, Живаго может рассматриваться как новая манифестация Христа, но не как его аналогия⁴¹⁸.

Показательный результат превратного истолкования образа Живаго — интерпретация Джона Гивенса. С одной стороны, литературовед утверждает, что Пастернак рисует «неканоническую фигуру Христа», с другой — признаёт, что в стихах, где показан евангельский (исторический) Христос, его фигура совершенно канонична. «Ущербная [!], прелюбодействующая [!] фигура Христа, — пишет Гивенс, — остраняет⁴¹⁹ в романе совершенно привычное [?] изображение Иисуса, которое мы видим в стихах»⁴²⁰. На основании чего сделан столь дикий вывод? На основании допущения, что Живаго является символом Христа.

Черты подобия евангельской драме, которые проступают в биографии Живаго, проявляются не потому, что он символизирует Христа или «подражает»⁴²¹ ему, а потому, что в нём действует Дух Христа. «Церковь Бога Живаго» (1 Тим 3:15) или Тело Христово, есть множество проявлений вневременной индивидуальности Христа — Духа Христова — через разнообразие человеческих «я» христиан. Один и тот же Дух входит в человеческую индивидуальность, создавая всякий раз уникальное сочетание, что отражает формула «сыновство по благодати».

Если судьба Юрия Живаго уникальна, то его мировоззрение предстаёт частью «по-новому понятого христианства», к которо-

⁴¹⁷ Παράκλητος (греч.).

⁴¹⁸ То же касается образов Адама и Христа — Нового Адама. Пастернак не сразу пришёл к решению, чем должен завершаться эпизод расставания Живаго и Ларисы, поскольку от этого зависело, какой именно Адам, Ветхий или Новый, проявляется в Юрии (ср.: Пастернак Е.В., Биография Бориса Пастернака, с.667). Ср. также пассаж о «лепке мира» Юрием и Ларисой (ПСС, т.4, с. 498). К сожалению, объем сборника не позволяет остановиться на этой проблеме подробнее.

⁴¹⁹ Имеется в виду литературный приём «остранения» по В.Б. Шкловскому.

⁴²⁰ Гивенс. Указ. соч. С.296.

⁴²¹ Там же. С.262.



му приобщил доктора его дядя, Николай Николаевич. Примат жизни над символом составляет «новую идею искусства»⁴²². Николай Николаевич формулирует её через отрицание «ложного интереса», через отказ от устаревшей семантики, через аннигиляцию барьера между означающим и означаемым. Словами своего героя Пастернак продолжает уточнять координаты творчества, намеченные им в «Охранной грамоте» через уравнения «известного» и «неизвестного», «наличного» и «отсутствующего», «опыт реальной биографии».

Образ Тайнозрителя у Евгения Спасского также не является прямой аналогией пророческих призваний Библии, если рассматривать его как целое. Не является он и подражанием микеланджеловскому *Pensieroso*. Тайнозритель Спасского есть то, чем ощутил себя в момент инсайта художник, а затем уточнял и конкретизировал отпечатавшийся в памяти образ. Автореферентность Тайнозрителя уводит за рамки живописи также, как Юрия Живаго — за рамки литературы. Таковы, вероятно, законы воплощения подобных образов. Они по замыслу авторов выражают дух середины XX столетия.

«Запрос» на добавочную символизацию реальности противостественен для человека этой эпохи. «Когда его одолевают загадки вселенной, он углубляется в физику, а не в гексаметры Гезиода. <...> Духи огня и воды вновь неярко запутывают то, что ярко распутано наукою. <...> Этот жанр противоречит всему духу нынешнего искусства, его существу, его побудительным мотивам»⁴²³. Сведение феномена человека к знакам, где главную роль играет не он сам, а «боги» и «драконы» и, как следствие, отчуждение от высшего бытия, должны уступить место «свету повседневности»⁴²⁴, выраженный в притчах Христа. Истина в том, что не символы увеличивают значительность жизни, а «жизнь символична, потому что она значительна»⁴²⁵. Богословский принцип «сыновства по благодати», экстраполированный в область культуры, воспроизводится в романе несколько раз⁴²⁶.

⁴²² ПСС. Т.4. С.67.

⁴²³ Там же. С. 44.

⁴²⁴ Принцип проговаривания сакрального художественного языка через обыденные жанры обнаруживается у К.В. Петрова-Водкина и его последователей, см.: ЕС. С.191.

⁴²⁵ ПСС. Т.4. С. 558.

⁴²⁶ Ср.: Там же. С. 410.



Как уже хорошо видно, при наложении на творчество Спасского доктрины «нового христианского искусства» обнаруживается их совпадение, едва ли не полное. На холсте «Это Сын Мой возлюбленный, ныне Он рожден Мною!» (1961)⁴²⁷ художником глубоко отрефлексирована идея богосыновства, даже евангельская цитата по-пастернаковски «искажена»⁴²⁸.

Отдельного рассмотрения заслуживает образ Христа, как он представлен у Бориса Пастернака и как решён в евангельской серии Евгения Спасского. Доверительно беседуя с друзьями, художник повторял, что изображает Христа как духовный образ, а не в его земной жизни, сделав исключение лишь для картины «Се, Человек (Ин 19:5)» (1973)⁴²⁹. Это согласуется с репрезентацией Христа у Пастернака. Зачатки «параклетовой» образности Христа можно обнаружить у Толстого и особенно у Достоевского, чьи «Братья Карамазовы» являются самым влияющим произведением-предшественником «Доктора Живаго». Однако Пастернак первым последовательно реализовал образ Христа-Параклета, что сразу уловил Сергей Спасский, когда в письме 1948 года сообщал поэту о живом присутствии образа Христа, которым проникнуто все⁴³⁰.

Если Христос актуального момента — это Дух, то его действие проявляется соборно, а не через одного актора: «Где двое или трое собраны во имя Мое, там Я посреди них» (Мф 18:20). Размышляя о конечных судьбах человека, герои романа «усты едиными глаголют» (3 Цар 22:13). Параклет дышит не только через Юрия и Николая Николаевича, но через Симу, Ларису, Тоню, Михаила Гордона... Отсюда ещё один постулат нового христианства: «общение между смертными бессмертно»⁴³¹. В исторически сложившемся патриархальном христианстве соборность проявляла себя через монашеско-рыцарское братство или большую семью. В середине XX века кристаллизовалась новая духовная общность, обозначенная Юнгером как «микрорэлиты», которая, будучи позднейшей по времени, возможно, наиболее близко воспроизводит архетип апостольской общины.

⁴²⁷ Публ.: ЕС. С.220-221.

⁴²⁸ Ср.: Гаспаров. Литературные лейтмотивы. С.268.

⁴²⁹ ЕС. С.188,241.

⁴³⁰ ПСС. Т.9. С.537.

⁴³¹ Там же. Т.4. С.44.



Ранее упоминалось о теоморфизме текста романа. Теперь следует уточнить, что форма проявления «Бога Живаго»⁴³² имеет «анархический» характер⁴³³. И.П. Смирнов обнаруживает, к примеру, особый тип связности текста, когда та «обеспечивается не за счет единства персонажа, попадающего в разные ситуации, но благодаря помимолочностной сопоставимости разных персонажей в почти одних и тех же обстоятельствах». Если вспомнить, что отличительным свойством Духа является его непредсказуемость для человека, своего рода анархизм, распространяющийся на рожденных от Духа⁴³⁴, то все эти наблюдения выстраиваются в одну линию. Образ Христа-Утешителя предполагает анархическую, а не иерархическую организацию духовного влияния.

Соборность проявляется через лесные или садовые пейзажи⁴³⁵, а изнутри каждого образа — как соборная или корпоративная личность⁴³⁶. Прототипы «Доктора Живаго» разнородны. К примеру, литературным прототипом Комаровского является Фауст, а его прототипом автореферентным⁴³⁷ — Маяковский, сопряженный с Бурлюком (бегство во Владивосток) и другими соратниками поэта⁴³⁸. То же можно повторить о метасюжетах, базирующихся на христианской иконографии Успения, Преображения, Воскресения

⁴³² Словосочетание «Бога живаго» неоднократно встречается в синодальном тексте Библии: Рим 9:26; 2 Кор 3:3, 6:16; 1 Тим 4:10, 6:17; Евр 3:12, 10:12, 12:22; Отк 7:2...

⁴³³ «Не в том смысле, разумеется, что роман хаотичен. Но в том, что он не воссоздает устроенный человеком, институционализированный порядок. «Доктор Живаго» есть текст, где нет власти. Анархический текст не аналогичен государству, в отличие от традиционных романов, — во многих случаях он не властен над населяющими его индивидами, продолжающими неведомую читателям судьбу <...> где-то вне литературы. Пастернаковский человек анархически мультииндивидуален <...>, коллективен, социален вне государственной сверхличности» (Смирнов. Роман тайн. С.140).

⁴³⁴ «Дух дышит, где хочет, и голос его слышишь, а не знаешь, откуда приходит и куда уходит: так бывает со всяким, рожденным от Духа» (Ин 3:8).

⁴³⁵ Скоропадская А.А. Евангелие от Иоанна в романе Б. Пастернака «Доктор Живаго» // Проблемы исторической поэтики. 2011. № 9. С.346-347.

⁴³⁶ См.: Мень А., прот. Библиологический словарь. М., 2002. Т.2: К-П. С.90.

⁴³⁷ То есть имеющим отношение к биографии Пастернака.

⁴³⁸ Смирнов. Роман тайн. С.39-43. И.П. Смирнов считает, что образ Комаровского имеет также черты Хлебникова, благодаря имени Комаровского Виктор, но это его суждение ошибочно. Слишком уж не похож прагматичный до мозга костей Комаровский на бессребреника Хлебникова.



и др. Каждый из них дефрагментирован и вкраплён в разные части повествования⁴³⁹. Это, возможно, самая эффектная манифестация «контрапункта» в романе.

Совмещение в одном контуре лиц нескольких персонажей или одновременных модификаций одного лица варьируется на многих картинах Спасского. В 1953 году он создаёт работу «Се, мать твою! Ин 19:27» (цв. вкл. 43), где совмещает погрудно лики предстоящих на Голгофе распятому Христу: Богоматерь, Марию Магдалину, Марию Клеопову, Мария Зеведееву, Иоанна Богослова⁴⁴⁰. Это представители ближнего окружения Христа⁴⁴¹, «микроэлита» будущей церкви. Собрав их в единый лик, Спасский в последующий период творчества создавал образы ближнего круга по отдельности.

Особая роль Марии Магдалины в романе Пастернака пересекается с повышенным вниманием к ней со стороны художника. Спасский воплощал отдельный образ Магдалины трижды: в 1946, 1968 и 1976 годах. Кроме того, существует сюжетно связанный с нею образ Христа «Не прикасайся ко Мне (Иоанн гл. 20, ст. 17)» (1962), а неоконченная работа 1985 года «Не прикасайся...» должна была запечатлеть их обоих.

Литературоведы обычно сопоставляют Живаго с Христом, а Магдалину с Ларисой Антиповой. Подобная операция требует оговорок. Не Лариса символизирует Марию Магдалину, а наоборот. Евангельская фигура Магдалины фокусирует некие общечеловеческие качества, проявленные в Ларисе. Что это за качества, можно понять лишь разгадав пастернаковский образ, открыв через него нечто новое (но в то же время изначальное) в Магдалине Евангелия.

Образ Марии Магдалины в романе показан с нескольких ракурсов. Во-первых, она (вместе с весной, жизнью и воскресением) противопоставляется аду, смерти, распаду и разложению⁴⁴². Это ракурс Воскресения, и он обнаруживается в небольшой работе Евгения Спасского 1946 года, написанной маслом на иконной доске. Там Мария держит пасхальное яйцо и представлена в виде своеобразного «ангела-хранителя»⁴⁴³. Она словно кивает в сторону дверного проёма, веду-

⁴³⁹ Ср.: Там же. С.76.

⁴⁴⁰ ЕС. С.212-213.

⁴⁴¹ О «ближнем круге» Христа см.: Багдасаров. Творцы. С.64-65 и далее.

⁴⁴² ПСС. Т.4. С.206.

⁴⁴³ Один из вариантов названия работы — «Ангел Хранитель».



щего из клетки⁴⁴⁴ (комнаты, пол, стены и потолок, которой, расчерчены в клеточку) на весеннюю, залитую солнцем дорогу, обсаженную пирамидальными тополями и напоминающую итальянский ландшафт⁴⁴⁵. В романе фигура «воскресной» Магдалины предвещает выздоровление Юрия, две недели запертого в четырёх стенах. С другой стороны, Юрий обращается со словами «ангел мой» к Ларисе. Так он обращается только к ней, хотя «ангельская» черта есть и у Марины (её голос)⁴⁴⁶.

Полотно «Не прикасайся ко Мне...» (1962) (цв. вкл. 26) написано Спасским уже после кончины Пастернака. С «Доктором Живаго» его сближает начальный эпизод похорон Юрия. Гроб главного героя окружён со всех сторон цветами. Даже свет не имеет в комнату прямого доступа и скупо просачивается «сквозь наставленные цветы на восковое лицо <...> покойника». Пастернак рассуждает о близости царства растений и царства смерти, о том, что среди кладбищенских «цветочных всходов сосредоточены, может быть, тайны превращения и загадки жизни».

Эту интуицию подтверждает Евангелие от Иоанна, которое (единственное среди канонических) сообщает, что Христос был похоронен в саду. Потому-то и принимает Мария Магдалина Иисуса, покинувшего гроб, за садовника. Взирая на неустойчивый лик Христа глазами мироносицы, Евгений Спасский создаёт волнующий своей интимностью образ, сотканный из благоухания и переливов тончайшей пылицы и моделированный по типу соцветия. Вспоминаются строки из «Доктора Живаго» о растениях, которые «не просто цвели и благоухали, но как бы хором <...> источали свой запах и, оделяя всех своей душистой силой, как бы что-то совершали»⁴⁴⁷. Дойдя до этого эпизода романа, «догадливый чита-

⁴⁴⁴ О понятии внутренней клетки в христианской аскетике см.: Багдасаров. Мистика. С.83-85.

⁴⁴⁵ Интересно сопоставить с этим стихи А.А. Ахматовой, где она образно передаёт разговор с Пастернаком. После того, как Пастернак перенёс инфаркт миокарда, в декабре 1952 г. поэтесса навестила его в больнице. «Она рассказывала о своем разговоре с ним на площадке лестницы у окна, выходящего в сад. Он передал ей тогда, как самое важное своё переживание, что теперь он уже не боится смерти. Ахматова записала это в стихах 1960 года: Он поведал мне, что перед ним / Вьется путь золотой и крылатый, / Где он Вышнюю волей храним», цит.по: Пастернак Е.Б. Борис Пастернак. С.654).

⁴⁴⁶ ПСС. Т.4. С. 416,422,431,424.

⁴⁴⁷ ПСС. Т.4. С. 489-490, 734.



тель» должен вспомнить, что «последний, кого видит Живаго перед своей смертью, — госпожа Флери (фр. fleur — цветок), на шляпе которой были ромашки и васильки»⁴⁴⁸.

Смерть самого Пастернака проявила связку цветения и смерти как одновременно автореферентный и интерактивный мотивы романа. Это осознала Анна Ахматова, весьма чуткая к подобным вещам:

И все цветы, что только есть на свете,
Навстречу этой смерти расцвели...

Несмотря на вековые попытки стабилизировать его, образ Магдалины в церковном предании колеблется. При перекрёстном сличении евангелий не ясно, следует ли отождествлять мироносицу Марию Магдалину, из которой Иисус изгнал семь бесов (Лк 8:2; Мк 16:9), с Марией, сестрой Лазаря и Марфы, помазавшей Иисуса миром в Вифании (Ин 12:1-8), или с безымянной женщиной, помазавшей его миром из алавастрового сосуда в доме Симона прокаженного (Мф 26:6-13; Мк 14:3-9), а также с «грешницей», совершившей такой же поступок в доме Симона фарисея (Лк 7:36-50). К евангельскому четверению Магдалины в романе добавляется Мария Египетская, образ которой сливается с образом Магдалины в песнопениях Страстной седмицы, образуя фигуру раскаявшейся блудницы⁴⁴⁹. Свой рассказ о блуднице Сима Тунцева обращает к Ларисе, соответственно маркируя её. Здесь, как и в стихах о Магдалине⁴⁵⁰, Пастернак сочетает фигуры блудницы и бесноватой (или находящейся на грани одержимости)⁴⁵¹. К сказанному следует прибавить двойственность акта миропомазания, ибо Магдалина вместе с остальными ми-

⁴⁴⁸ Скоропадская. Указ. соч. С.352.

⁴⁴⁹ ПСС. Т.4. С. 410-411; Масленикова. Указ. соч. С.72-73; Пастернак Е.Б. Борис Пастернак. С.642. Следует учесть, что стихиры исходят от лица их монахини Кассии (IX в.), сочинявшей в парадигме византийского аскетизма, где гипертрофированность личной греховности считалась чуть ли не обязательным элементом авторской речи, ср.: Сedaкова О.А. Марины слезы: К поэтике литургических песнопений. Киев, 2017. С.19-30.

⁴⁵⁰ Стихотворения «Магдалина I» и «Магдалина II»: ПСС. Т.4. С.544-546. Они являются интертекстом, использующим стихотворение Р.-М. Рильке «Пиета» и мини-цикл «Магдалина» М.И. Цветаевой, см.: ПСС. Т.4. С.751.

⁴⁵¹ Ср. «Была я душой бесноватой» и т.д.: Там же. С. 545.



роносицами также намеревалась помазать тело Иисуса «на рассвете первого дня недели» (Мф 28:1 и др.). Запутанность деталей Евангелия и церковного предания, помноженная на умолчания романа, кажется, не даёт шанса разобраться в фигуре Магдалины.

Тем не менее, Пастернак оставил вполне определённые ключи для этого. Сюзанна Витт выявила палимпсест, совмещающий первую сцену романа с Откровением Иоанна Богослова. Логично предположить, что последняя сцена тоже контаминирована с текстом Писания.

Помимо семантической и фонетической соотнесённости, которые выделяет в найденных ею палимпсестах С. Витт, мы обращаем кое-где внимание на количество слогов и рифму, оговариваем принадлежность к одному корню. Пары, выделенные в общем тексте, затем перечисляются по отдельности:

В продолжение пути их пришел Он в одно селение | И она ощутила волну гордости и облегчения: совпадает число слогов (18); конечная рифма.

Заботилась | беззаботности: однокоренные слова.

Села у ног Иисуса и слушала слово Его | исходившее от него, и сейчас охватило ее: почти совпадает число слогов (16|17); парность женского и мужского; окончание предложения на местоимении (в евангелии мужского рода, в романе — женского).

Подойдя, сказала | нетерпеливо встала: почти совпадает число слогов (6|7); женский род; общий смысл действия — приближение.

Помогла мне | с его помощью: семантическое однокоренное соответствие.

Одно только нужно | право одной: семантическое и, отчасти, однокоренное соответствие.

Не отнимется у неё | невидящим и полным слёз: начальная и конечная рифма (не — не, её — слёз).

И Марфа | Евграфом: аллитерация, частично ассонанс.

Служила... возлежавших | положила... приложила: однокоренные слова, аллитерация, частично ассонанс.

за шесть дней до пасхи | три широких креста: 6 = 3 x 2. Крест состоит из двух перекладин; три креста = шесть перекладин.

взяв фунт | сжатая в кулачок рука: семантическое соответствие.

...помазала ноги Иисуса и отерла волосами своими ноги Его | покрыв середину гроба, цветов и тела собою, головою, грудью, душою и своими руками, большими, как душа: сходное по смыслу



Лк 10:38-42

Доктор Живаго, ч. 15:14

Лк 10:38 *В продолжение пути их пришел Он в одно селение; здесь женщина, именем Марфа, приняла его в дом свой;*

Лк 10:39 у неё была сестра, именем Мария, которая села у ног Иисуса и слушала слово Его.

Лк 10:40 Марфа же заботилась о большом утомлении и, подойдя, сказала: Господи! Или тебе нужды нет, что сестра моя **ОДНУ МЕНЯ ОСТАВИЛА СЛУЖИТЬ?** скажи ей, чтобы по-могла мне.

Лк 10:41 Иисус же сказал ей в ответ: Марфа!

Марфа! ты заботишься и суетишься о многом,

Лк 10:42 а одно только нужно; Мария же избрала благую часть, которая не отнимется у неё.

И она оцудила волну гордости и облегчения, как всегда с ней бывало при мысли о Юрии и в недолгие промежутки жизни вблизи его. Вечные свободы и беззаботности, всегда исходившее от него, и сейчас охватило ее. Она нетерпеливо встала с [т] табурета [т], на котором сидела. Нечто не совсем понятное творилось с ней. Ей хотелось хоть ненадолго с его помощью вырваться на волю, на свежий воздух из пучины опутывавших ее страданий, испытать, как бывало, счастье освобождения. Таким счастьем мечталось, мерещилось ей счастье прощания с ним, случай и право одной волю и беспрепятственно поплакать над ним. И с поспешностью страсти она обвела толпу взглядом, надломленным болью, невидящим и полным слез,

Ин 12:1-3

Ин 12:1 ЗА ШЕСТЬ ДНЕЙ ДО ПАСХИ пришел Иисус в Вифанию, где был Лазарь умерший, которого Он воскресил из мертвых.

Ин 12:2 Там приготовили Ему вечерю, и **Марфа служила**, и Лазарь был одним из возлежавших с Ним.

Ин 12:3 Мария же, **ВЗЯВ ФУНТ** народного чистого драгоценного мира, помазала ноги Иисуса и отерла волосами своими ноги Его; И ДОМ НАПОЛНИЛСЯ благоуханием от мира.

Ин 12:7 Иисус же сказал: оставьте ее; она сберегла это на день **ПОГРЕБЕНИЯ** Моего.

Ин 12:8 Ибо нищих всегда имеете с собою, а Меня не всегда.

как от на капанных окулистом жгучих глазных капель, и все задвигались, засморкались, стали сторониться и выходить из комнаты, **ОСТАВИВ ЕЕ НАКОНЕЦ ОДНУ** за прикрытыми дверьми, а она, быстро крестясь на ходу, подошла к столу и гробу, поднялась на подставленную **Евграфом** [с] скамейку [с], медленно положила на тело **ТРИ ШИРОКИХ КРЕСТА** и приложила к холодному лбу и рукам. Она прошла мимо ощущения, что похолодевший лоб как бы уменьшился, как **СЖАТАЯ В КУЛАЧОК РУКА**, ей удалось этого не заметить. Она замерла и несколько мгновений не говорила, не думала и не плакала, покрыв СЕРЕДИНУ ГРОБА, цветов и тела собою, головою, грудью, душою и своими руками, большими, как душа.



и по исполнению действие; акцентированное удвоение (ноги, душа)
ДОМ НАПОЛНИЛСЯ... ПОГРЕБЕНИЯ | СЕРЕДИНУ ГРОБА: однокоренные слова, синоним (домовина = гроб).

В сцене прощания Ларисы с лежащим в гробу Юрием состыкованы отрывки о миропомазании Иисуса из Евангелий от Луки и Иоанна⁴⁵². Тем самым Пастернак отождествляет грешницу с алавастровым сосудом и Марию Магдалину. Табуретка и скамейка, отмеченные в таблице буквами [т] и [с], являются маркерами и расположены посередине двух отрывков романа, один из которых контаминирован с Евангелием от Луки, а второй с Евангелием от Иоанна. Кроме того, имеется скрещенье между фрагментами Луки и Иоанна. Фраза «Одну меня оставила служить» из Луки соответствует отрывку романа, который в остальном соотносится с текстом Иоанна «Оставив ее наконец одну». Вычленяемые соответствия далеко не исчерпывают всей магии, которой наполнен текст Пастернака. Переводя взгляд от Евангелия к роману, трудно избавиться от ощущения синестезии, какого-то смешанного восприятия, колеблющегося между поэзией, музыкой и живописью. Тексты перетекают и смешиваются до неразличимости, взаимно раскрывая друг друга. Благодаря роману слова Евангелия звучат по-новому, а происходящее в романе приобретает характер величественной мистерии.

Поначалу может показаться, что в сцене прощания ещё раз воспроизводится фигура блудницы-бесноватой, которую Сима Тунцева настойчиво совмещает с Ларисой⁴⁵³. Стихиры на Великую среду, где муссируется тема «распускания влас — разрешения грехов», а также «отирания» волосами ног Иисуса⁴⁵⁴, явно напоминают действия Ларисы, которая покрывает центр гроба всем своим составом, а затем, наподобие мира, обдаёт его слезами.

⁴⁵² Кроме того, сцена прощания образует внутренний палимпсест с микроциклом стихотворений «Магдалина I-II», см.: Орлова Т.Д. Стихи о Магдалине в контексте «Доктора Живаго» // Новый филологический вестник. 2012. № 4. С.123.

⁴⁵³ Ср. её единственное персональное обращение в месте перехода к теме Магдалины: «Несколько слов о Христе и Магдалине. <...> Но вы все это и без меня хорошо знаете, Лариса Федоровна. Я просто хочу кое-что напомнить вам, а совсем не собираюсь поучать вас» (ПСС, т.4, с.410).

⁴⁵⁴ Действие противоположное тому, что сделала некогда согрешившая Ева, которая закуталась в волосы от страха (ср. текст стихиры на «Господи воззвах» 8-го гласа на вечерне в Великую среду).



Правда, в её поступках наблюдается нечто выходящее за рамки самоуничтожения, «не совсем понятное», как подсказывает автор. Так, приложившись к холодному лбу и рукам, «она прошла мимо ощущения, что похолодевший лоб как бы уменьшился, как сжатая в кулачок рука, ей удалось этого не заметить». Зачем Ларисе нужно было «не заметить»? ... Далее её действия сопровождаются целенаправленной самоизоляцией как от внешних, так и от внутренних раздражителей: обвела толпу «невидящим» взглядом; «замерла и несколько мгновений не говорила, не думала и не плакала», «ничего не говорила, не думала». Тут явно просматривается программа, не вполне сознаваемая, но от этого не менее определённая: «Таким знанием была полна она и сейчас, темным, неотчетливым знанием о смерти, подготовленностью к ней, отсутствием растерянности перед ней. Точно она уже двадцать раз жила на свете, без счета теряла Юрия Живаго и накопила целый опыт сердца на этот счет, так что все, что она чувствовала и делала у этого гроба, было впопад и кстати»⁴⁵⁵.

И здесь в самую пору задаться вопросом: а чем, кроме палимпсеста закольцована последняя сцена с первой? Тематикой смерти, похорон и, главное, вечной памяти. Поминание / памятование конкретного человека выступает в романе практическим средством достижения бессмертия, то есть, жизни души усопшего в других⁴⁵⁶. Трудноисполнимость такого памятования проблематизировал Достоевский⁴⁵⁷. Поэтому в первой сцене «Доктора Живаго», генетически связанной с финалом «Братьев Карамазовых», «вечная память» предстаёт в виде обетования, отнесённого в будущее.

За годы, прожитые Юрием Живаго, человечество в лице российской религиозной философии осознало, что его «судьбой», «творческим идеалом», «общим делом» является «не даруемое, а создаваемое усилием, бессмертие»⁴⁵⁸. Пастернак, безусловно, читал сочинения Федорова и Бердяева, но шёл к «христианскому динамическому бессмертию» (термин Вышеславцева) своим путём. Уже

⁴⁵⁵ ПСС. Т.4. С.496-497.

⁴⁵⁶ Там же. С.69.

⁴⁵⁷ Witt. Op.cit. P.62-75.

⁴⁵⁸ Цитата из работы 1932 года Б.П. Вышеславцева, на философию которого (вместе с Н.А. Бердяевым и Н.Ф. Федоровым) опирался Пастернак, моделируя мировоззрение Веденяпина и Живаго, см.: Witt. Op.cit. P. 76-77; ср.: ПСС. Т.4. С.67.



в 1913 году поэт утверждал, что искусство апеллирует в человеке к особой субъективности, не являющейся «свойством отдельного человека», но сверхличным качеством «человеческого рода». Эта человеческая субъективность объективно присутствует в природе, наподобие колебания «звуковых и световых волн». «От каждой умирающей личности остается доля этой неумирающей, родовой субъективности, которая содержалась в человеке при жизни и которую он участвовал в истории человеческого существования». Поэтому, хотя художник смертен, «счастье существования, которое он испытал, бессмертно и в некотором приближении к личной и кровной форме его первоначальных ощущений может быть испытано другими спустя века после него по его произведениям»⁴⁵⁹.

В романе, написанном 30 лет спустя, Пастернак уточняет, что эта доля неумирающей субъективности и составляет содержание «вечной памяти». Для него становится критически важным показать, как именно происходит процесс преодоления смерти через память, включение души «в состав будущего». Без такой демонстрации теория Николая Николаевича и утешительные проповеди его племянника Юрия остаются пустой болтовнёй. Вот почему смерть Живаго превращается Ларисой в его воскресение-запоминание⁴⁶⁰. Отсюда её полусознанное стремление устранить из памяти о нём всякую ущербность (уменьшившийся лоб), освободить душевное пространство для вмещения его образа, отсечь внешние помехи (остаться одной «за прикрытыми дверьми»⁴⁶¹)...

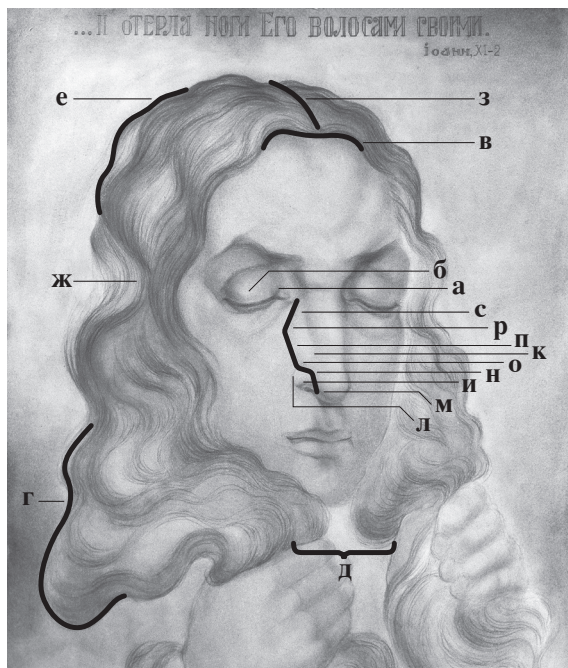
Пастернак рисует Магдалину такой, что в ней не просматривается явных коннотации с идеей «вечной памяти», но перечисляет атрибуты⁴⁶², используемые Ларисой в акте запоминания любимого

⁴⁵⁹ ПСС. Т.3. С.319.

⁴⁶⁰ Интересно, что именно в середине XX века сформировался советский обычай посещения кладбищ на Пасху, то есть непосредственного сочетания гештальтов смерти и воскресения. Безусловно, данная традиция появилась «благодаря» религиозной политике большевиков, и всё же...

⁴⁶¹ Здесь, кстати, содержится аллюзия на закрытие дверей в начале литургии верных, когда за престолом (коим служит стол Юрия Живаго) происходит таинство пресуществления хлеба и вина в Тело и Кровь Христову.

⁴⁶² Волосы, слёзы, в пределе — «всё тело и вся душа» как у Ларисы: «Когда я на глазах у всех / С тобой, как с деревом побег, / Срослась в своей тоске безмерной» (ПСС, т.4, с.545).



Отражение внутреннего (функционирования мозговых структур) во внешнем (мимике лица) на картине Е.Д. Спасского «...и отерла ноги Его волосами своими (Ин. 11:2)» (1968).

а) кортико-медиальный комплекс ядер амигдалоидной области (nucleus amygdalae corticalis); б) базо-латеральный комплекс ядер амигдалоидной области (nucleus amygdalae basalis lateralis); края большого мозга (в – д): в) верхний край (margo superior); г) нижнелатеральный (m. inferolateralis); д) нижнемедиальный (m. inferomedialis); е) верхнелатеральная поверхность полушария (facies superolateralis hemispherii); ж) латеральная ямка большого мозга (fossa lateralis cerebri); з) продольная щель большого мозга (fissure longitudinalis cerebralis); и) обонятельная луковица (bulbus olfactorius); к) обонятельный тракт (tractus olfactorius), пролегающий по л) обонятельной борозде (sulcus olfactorius); части переднего обонятельного ядра (partes nucleii olfactorii anterioris) (м – с): м) роstralная (р. rostralis); н) дорсальная (р. dorsalis); о) внешняя; п) латеральная (р. lateralis); р) медиальная (р. medialis); с) задняя



го человека. Возникает ощущение недосказанности, пространства, умышленно оставленного пустым. Этот пробел призвана была восполнить акварель Спасского «...И отерла ноги Его волосами своими (Ин. 11:2)» (1968) (цв. вкл. 25).

Миндалевидные глаза Марии так же, как невидящие глаза Ларисы в сцене прощания, защищены от внешних раздражителей, и также⁴⁶³ полны слёз⁴⁶⁴. Однако это не первое, что отмечаешь, глядя на акварель Евгения Спасского 1968 года. Главное — «отрезанность» головы и кистей от остальной фигуры и кажущийся абстрагированным фон. Голубая дымка, окутывающая Магдалину, — «благоухание от мира», которым наполнился дом Лазаря из Вифании (Ин 12:3). Это напоминает изолированность, которой добивалась Лариса, прежде чем приступить к гробу возлюбленного. В моменте, запечатлённом Спасским, Мария сокращена до лица, рук и волос. Всё остальное обволакивает священное благоухание.

Выше цитировалась мысль Флоренского о фимиаме как одеянии престола. Святое миро, согласно тому же взгляду, представляет «высшую степень освящённости благоухания». В молитве на освящении мира⁴⁶⁵ оно названо «одеждой нетления». Нетление — основа бессмертия тела. «Что такое благоухание умащенного миром, как не главная и эманационная одежда, его облекающая, фата, окутывающая с головы до ног? А с другой стороны, что есть священное облачение, как не оплотнившийся и сгущенный запах?»⁴⁶⁶. Умашая миром Иисуса, Мария облекает его в нетканые погребальные пелены, которые в то же время являются саркофагом бессмертия.

Сверя изображённое с надписью «...И отерла ноги Его волосами своими», можно заключить, что Мария закончила помазание Иисуса и завершает отирание его ног. Она склонилась до самых подошв, чтобы подобрать своими волосами миро, стекшее с Христа до последней капли. Как на работах европейских мастеров от Джотто до прерафаэлитов, её волосы рыжего цвета. Он глубоко оправдан наличием в священном масле камеди, дающей

⁴⁶³ Ср.: Там же. С. 497.

⁴⁶⁴ Судя по разбухшим слёзным железам (glandula lacrimalis).

⁴⁶⁵ Она произносилась в той самой Мироварной палате, где собрались на свою первую агапу члены Кремлёвского братства, учреждённого благодаря С.Н. Дурылину.

⁴⁶⁶ Флоренский. Философия культа. С. 248-249,251.



прядам соответствующий окрас. Миров не только пропитало их, но изменило консистенцию. Они стали способны удерживать форму того, что облекали. Магдалина отодвигается от стоп Иисуса, а окончания прядей хранят слепок пальцев его ног. В сходном положении Марию можно наблюдать на «Оплакивании Христа» (1490-1492) Сандро Боттичелли, хотя там показана другая сцена.

Лицо Магдалины выражает активную восприимчивость. Правое крыло носа и краешек верхней губы слегка подтянуты, в корне носа видна пережатость. Отчётливо нарисован противоестественный шишковидный выступ в месте, от которого должна бы начинаться мышца, сморщивающая бровь⁴⁶⁷. Мышца столь напряжена, что придаёт необычную изогнутость волокнам другой мышцы, опускающей бровь⁴⁶⁸. Всё это производит впечатление, будто Мария сосредоточенно втягивает воздух, каким-то странным образом заполняющий внутренние носовые полости и чуть ли не лобную пазуху⁴⁶⁹.

Ритмичному дыханию Магдалины вторят пряди волос, словно волны, перекатывающиеся в такт фазам активности гломерул⁴⁷⁰ (обонятельных клубочков) и напоминающие их своим типом собранности. С их помощью сигналы, соответствующие разным запахам, усиливаются, а запахи дифференцируются. Колебания воздушного потока чутко отображает акварельный фон. Гломерулы не одинаковы, и регулярно меняющееся давление воздуха активизирует их по соответствующим фазам, благодаря чему каждый запах получает свой код⁴⁷¹.

Нежнейшие мазки, словно тени облачков, несутся по лицу Магдалины, обогащая его всё новыми подробностями обоняния, кодирования и запоминания. Картина Спасского отображает связь

⁴⁶⁷ *M. corrugator supercilii* (лат.).

⁴⁶⁸ *M. depressor supercilii* (лат.).

⁴⁶⁹ Интересно, что одна из первых (и, надо признать, лучших) попыток воплотить сцену миропомазания в кинематографе показывает склонившуюся перед Иисусом Магдалину сначала прислушивающейся, а затем принимающей. Речь идёт о фильме Карла Теодора Дрейера «Blade af Satans bog» («Страницы из книги Сатаны») 1920 года.

⁴⁷⁰ *Glomerulus olfactorius* (лат.).

⁴⁷¹ Сходным образом кодирование происходит в других нейронных системах, в частности, в гиппокампе, одном из основных центров памяти, см.: Iwata Ryo, Kiyonari Hiroshi, Imai Takeshi. Mechanosensory-based phase coding of odor identity in the olfactory bulb // *Neuron*. 2017. Vol. 96. Issue 5. P.1139-1152.



между процессом создания энграммы (следа памяти), обонятельной активностью и эмоциональным состоянием человека. Амигдалоидная область мозга играет ведущую роль в формировании и воспроизведении энграммы⁴⁷². Стоит ли удивляться, что её название является однокоренным с прозвищем Марии из Мигдала (מִגְדָּל Migdal)?

То, что главной целью миропомазания было создание мнемонической записи, формирование следа памяти, прямо подтверждается Христом: «Возлив миро сие на тело Мое, она приготовила Меня к погребению; истинно говорю вам: где ни будет проповедано Евангелие сие в целом мире, сказано будет в память ее и о том, что она сделала» (Мф 26:12-13). Обычно подготовка к погребению совершается над мёртвым, поэтому думать, что Иисус благословил бы акт, кощунственный в отношении иудейских законов, значит игнорировать логику «не нарушить пришел Я, но исполнить» (Мф 5:17). Какой тогда смысл в мировом прославлении Магдалины?

Монархическое сознание видит в акте миропомазания символическое венчание Иисуса на царство, сопровождавшееся в Израиле возлиянием мира. Мало кто обращает внимание на логику, произнесённую Иисусом по поводу «растраты» драгоценного масла: «Нищих всегда имеете с собою, а Меня не всегда имеете» (Мф 26:10). Значит, целью поступка Магдалины было прямо противоположное. Перефразируя: «Теперь вы получили возможность всегда иметь Меня рядом с собою». Тогда мировая слава Магдалины вполне оправдана: она обеспечила вечное присутствие Христа среди его учеников.

Это непривычный ход мысли, но он согласуется с ролью, которую с определённого момента играла Мария из Мигдала в общине апостолов. Миро, запомнившее очертания тела Христа (а в новозаветной парадигме его Тело есть Церковь), было собрано волосами Магдалины в алавастровый сосуд, с коим она традиционно изображается. Такой Мария показана на картине Е.Д. Спасского 1976

⁴⁷² Миндалевидный комплекс (связи, поведение, память) / [Колл. моногр., авторы:] Ильющенок Р.Ю., Гишинский М.А., Лоскутова Л.В. и др. Новосиб., 1981. С.3.



года. На акварели же 1968-го хорошо видно, как она отжимает ладонями остатки мира.

Пользуясь при жизни Иисуса любой свободной минутой, чтобы внимать его речам (Лк 10:38-39), Магдалина и после Вознесения продолжала слышать голос Учителя. Или, скорее, служить ему голосом. То, что её волосы причастились Телу Христа (а, возможно, и его Крови, если учитывать предания об оплакивании и погребении Спасителя⁴⁷³), придавало уверенности ей и доверия окружающим, хотя, разумеется, не всем. В апокрифическом Евангелии от Марии апостолы обращаются к Магдалине с просьбой: «Сестра..., скажи нам слова Спасителя, которые ты вспоминаешь, которые знаешь ты, не мы, и которые мы и не слышали». Иную картину рисуют Евангелия от Филиппа и от Фомы; в последнем Пётр даже требует её ухода. Без сомнения, Магдалина воспринималась первохристианской церковью как посредник в слышании речений Параклета, Духа Христова. Из записи подобных речений составлен целый пласт Евангелия от Иоанна, авторство которого (как считается большинством исследователей) явно несводимо к одному человеку, а принадлежит Иоанновой общине, в которую входила Мария Магдалина. Благодаря



Мария с маргариткой. 2-я пол.1940-х – нач. 1950-х годов. Доска, масло. 16,5×13,5. Частное собрание, Тбилиси. Обозначены инициалы художника «Е.С.» (цв. вкл. 24)

⁴⁷³ Момент обтирания волосами Марии Магдалины окровавленных ног Иисуса изображён на картине Боттичелли.



ей и Марии Богоматери поддерживалась традиция живого общения с Духом Христа, Параклетом, под влиянием которой складывалось христианское богослужение⁴⁷⁴.

Сравнивая «...И отерла ноги Его волосами своими» с другими образами Магдалины у Спасского, осознаёшь, что они соединяются с «Доктором Живаго» не покаянной темой, а идеей бессмертия через вечную память, реализованной Пастернаком в сцене Оплакивания, где абсолютно невозможно разнять Марию Магдалину с Ларисой Антиповой. Эта сцена была оценена Евгением Спасским по достоинству.

Монологи Симы Тунцевой в Юрятине представляют лекцию «о новизне и современности христианского духа»⁴⁷⁵, прочитанную специально для Ларисы. Её вторая часть посвящена Богородице, следовательно, лекция строилась вокруг двух Марий — Богоматери и Магдалины.

Вслед за стихирами, сравнивая приснодевство Марии с переходом иудеев через Красное море, Сима указывает на небывалое возвышение космического ранга личности: «Частное человеческое обстоятельство <...> стало равноценно целому переселению народа». «В одном случае по велению народного вождя, патриарха Моисея и по взмаху его волшебного жезла расступается море, пропускает через себя целую народность <...>, и когда проходит последний, опять смыкается и покрывает и топит преследователей египтян. Зрелище в духе древности, стихия послушная голосу волшебника, большие толпящиеся численности, как римские войска в походах, народ и вождь, вещи видимые и слышимые, оглушающие».

В другом случае девушка — обыкновенность, на которую древний мир не обратил бы внимания, — тайно и втихомолку дает жизнь младенцу, производит на свет жизнь, чудо жизни, жизнь

⁴⁷⁴ «Мы знаем, что Иисус был иудеем и не занимался христологией. Но что за Иисус, или чей Иисус говорит у Иоанна? Похоже, это Иисус христианского учения. Или лучше сказать так: Иисус, которому надлежало стать христианским учением. Однако именно этого Иисуса обещал Утешитель / Дух Истины, который уже говорит в истории и через историю Иисуса в Евангелии от Иоанна, обращаясь к его последователям и к Церкви»: Смит Д.М. Евангелие от Иоанна: жанры, критика редакций и нарратива — и исторический Иисус // Иисус / под ред. Джеймса Чарльзворта. М., 2021. С.692).

⁴⁷⁵ ПСС. Т.4. С.717.



всех, «Живота всех», как потом его называют. Ее роды⁴⁷⁶ незаконны не только с точки зрения книжников как внебрачные. Они противоречат законам природы. Девушка рождает не в силу необходимости, а чудом, по вдохновению. Это то самое вдохновение, на котором Евангелие, противопоставляющее обыкновенности исключительность и будням праздник, хочет построить жизнь, наперекор всякому принуждению»⁴⁷⁷.

Сюжеты, изображающие Богородицу на берегу моря, практически отсутствуют в традиционной иконографии. Поэтому картину Евгения Спасского «Мария с маргариткой» (цв. вкл. 24) можно смело связать с образом Богоматери из стихир. Она считается наиболее ранней в мариографии художника.

Хранившаяся в семье академика Леонарда Декапрелевича⁴⁷⁸, тестя Евгения Спасского, работа написана маслом по доске и служила для семьи криптоиконой⁴⁷⁹. Декапрелевич происходил из шляхетского рода, традиционно исповедовавшего католицизм. В то же время, будучи крупным селекционером, занимавшим ответственные должности, он вынужден был вступить в ряды ВКП(б), что исключало нахождение в доме предметов культа. Поэтому Спасский выбрал для изображения Девы Марии необычный сюжет, с ходу не ассоциирующийся с известными образцами иконографии. Избегая прямого надписания, он совместил собственные инициалы «ЕС» в складках плата с инициалами МΘ⁴⁸⁰. Буква Е, повернутая вправо на 90°, читается как М, а буква С (справа от Е=М) при повороте на 90° влево может быть прочтена как Θ (фита). В иконных надписях этой греческой буквы поперечный соединительный штрих нередко опускался кни-

⁴⁷⁶ Интересно, что мотив моря первоначально возникает в романе в связи с родами Тони: Там же. С.105.

⁴⁷⁷ Там же. С.409-410.

⁴⁷⁸ Леонард Леонардович Декапрелевич (1886–1981) — доктор сельскохозяйственных наук, соратник Вавилова, член-корр. АН Грузинской ССР. В 1914-1981 гг. занимал должности директора отдела селекции Тифлисского ботанического сада, преподавателя Тифлисского политехнического института, завкафедрой генетики и селекции Тбилисского сельскохозяйственного института. В 1973 году был удостоен премии им. Н.И. Вавилова за серию работ в области ботанико-генетического и селекционного изучения культурных растений Закавказья.

⁴⁷⁹ Благодарим за информацию Л.Ш. Патараю.

⁴⁸⁰ Матерь Божия (греч.).



зу овала, превращаясь в свисающий элемент, что и было сделано.

Вкладывая в руку Девы маргаритку, Спасский ориентировался на средневековые предания о «цветке Марии», собранные в книге Николая Золотницкого⁴⁸¹. Одна из легенд рассказывает, что там, где нога Богородицы касалась земли, вырастали маргаритки. «Так что весь путь её <...> образовывал как бы целую цветочную дорожку». Художник помещает цветок на том месте мафория, где рисовалась одна из трёх богородичных звезд, чем вовлекает в изобразительный сюжет следующую легенду. Согласно ей, ещё ребёнком Мария, глядя на звёздное небо, пожелала, чтобы «звёзды сделались земными цветами, и она могла бы с ними играть. Тогда звёзды, услышав это пожелание, сейчас же отразились в покрывавших наземные растения блестящих каплях росы, и когда на другое утро солнце озарило землю, то она вся была усеяна, как звёздами, белыми цветами». Небо над головой Марии безоблачно и озарено луной, но звёзды отсутствуют. Кажется, будто все они сосредоточились в 14-лепестковом цветке, стебель которого та держит двумя пальцами. Если внимательно приглядеться к ним, то станут видны небольшие скопления крови на местах порезов. Они из третьей легенды, повествующей о том, как Богородица, «желая однажды зимою доставить удовольствие маленькому Иисусу и подарить ему венок из цветов, не найдя ни одного на побитых холодом полях, решила сделать их сама искусственно из шёлка». Иисусу особенно приглянулись маленькие маргаритки, «из жёлтой шёлковой материи и толстых белых нитей. Приготавливая их, Пресвятая Богородица не раз колола себе пальцы иглой и капли крови её окрасили местами эти нити в красноватый или розоватый цвет». Отсюда легенда выводит множественность оттенков у лепестков маргаритки. Иисус хранил искусственные цветы всю зиму как драгоценность, а весной посадил их. Маргаритки ожили и распространились с тех пор по всему свету. Учитывая слишком малый размер листочков по сравнению с соцветием, ясно, что перед нами не натуральный цветок.

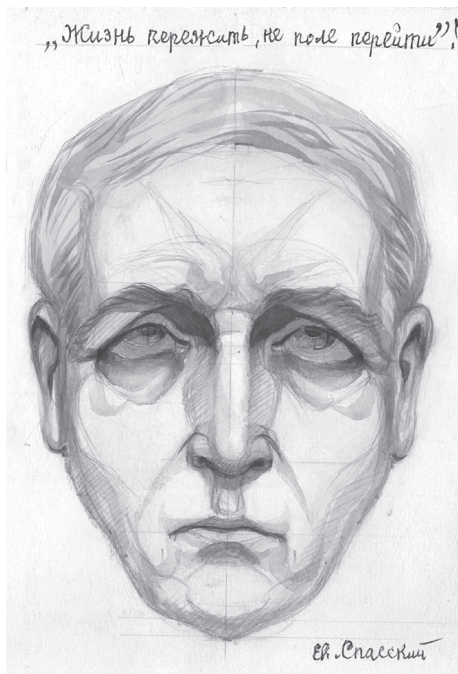
⁴⁸¹ Золотницкий Н.Ф. Цветы в легендах и преданиях. СПб., [1913]. С.90-98. [Репр. изд.: М., 1991]



Упоминание о зиме заставляет обратить внимание на щёки Марии: они подрумянены как при лёгком морозце. Да и листья на деревце местами словно обледенели после холодного дождя. Это обстоятельство объясняет продольное натяжение мафория с левой стороны Богоматери, направление её взгляда и жест правой руки. Мария смотрит на Иисуса, который отчасти ею укутан и протягивает ему цветок. Богомладенец отражается в зрачках.

В левой от зрителя нижней части обоих зрачков видно голубовато-зелёное отражение того же оттенка, что вода, плещущаяся в средней части картины. Но тогда получается, что Мария возвышается посреди неё. Она стоит на лодке или... Или прямо на льду. В таком случае волны — молодой рыхлый лёд, пропитанный водой, с шероховатой и влажной от росы поверхностью. Такой лёд называется «нилас»⁴⁸² и, как любой лёд, служит хорошим отражателем света (в данном случае, лунного).

Вряд ли Спасскому не была знакома параллель между переходом израильтян через Чермное море и чудом Рождества от Приснодевы, которую упоминает Сима Тунцева. Возможно, что художник намеренно изобразил Богоматерь, окружённую водами, в том



«Жизнь пережить, не поле перейти!». Эскиз. 1970-е. Бумага, акварель, карандаш.

⁴⁸² Nylas, Nilas (англ.). Возможно, имеет поморское (и/или) скандинавское происхождение. Во всяком случае, в Толковом словаре Даля слово «нилас», означающее «тонкий осенний лёд, который носит и крошит по зазимью в море и в устьях рек», отнесено к архангельскому говору: Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка. М., 1994. Т.2: И-О. Стб.1418. [Репр.изд. 1903-1909].



самом месте, где некогда свершилось чудо Исхода⁴⁸³.

Мария идёт по замёрзшей воде вместе с младенцем Иисусом. Похолодания, послужившие причиной образования льда, на Ниле фиксировались в IX и XI веках⁴⁸⁴. Обращает на себя внимание созвучие разнородных имён одного и того же объекта на картине: Нил — нилас⁴⁸⁵. Сквозь картину проступает не только это созвучие. Если допустить, что дерево, стоящее за Богородицей, это крупнолистный мирт⁴⁸⁶, который достигает 4,5 метров в высоту, то композиция получает аллитерационную подоснову: мирт — Мария — маргаритка — море.

Мотив, подвигший художника использовать растительную тематику, прозрачен, ведь картина предназначалась для крупнейшего растениевода Грузии. Остаётся выяснить, где мог видеть «Марию с маргариткой» Борис Пастернак? Скорее всего, картина написана Спасским после его возвращения в Москву, показана поэту, а тестю подарена в один из послевоенных приездов в Тбилиси. Её следует датировать второй половиной 1940-х — началом 1950-х годов.

8

Среди эскизов Евгения Спасского, датируемых 1970-и годами⁴⁸⁷, есть рисунок в смешанной технике «Жизнь пережить, не поле перейти!». Без учёта изложенного в данной статье, его название можно было бы считать намеренно изменённой поговоркой. Но экземпляр «Стихотворений Юрия Живаго», в котором есть переименованная ху-

⁴⁸³ Святое семейство проживало в Египте, а одна из распространённых локализаций перехода через Тростниковое («Чермное») море — дельта Нила.

⁴⁸⁴ Например, факультет гидрологии и атмосферных наук Аризонского университета приводит следующие данные: «Во времена Римской империи (150 до н.э. - 300 н.э.) началось похолодание, которое продолжалось примерно до 900 г. <...> В разгар похолодания замерзли река Нил (829) и Черное море (800-801)». Ссылка по сост.14.04.2023: [http://www.atmo.arizona.edu/students/courselinks/fall10/atmo336/lectures/sec5/holocene.html#:~:text=From%20600-900%20AD%20\(The,-801%20AD\)%20to%20freeze.](http://www.atmo.arizona.edu/students/courselinks/fall10/atmo336/lectures/sec5/holocene.html#:~:text=From%20600-900%20AD%20(The,-801%20AD)%20to%20freeze.)

⁴⁸⁵ Подобный приём встречается у художника регулярно; ср. выше: Мигдал — амигдалоидная (область мозга).

⁴⁸⁶ *Myrtus communis* или *m. boetica* (лат.).

⁴⁸⁷ Датировано по ближайшему аналогу — акварельному автопортрету в очках и клетчатой рубашке 1976 г.



дожником строка, был подарен Спасскому Пастернаком, хранился в его библиотеке, а конкретно стихотворение «Гамлет» он читал своим собеседникам наизусть⁴⁸⁸.

Перед нами портрет человека в конце жизненного пути. Художник периодически обращался к лиминальной теме, как в изображении инициации («Посвящение», 1974) (цв. вкл. 9), так и перехода в иной мир («Мысль, сон, смерть», 1924⁴⁸⁹; «Судьба», 1978; «Сон-Смерть», 1978). Асимметрия, присущая молодому лицу, к старости сглаживается. Рисунок отражает эту закономерность, что хорошо видно по вспомогательным линиям. Однако кое-где асимметрия сохранилась: левая половина губ отличается от правой приподнятостью, складывающейся в лёгкую ухмылку, правая же половина — более жёсткая, приопущенная. Вообще, в правой половине лица преобладает настроение истощённости и истерпанности, в левой — внутренней сосредоточенности. Последнее особенно касается глаз, которые неотрывно следят за каким-то процессом, развивающимися в сознании. Жизнь сознания теоретически невыводима из внешнего мира⁴⁹⁰. Вот почему Спасский заменяет общепринятое «прожить жизнь» на вызывающее вопрос «пережить жизнь».

На ушные раковины, глазные впадины в районе внутренних углов, вырезы ноздрей, сомкнутые поверхности губ нанесён густой вишнёвый оттенок. Человек устал видеть, слышать, обонять, говорить. Всё, на чем он хотел бы сосредоточить своё внимание, больше не исходит от внешних раздражителей. Глубоко закатанные глазные яблоки выражают не пассивно-агрессивную реакцию, присущую данному жесту в современной культуре, а... поют. Глаза пожилого человека словно присоединяются к незримому хору.

Впрочем, нет. Хор видим и представлен херувимом, центрированным в области переносицы с помощью карандашных росчерков и акварельных мазков. Верхняя пара крыл растёт под острым углом, средняя — намечена штрихом над бровями, нижняя, кажущаяся короче, теряется в впадинах глазниц. Невольная ассоциация, возникаю-

⁴⁸⁸ В том числе Р.Ф. Алексееву, лично сообщавшему об этом автору.

⁴⁸⁹ ЕС. С.152-153.

⁴⁹⁰ Пивоваров Д.В., Минаева Н.С. Понятия сознательного и бессознательного: психологический аспект // Психологический вестник Уральского государственного университета. Екб., 2009. Вып. 7. С.182.



Четырёхкратное изображение Спасителя на иконе «Воскресения»: а) укрощение бури на Тивериадском озере; б) Христос изводит Адама и других праведников из ада, пунктиром намечена линия крутого склона, по которому они поднимаются; в) Христос, восставший из мертвых; г) Вознесение Христово. Икона «Воскресение Христово – Сошествие в ад с двенадцатыми праздниками и святыми на полях. 2-я пол. XIX – кон. XIX в. Юго-Запад России, круг Ветки-Стародубья. Дерево, левкас, темпера, золочение по левкасу. 72×62 см. Частная коллекция Vavassori (Италия).

щая при совмещении «херувима» с вертикалью носа — пламя факела. Кончик и спинка носа напоминают его ручку, а две поперечные складки ближе к переносице — чашу. «...И не будут иметь нужды ни в светильнике, ни в свете солнечном, ибо Господь Бог освещает их» (Отк 22:5; ср: Ис 60:19).

Следующую ассоциацию порождает абрис козла с поднятыми рогами и торчащими в стороны ушами. К чему ставить такую печать на лоб, «пережившего жизнь»? Здесь-то и необходимо обратиться к роману Пастернака. Среди трёх элементов, требуемых для преодоления смерти, Николай Николаевич перечисляет «идею жизни как жертвы». Юрий Живаго обострённо чувствует места, где приносились жертвоприношения в древности. Он готов к жертве сам и способен убедить в её целесообразности ближних⁴⁹¹. А всё потому, что идея жертвы за грехи народа⁴⁹² заложена в его имени.

⁴⁹¹ ПСС. Т.4. С. 13, 351, 182, 445.

⁴⁹² Ср. записку Пастернака В.Б. Сосинскому (ок. 1957), где писатель констатирует, что «Доктор Живаго» не будет издан в СССР, «потому что это *повесть о народе*» [выд. Р.Б.], цит. по: Кацис Л. Заметки читателя историко-философской литературы. Х. Борис Пастернак и «Доктор Живаго» между Л. Флейшманом (2009–2013) и П. Манкозу (2013–2019) // История. OSTKRAFT: Научное обозрение. 2019. № 3 (9). С.167.



Если новозаветное употребление слова «живаго» связано с теонимом Христа, то Ветхий Завет использует его по отношению к козлу отпущения (Лев 16:10), коего следует оставить в живых, возложив на него «все беззакония сынов Израилевых и все преступления их и все грехи их» (Лев 16:21). Именно этот приговор свершается над Юрием, который безропотно следует дорогами войн, революций, социальных катастроф, добровольно включая себя в строительство новой жизни. Кажется, будто он лишний, но на проверку оказывается, что никто, кроме Живаго, не в состоянии придать «обиходу» высший смысл. Поэтому, умерев, Юрий не умирает, а «переживает» и будет переживать столько раз, сколько это потребует. «Что вы ищите Живаго между мертвыми?» (Лк 24:5). Складки и тени верхней трети лица имеют очертания литеры «Ж», которая в кирилло-мефодиевской азбуке носит имя «живете»: «Я есмь Альфа и Омега <...>; жаждущему дам даром от источника воды живой. <...> И <...> имя Его будет на челах их. <...> Жаждущий пусть приходит, и желающий пусть берет воду жизни даром» (Отк 21:6, 22:4,17).

«Живаго» Нового Завета таково, что персонажи романа, соотносимые с ним, не умирают. Это подтверждает история Васи Брыкина, чьим автореферентным прототипом послужил художник Василий Чекрыгин⁴⁹³.

Если знакомый Пастернака Чекрыгин безвременно погиб под поездом, то в «Докторе Живаго» Вася Брыкин сбегает с поезда (на котором следует под конвоем, будучи мобилизованным в трудовую армию). Затем ему чудом удаётся избежать смерти в ходе «эзекуции», устроенной жителям его деревни: «При расправе <...> и пожаре, <...> Вася скрывался в подземной пещере из-под вынутаго камня».

Васино убежище точно соответствует местообнажению отрока, воскрешённого апостолом Павлом из Деян 20:9-12. Там отрок, сонным, падает вниз «с третьего жилья», или «с трекровника» (в ц.-сл. тексте), и его временно считают мёртвым. Доктор тоже считал Васю погибшим, но неожиданно встречает его по пути в Москву. В момент встречи Юрий находится на обрыве, следовательно, отделён от Васи двумя «этажами»: берегом и подъёмом на об-

⁴⁹³ Смирнов. Роман тайн. С.77-78. Творческий путь Василия Чекрыгина сопоставляется с путём Евгения Спасского в статье В.П. Головиной: ЕС. С.15-16.



рыв, в котором вырыта пещера⁴⁹⁴. Далее по Писанию: «Отрока привели Живаго и немало утешились» (Деян 20:12).

В маршруте Васи, пройденном им от пещеры до Юрия, видны коннотации с сюжетом православной иконы «Сошествие в ад — Воскресение Христово», где изображение Христа повторяется обычно от двух до четырёх раз. Хронологически первым Христос показан в сцене хождения по водам на Тивериадском озере (Вася ходил по воду). Вторым — Христос, держащий Адама за руку и выводящий праведников из ада («Снизу из-за обрыва высунулась <...> голова, потом плечи, потом руки»; «Человек <...> остановился, выставившись над линией обрыва до пояса»). Линия травяного склона, по которому поднимаются праведники, обычно проводится на уровне пояса Спасителя. Третий раз фигура Христа является на крышке гроба с повалившимися наземь (спящими) стражниками («Вася <...> повалился перед доктором»). В последнем случае происходит совмещение с фигурой Христа самого Юрия, что отвечает децентрализованной репрезентации Духа Христова — Утешителя в романе.

Нарисованная Пастернаком картина иконографически близка к эскизам Василия Чекрыгина на тему неосуществлённой фрески «Воскрешение мертвых». Однако разговор об «усилье Воскресенья»⁴⁹⁵ потребовал бы сопоставления иконографии «Воскресения Христова» с текстом «Доктора Живаго» и «активным»⁴⁹⁶ воскрешением Николая Федорова. Это весьма интересный вопрос, но он выходит за рамки данного исследования.

Мнимая смерть отрока из Деяний апостольских совмещена пещерой Васи Брыкина с агиографическим сюжетом о Семи отроках эфесских, важным для средневековой антропологии⁴⁹⁷ и популярным в русской иконописи. Отроки, находившиеся на военной службе, скрылись от императора-язычника Деция Траяна в пещере, где были замурованы. Заснув чудесным сном, они пробудились через два столетия в правление императора-христианина Феодосия Младшего. Их пробуждение (фактически, воскреше-

⁴⁹⁴ ПСС. Т.4. С.219,236,329,467.

⁴⁹⁵ Там же. С.517.

⁴⁹⁶ Мурина Е., Ракитин В. Василий Николаевич Чекрыгин. М., 2005. С.218.

⁴⁹⁷ Арьес, Филипп. Человек перед лицом смерти. М., 1992. С.54-55,113.



ние) опровергло еретические инсинуации вокруг догмата о воскресении. Любопытно, что церковный день памяти Эфесских отроков приходится на 4 августа по старому стилю, в то время как память равноапостольной Марии Магдалины — на 4 августа по новому. Евгений Спасский регулярно обращался к теме «сна-смерти»: «Сон» (1924), «Мысль, сон, смерть» (1924), «Четыре мира. Смерть» (1950)⁴⁹⁸ и др.

Камень, закрывший пещеру Василия «Золотые волосы» (как он именуется в черновиках), — говорящая деталь. Это «недоработанный» мельничный жернов, что во многом объясняет трепетное отношение Живаго к Васе (ср. Мф 18:5-6). Доктор поселил «отрока» вместе с собой, дал ему образование, нашёл работу, но, следуя евангельскому завету, остерегся соблазнить чуждым для «малого» образом жизни. Поэтому, как только возникли серьёзные разногласия, Юрий оставил Брыкину комнату и ушёл⁴⁹⁹.

9

Несколько веков в истории искусства противопоставление означаемого означаемому служило условием для восприятия художественного произведения. Этот период вёл отсчёт с конца эпохи Возрождения до начала XX века, когда поиски нового художественного языка вылились в деконструкцию прежней парадигмы искусства. В России её отрицание наиболее громко заявило себя через футуризм, к которому изначально принадлежали Борис Пастернак и Евгений Спасский.

Особую роль футуризма в обновлении искусства и жизни выделял Эрнст Юнгер: «О былых возможностях [культов] ныне судят только по очень ограниченной области, а именно — области истории искусств. Однако все эти картины, дворцы и города-музеи ничего не стоят по сравнению со стихийной творческой силой — в этом несомненная правота футуристов. Великий поток, оставивший после себя все эти произведения, подобно пёстрым ракушкам на берегу, не может иссякнуть — он берет своё начало в подземных глубинах. Че-

⁴⁹⁸ ЕС. С.145,150-153,166-167.

⁴⁹⁹ ПСС. Т.4. С.696,466,470-473.



ловец обнаружит его, если углубится в себя самого. И тем самым он учредит одно из тех мест, где в пустыне может произрасти оазис»⁵⁰⁰. Трудно устоять, чтобы не сравнить эту метафору с ранней картиной Спасского «Настроение ночного всадника» (1918), где всадник изображён перед входом в огромную раковину, уходящую вглубь земли (цв. вкл. 2). Сегменты её вогнутой перламутровой полости переливаются многоцветными оттенками⁵⁰¹.

В этом смысле Пастернак оказывается пограничной фигурой советской литературы. Пройдя сквозь авангардистские эксперименты и не растеряв пафоса авангарда, он приходит к новой натурфилософии⁵⁰² — синтезу религии, творчества и научного познания. Разумеется, он не был одинок, хотя ощущал себя таковым, приступая к главному произведению своей жизни, роману «Доктор Живаго». Именно тогда Пастернак знакомится с творчеством Евгения Спасского, решавшего сходные задачи в начатом им Евангельском цикле.

Бряд ли справедливо утверждать, что встреча с новой христианской живописью Спасского послужила главной причиной реактуализации религиозной темы для Пастернака⁵⁰³. Однако она, несомненно, входила в число этих причин. Судить, как именно строился диалог между художниками, чрезвычайно сложно, хотя мы постарались продвинуться в этом направлении, насколько позволяют выявленные источники. Обоих сближало восприятие окружающего сквозь тексты и образы Библии. Парадоксально, но, преломляясь творческим сознанием, библейская образность не затуманивает его. Напротив, она наделяет художественное мышление высшей конкретностью, становясь линзой, которая обнаруживает место в вечности для мельчайших элементов действительности.

⁵⁰⁰ Уход. С.76-77.

⁵⁰¹ ЕС. С.111

⁵⁰² Интересно, что если в «Докторе Живаго» Пастернак рекомендует пояснять истину (то есть Священное Писание) «светом повседневности», то Юнгер, словно двигаясь навстречу, призывает наделять обновлённую теологию («науку, исследующую высшую законность») государственным приоритетом (Мир. С.56-57). Такая конгруэнтность хорошо иллюстрирует как *Zeitgeist* преломляется в разных социокультурных средах.

⁵⁰³ Первая актуализация происходила в 1910-1912 годах, см.: Пастернак — Ж. де Пруайяр, 12.05.1959 // ПСС. Т. 10. С. 472-473.



ОСЯЗАЕМОСТЬ КОСМИЧЕСКОГО

Анна ФЛОРКОВСКАЯ

«В России нужно жить долго», особенно в XX веке. Это максима отразилась и в творческой судьбе Евгения Дмитриевича Спасского, чья долгая жизнь, протянувшись от начала века к его концу, включила в себя многое. Прежде всего, в творческом плане. Ведь за XX век страна дважды меняла имя и политическое устройство, безжалостно закручивая своих граждан в водоворот событий.

В первые послереволюционные годы Спасский был футуристом, затем увлекся мистикой, искусством Античности и Ренессанса, русской иконой. Расписывал храмы, занимался эскизами театральных постановок, писал портреты и пронизанные оккультно-религиозным содержанием циклы. Его искусство вместило в себя последовательную смену главных направлений искусства: авангард, неотрадиционализм, неоавангард второй половины XX века.

Последнее явление в России/СССР совпало с эпохой оттепели. Это время стало возвращением в культуру отвергнутого в сталинский период (эпоху становления и расцвета соцреализма) искусства авангарда и 1920–1930-х годов. Мастера старшего поколения, которые пережили время взрывного развития искусства в годы молодости, теперь повторно, как только началась «разморозка» отвергнутого и отодвинутого на периферию художественной жизни во второй половине 1930-х искусства, пережили свою «вторую молодость». Это относится ко многим крупнейшим советским художникам от Александра Дейнеки до Владимира Фаворского. Оттепель стала вторым периодом «бури и натиска» в культуре XX века после его первых двух десятилетий. Несмотря на то что в целом в атмосфере оттепельного времени мало ощущался интерес к религиозно-мистической тематике, эти настроения все же присутствовали. В московском неофициальном искусстве ряд художников обращается к метафизике: Михаил Шварцман, Дмитрий Крас-



нопевцев, Владимир Вейсберг, Эдуард Штейнберг. Главный акцент был ими сделан на понимании метафизики как содержательного, духовного стержня художественного произведения. Пластическое воплощение метафизического содержания могло быть разным: если у Краснопевцева можно увидеть увлечение итальянской метафизической живописью, то Штейнберг развивает традиции отечественной абстракции: опираясь на супрематизм Казимира Малевича, он наполнял его духовными откровениями русской религиозной философии начала XX века. Метафизика Краснопевцева и Вейсберга носит, скорее, характер погружения в глубинную суть предметов и явлений видимого мира, являющихся знаками мира умозрительного. Шварцман и Штейнберг непосредственно обращались к религиозным темам. Ведь в размороженном «грунте» искусства первой трети XX века хранились запечатанными до времени открытия и эксперименты эпохи символизма и искусства 1920-х годов, ставших во многом ее продолжением.

Продолжение оттепели, ставшее временем трансформации и усложнения поля культуры, оказалось с точки зрения интереса к религиозным, метафизическим и мистическим аспектам и темам искусства еще интереснее, а главное — разнообразнее.

В одной из страт артистической сцены эпохи продолжали творить художники старшего поколения, для которых интерес к мистическим темам не прерывался никогда. Одним из них был Евгений Спасский. Когда наступили новые, оттепельные, времена, он словно подал руку представителям следующего поколения художников и в каком-то смысле передал им эстафету.

Следующий, послеоттепельный период стал временем нового расцвета мистических и метафизических настроений и устремлений. Их приход был во многом подготовлен оттепелью, деятели которой активно восстанавливали «распавшуюся связь времен». Инициатором выступило послеоттепельное поколение, отвергнувшее заветы сурового стиля и социально-ориентированные императивы шестидесятников. Новое поколение, так называемые семидесятники, не имело единого «знамени искусства». На их многочисленных стягах были записаны самые разнообразные девизы. Заметное место среди них занимали и те, которые свидетельствовали об интересе к метафизике, эзотерике, религиозной мистике, духов-



ности. Эти устремления искали для своего выражения определенного художественного языка, определенной темы, и они находились, в том числе в тех явлениях, которыми были отмечены первые десятилетия XX века: символизм, сюрреализм, открывавшие астральные и космические горизонты.

В наследии Евгения Спасского есть множество произведений, вдохновленных и воплощенных в образах, касающихся именно этих мотивов и методов. В 1960–1980-е годы художник, достигший своей зрелой поры как творец, продолжал свой путь в соответствии с индивидуальной творческой траекторией. И она совпала в некоторых своих точках с вектором движения нового поколения.

С конца 1950-х годов в отечественное искусство возвращается космическая тема, впервые заявившая о себе в первые десятилетия XX века сразу в двух аспектах: инженерно-технологическом и мистическом. Во второй половине века толчком к ее возвращению стали первые полеты за пределы земной атмосферы, вначале спутников, а затем и человека — Юрия Гагарина в 1961 году. В когорте художников неофициального искусства адептом космической темы, продолжавшей духовные откровения художников начала XX века, стал Николай Вечтомов.

В 1980 году в одном из павильонов ВДНХ открылась международная художественная выставка «Время — Пространство — Человек». Сохранился каталог этой выставки со вступительной статьей художника-космиста Валерия Кленова.

Вот что он писал: «Созданная в 1980 году Международная художественная постояннодействующая выставка ЦК ВЛКСМ, Союза художников СССР, журнала «Техника — молодежи» «Время — Пространство — Человек» посвящена космической и научно-фантастической живописи. С первых десятилетий XX века тема космоса, являющаяся органической частью темы Природы, стала стремительно развиваться... Новые веяния в изобразительном искусстве явились следствием значительного воздействия на него эстетических и научно-философских идей «русского космизма»¹. Кленов упоминает такие знаменательные имена, как Владимир Вернадский, Николай Федоров, Александр Чижевский, Кон-

¹ Каталог Международной художественной выставки «Время — Пространство — Человек». Живопись и графика. [Б.м., 1980. Б/п.]



стантин Циолковский, Владимир Соловьев, Александр Скрябин, Микалоюс Чюрленис, Николай Рерих, Василий Чекрыгин и Сергей Романович, художники «Амаравеллы». На выставке были представлены работы как молодого поколения художников, так и старшего, связанного с космизмом начала XX века: участников «Амаравеллы» Петра Фатеева, Сергея Шиголева и Бориса Смирнова-Русецкого, а также Александра Чижевского.

Большая персональная выставка Евгения Спасского прошла в 1979 году в Доме культуры Института атомной энергии им. И.В. Курчатова. На художника обратили внимание именно тогда, когда в советском обществе назрела необходимость диалога между «физиками и лириками», а во всем мире происходило переосмысление идеи научного-технического прогресса. В этот период возникает мода на закрытые выставки неофициальных художников в технических институтах.

Космизм — осознанный как значимое явление не только отечественной мысли, но и отечественного искусства — стал стержнем, объединившим художников «поверх» стилистики. Он стал духовным фундаментом искусства в XX столетии. В изобразительном искусстве «это мировосприятие предполагало иной, чем было принято, уровень понимания процессов, происходящих на Земле и за ее пределами, требовало не только таланта, но и знаний научных и философских источников»².

Связь художников разных поколений на почве русского космизма как темы освоения космоса и космической натурфилософии отзывается в творческой биографии Евгения Спасского. На протяжении десятилетий он создает графические листы, объединенные темой мистического космоса: в 1925 году — «Голову на фоне звездного неба», в 1943–1944-м — «Астральный мир. Видение себя изнутри», в 1948-м — «Архангел Михаил. Космическое мышление», в 1960-е — цикл «Солнечные ритмы», в 1974-м — «Посвящение» (цв. вкл. 4, 5, 6, 7, 8, 9). Искусство Спасского, безусловно, можно отнести к явлениям изобразительного космизма. Его волнует судьба человека и человечества как цельного Космического Существа, не ограниченного ни пределами земного

² Петрова Е. Космизм в российском искусстве. Предисловие // Космизм в русском искусстве. СПб., 2021. С.6.



шара, ни пределами физического своего тела, ни пределами психики и эмоций.

Та роль, которая отводится в космизме научному познанию, определяет понимание того, что есть «иные миры»: для космиста (в отличие, например, от символиста) эти миры не обязательно сверхчувственные, они могут быть осязаемы и видимы, то есть они материальны, их возможно воспринимать и анализировать объективно. Возможно, поэтому сверхреальность Евгения Спасского поражает ясностью форм и ослепляющей конкретностью деталей.

Тема космизма в различных аспектах ее понимания и интерпретации является одной из связующих в искусстве XX века на разных этапах его истории, и творчество Евгения Спасского, прожившего как художник многие из них, является ярким тому свидетельством.



МУЗЫКА В ТВОРЧЕСТВЕ ЕВГЕНИЯ СПАССКОГО

Дмитрий ЖУКОВ

Музыка всегда оказывала огромное влияние на творчество многих известных живописцев. Достаточно вспомнить художника-абстракциониста Василия Кандинского, игравшего на скрипке с самого раннего детства. Она была животворной средой, питавшей воображение Марка Шагала, в детстве певшего и игравшего на скрипке. Помогала сосредоточиваться во время творческого процесса французскому фовисту Анри Матиссу, каждый день упражнявшемуся в игре на том же самом, столь популярном в среде художников, инструменте. С ней связана судьба многих и многих мастеров живописи. Свою роль сыграла музыка и в творчестве Евгения Дмитриевича Спасского — «портретиста-визионера», «тайнозрителя иных миров», как называют его арт-критики и искусствоведы.

Иоганн Вольфганг Гёте утверждал, что в Природе существуют цели, которые она в своих творениях не может выразить полностью, во всех нюансах. И тогда она призывает на помощь человека — художника, который в своих произведениях пытается проникнуть в ее замысел, обобщить ее цели и выразить их в создаваемом им образе. Так искусство становится откровением тайных целей природы. Философ Артур Шопенгауэр, солидаризируясь с Гете, в своем труде «Мир как воля и представление» писал об искусствах, как об особого рода познании действительности, которое помогает понять Божественное быстрее и лучше, чем познание через рассудок. Однако музыка, как он считал, стоит на более высокой ступени, чем другие искусства. В то время как скульптура, живопись являются выражением идей природы, музыка — прежде всего воплощение ее воли. Мелодии и гармонии тонов выражают саму сущность природы. Музыка вливается в душу человека как Божественное в его различных образах. Настоящий музыкант слышит ритм Божественной воли — удары ее пульса. Композитор как



творец музыки ближе всех других людей искусства стоит к сердцу мира, и потому может воплощать ее в мире физическом в виде тонов и звуков. Русский, советский философ А.Ф. Лосев отмечал: «...настоящая музыка не состоит из звуков, но — из элементов духа. Звук — несуществующая абстракция, если его брать от всей цельной музыкальной массы... если иметь в виду какой-нибудь конкретный прецедент трагического мироощущения, то из всех искусств, а также из всего человеческого творчества и всех достижений таковым ближе всего является музыка и дух ее»¹.

Известно, что огромное влияние на ребенка оказывает та атмосфера в семье, в которой он растет и развивается. Маленькому Евгению в этом очень повезло. «Где бы мы ни жили, — писал он в своих воспоминаниях, — у нас постоянно, по определенным дням собирались музыканты, поэты, писатели, художники и актеры»². Эта атмосфера в семье наравне с предоставленной судьбой возможностью до четырнадцати лет жить на Кавказе, где его окружала поистине феерическая красота природы, сыграли важную роль в становлении и развитии вкуса будущего художника. Именно тогда стала проявляться у Евгения Дмитриевича способность видеть внутреннюю сущность обычных явлений природы, как бы их душу. Много позже он так описывал ощущения и переживания, которые испытал в те годы: «Очень ярко стоит передо мной следующая картина: вечерело, я сидел на последней ступеньке лестницы, выходящей с террасы во двор. По небу высоко бежали гонимые ветром облачка, белые маленькие облачка на синем вечернем небе. Я был заворожен этой картиной. Замер, смотрел и не мог оторваться. Там все было наполнено живыми существами, все наполнено жизнью и звучанием, и мне хотелось понять и расслышать, о чем там шептали другие существа. И вдруг прервал мое созерцание голос отца. Он, оказывается, за мною следил и с удивлением спросил: «Ты что там видишь, на что смотришь?» Я спокойно и уверенно ему ответил, что вижу ангелов. Мне казалось это таким простым и реаль-

¹ Лосев А.Ф. Музыка, религия, трагедия // Лосев А.Ф. Форма, стиль, выражение. М., 1995. С. 129. (Юбилейное собрание сочинений в 9 тт. Т. 4.).

² Спасский Е.Д. Воспоминания. Автобиографический очерк. Архив Е.Д. Спасского. Частное собрание, Москва. URL: <<http://www.e-spasky.ru/ru/vospominaniya/>>. Далее: Воспоминания.



ным, что я был поражен его непониманием. И он, и я этот вечер запомнили навсегда»³.

Тогда же, в раннем детстве, проявился у будущего художника интерес к музыке. С восьми лет Евгений начал учиться игре на скрипке. Преподавателем его стал скрипач Виктор Робертович Вильшау. «Это был замечательный человек, — вспоминал Евгений Дмитриевич, — и очень чуткий музыкант. Я был поистине в него влюблен, но мне каждый раз было стыдно к нему приходить, так как я очень мало занимался дома над заданным уроком». Сам Вильшау — очаровательный, спокойный, мягкий человек, по-настоящему влюбленный в свой инструмент, — очень любил скрипку, на которой занимался Спасский. Почти всегда перед уроком он брал ее и лично настраивал. Часто после настройки, очарованный звучанием, начинал на ней играть и все забывал. — «Я замирал стоя около него, я ведь тоже любил музыку, любил слушать, когда он начинал увлеченно играть, я мог так стоять, не двигаясь, сутки и если нужно — больше, уносимый звуками в бесконечность. Он же играл волшебно, взволнованно, вдохновенно. Я любовался его рукой, эластичными пальцами, на кончиках снабженными мягкими подушечками, пальцы его двигались по струнам словно каучуковые, лаская гриф. А иногда из ласковых они превращались в волевые, властные, я так был очарован его игрой! Я не мог оторвать глаз от его руки. Мы, видимо, оба впадали в транс и пробуждались только тогда, когда открывалась дверь класса и входил следующий ученик. Он бывал очень растерян и с большим удивлением спрашивал: «Неужели уже прошел урок?» И, отдавая мне скрипку, прибавлял: «Ты мне не давай ее настраивать»⁴.

И, несмотря на то что в двенадцать лет Евгений Дмитриевич поступил в Школу живописи и скульптуры, находящуюся в ведении Императорской академии художеств в Тифлисе, эти уроки навсегда остались в его памяти праздниками, словно он принимал незримое участие в некоем таинственном колдовстве звуков, очарование от которого сохранил до конца своих дней.

Музыкальное развитие человека исходит из его переживания духовного, возникающего во внутреннем представлении в виде различных тонов, составляющих единое звучащее полотно, которым,

³ Воспоминания.

⁴ Там же.



собственно, и является музыка. Духовное уходит, а картина тонов остается, удерживается человеком. Под нее из физических материалов создаются те музыкальные инструменты, с помощью которых живет музыка. «Все инструменты извлечены из духовного мира в той степени, в которой они действительно пробуждают музыкальное настроение»⁵, — говорил в своих лекциях о музыке создатель «духовной науки», антропософии, Рудольф Штайнер, на учение которого Евгений Дмитриевич ориентировался в своем творчестве.

«Меня всю жизнь волновали музыкальные инструменты, — вспоминает Спасский. — И помню, когда я был чуть-чуть постарше, отец взял меня с собой в цирк на дневное представление. Там клоуны играли на метле, на которую была натянута одна струна. Этот инструмент у меня получился, я играл на половой щетке, подбирая по слуху детские песенки и мне самому мои концерты очень нравились...» Свою любовь к музыкальным инструментам Евгений Дмитриевич пронес через всю жизнь. Директор Фонда наследия Евгения Спасского, Вера Головина, лично знавшая художника, вспоминает, что в своей квартире он хранил две флейты, подаренные ему в 1920-е годы его другом и духовным наставником Борисом Леманом, известным поэтом и музыковедом, одним из руководителей антропософского движения в России. В 1977 году, отдавая дань памяти Борису Леману, Спасский напишет портрет своего друга, держащего в руках любимый инструмент. (цв. вкл. 11)

Еще в 1950-х годах судьба свела художника с виолончелисткой, солисткой Государственного Большого театра Ириной Алексеевной Морозовой. Знакомство переросло в дружеские отношения, а совместная любовь к музыке позволили двум, уже вышедшим на пенсию, людям, организовывать и проводить музыкальные вечера, на которых Ирина Алексеевна исполняла классические произведения немецких, итальянских, французских композиторов XVII–XVIII веков, а Евгений Дмитриевич готовил рассказы об истории и философии музыки. Музыкальные произведения на этих вечерах Ирина Морозова исполняла на редком и старинном струнном инструменте — виоле да гамба.

В 1970-е годы под влиянием Ирины Алексеевны Морозовой Евгений Дмитриевич начинает писать мемуары и краткие эссе, в которых

⁵ Штайнер Р. Сущность музыкального. Ереван, 2010. С. 182.



высказывает свои мысли о вере, живописи, цвете и о иных, волнующих его в этой жизни вопросах⁶. В своем эссе, посвященном музыке, Спасский рассуждает о том, что же такое музыкальный инструмент: «Человек — это музыкальный инструмент. Ведь большинство музыкальных инструментов, особенно ясно это видно на смычково-струнных инструментах, создано по образу и подобию самого человека. Так же имеется головка, шейка, корпус, и натянуты жилы или нервы. <...> Всякий музыкант должен прежде, чем исполнять вещь, пережить себя инструментом, на котором должно быть исполнено то или иное произведение. <...> Пережив себя, почувствовав себя инструментом, надо пожертвовать себя другому, выше стоящему существу»⁷.

Виолончель давно уже занимала внимание художника. Еще в 1948 году Спасский пишет аллегорический портрет музыки и называет его «Виолончелист». (цв. вкл. 13)

На холсте нет конкретного виртуоза-музыканта или знаменитого композитора. Перед нами — просто музыкант. Человек вне времени и пространства. Может быть, это наш современник или современник эпохи наполеоновских войн... неважно! На полотне — сама музыка. Образ, через который она приходит в наш мир. Мощная концентрация усилия воли, подчеркнутая комбинацией мимических мышц на лбу Музыканта, в сочетании с закрытыми (но открытыми Духу) глазами, оставляет ощущение натянутой струны, тронув которую, мы услышим саму Божественную Музыку, которая польется с холста на зрителя. «Творческий процесс как проявление Духа, принеший нечто в мир, никогда не умирает, вечно существует. Навсегда вписан в хронику мира. Прикоснись к нему, и ты станешь соучастником, не внешним наблюдателем, а сам творящим — с автором и в авторе. Вот только после этого и обретается свобода, полная свобода в истине», — писал Е.Д. Спасский в своем эссе о музыке⁸. Трепетное отношение к виолончели выразилось в подарке Ирине Алексеевне Морозовой уменьшенной действующей копии этого инструмента, изготовленной самим художником, предназначенной для репетиций вне дома.

⁶ Совсем недавно некоторые из этих текстов увидели свет на страницах журнала «Наука и религия» (2020, №№ 8–10).

⁷ Спасский Е.Д. Музыка // Наука и религия. 2020. № 10. С. 52.

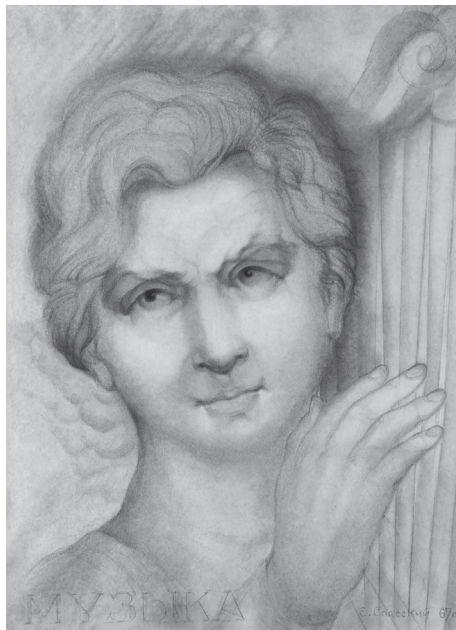
⁸ Там же. С. 53.



Другой портрет-аллегория, созданный Спасским в 1967 году, так и называется — «Музыка».

Существует множество мифов и легенд о происхождении музыки. В античной мифологии повествуется о греческих богах, сотворивших искусство — волшебную силу, воплощенную в божественных музах, существах, вызывающих художественное вдохновение. Их покровителем считался бог Аполлон, которому не было равных в игре на лире. Согласно Пиндару, древнегреческому поэту, игра на лире была способна успокоить, умиротворить грозных богов Олимпа. В ее сопровождении звучали стихи, исполняемые как сольно, так и хором. Именно отсюда происходит известный нам сегодня термин — «лирическая поэзия».

На полотне мы видим греческого музыканта, задумчиво перебирающего струны сладкозвучной лиры или кифары. Его взгляд обращен в сторону от зрителя, в бескрайние дали пространства. Некоторое сходство с иконным ликом вызывает рельефная проработанность лицевых мышц выше уровня бровей, заставляя вспомнить о парсунах⁹, первых светских портретах, занявших в русской живописи место между церковной иконой и мирским образом в конце XVI — начале XVII веков¹⁰. Возможно, это сам «сладкозвучный» певец Орфей, сын реч-



Музыка. 1967.

Бумага, смешанная техника. 40×30

⁹ Парсуна (искажен. лат. persona — «личность», «особа») — ранний «примитивный» жанр портрета в Русском царстве, в своих живописных средствах находившийся в зависимости от иконописи конца XVI — начала XVII веков.

¹⁰ Багдасаров Р.В. Водружение светильника: Христианская живопись в России второй половины XX века // Багдасаров Р.В. За порогом: статьи, очерки, эссе. М., 2003. С. 202.



Сигети. 1984.
Холст, масло. 65×55.

ного бога Ээра (потомка титана Атланта) и музы эпической поэзии, науки и философии Каллиоппы. Игра Орфея на золотой лире, подаренной ему самим Аполлоном, очаровывала не только людей, но и зверей, деревья, скалы. В музыке древние эллины видели причину возникновения Вселенной, ее начало. Возможно, именно поэтому история не сохранила нам имена первых композиторов, ведь человек не считал себя творцом музыкальных произведений. Через него говорило само Божественное...

Евгений Дмитриевич Спасский оставил нам галерею портретов-образов великих композиторов. Одни из них — всемирно известные личности, имена других знакомы лишь професси-

оналам. Практически все они, за исключением портрета Фредерика Франсуа Шопена, написаны в период творческого союза художника с Ириной Алексеевной Морозовой и после ее кончины. (цв.вкл. 10)

Был ли какой-то критерий, по которому Спасский писал свои портреты композиторов? Например, среди них мы не найдем портретов русских композиторов, нет среди них и наших современников (за исключением, возможно, портрета венгерского скрипача Йожефа Сигети, который, родившись в 1892 году, прожил долгую творческую жизнь), ни известных музыкантов Средних веков.

Образы некоторых из них очень сильно занимали художника. Так, например, существует несколько портретов Людвиг ван Бетховена, причем как на холсте, так и выполненных в рельефе. (цв. вкл. 12). Видимо, образ немецкого композитора не давал покоя Спасскому. Ему хотелось уловить в Бетховене тот самый свободолюбивый дух, которым пронизаны почти все произведения великого маэ-



стро, и передать его на холсте.

Существует и несколько выполненных художником портретов Иоганна Себастьяна Баха. Творчество этого композитора может представляться слишком серьезным, академически сухим и рассудочным. В чем-то оно перекликается с произведениями немецкого философа Готфрида Вильгельма Лейбница. Однако сила разума и строгая логика сочетаются у И.С. Баха со смелой фантазией и эмоциональной мощью, как в откровениях религиозного мистика Якоба Бёме. На портрете «Иоганн Себастьян Бах»



Иоганн Себастьян Бах за работой. 1977.
Холст, масло. 52×60.

(1955) мы видим композитора-мыслителя, взгляд которого проникает не только нашу сиюминутную действительность, но и высокие области духа. Легкая полуулыбка чем-то напоминает изображения медитирующего Будды в традиционном буддийском искусстве. (цв. вкл. 16).

В картине «Бах за работой» (1977) Е.Д. Спасский постарался отразить ту атмосферу, в которой создавались произведения великого композитора. В кабинете Баха на подоконнике он изобразил небольшую наряженную куколку, сжимающую в руках маленькую виолу да гамба.

Существует легенда, согласно которой, как-то раз один из друзей Евгения Дмитриевича похвалил придуманный художником интерьер кабинета композитора. «Я ничего не придумываю», — резко откликнулся Евгений Дмитриевич, но тут же прибавил, что сам лично никогда не был в кабинете И.С. Баха. Как же был удивлен его друг, когда несколько лет спустя он попал в дом-музей композитора и увидел на подоконнике ту самую куколку, причем именно там, где ее и изобразил Спасский.

Моцарт. Это имя, наверное, говорит само за себя. «Невероятная гениальность возвысила его над всеми мастерами всех искусств и всех столетий», — писал о нем Рихард Вагнер.



Картина называется «Реквием. Вольфганг Амадей Моцарт». (цв. вкл. 14)

Обстановка, при которой композитору был заказан «Реквием», напоминала готические романы Гюстава Майринка. Незадолго до смерти композитора посетил таинственный незнакомец в черной маске и черном плаще и заказал ему реквием. Моцарт с головой погрузился в работу, но образ «черного человека» неотступно преследовал его. Ему стало казаться, что эту заупокойную мессу он пишет для себя самого. Работа над «Реквиемом» так и не была завершена. Ее закончили ученики композитора.

В мировой культуре тема «Реквиема» — это образ бессилия и обреченности таланта перед неумолимым роком. Однако Спасский дает ему совершенно иную трактовку. На холсте мы видим не сломленного и загнанного жизнью человека, а само божество Музыки! Спокойное осознание творческого итога, добровольный уход за грань земного в облаке, больше похожем на крылья ангелов. Это образ титана, явленный нам из высших сфер Бытия, его облик наполнен небесной силой и божественным спокойствием. Так бы мог выглядеть сам Аполлон, покровитель муз, реши он посетить наш мир сегодня.

Потрясающий портрет «скрипача дьявола», гениального чудачка Никколо Паганини — гордый и благородный образ любимца Евтерпы, музы лирической поэзии и музыки, который дает Е.Д. Спасский, далек от расхожих представлений толпы XIX века. Он сам — основа музыкального звука. От него, как от камертона, расходятся, подобно кругам по воде, голубовато-бежевые волны чистых музыкальных импульсов, пробуждая в душах людей любовь к высокому и прекрасному, к божественной музыке... (цв. вкл. 15)

Многие из композиторов, портреты которых написал Спасский, стояли у основания национальных музыкальных направлений. Так, В.А. Моцарт страстно желал создать национальную немецкую оперу, и таким произведением стала музыкально-драматическая сказка «Волшебная флейта». Талантливый певец, скрипач, гитарист и танцор, в двадцать лет ставший инспектором инструментальной музыки, а потом и придворным композитором, Жан-Батист Люлли, портрет которого был написан художником в 1976 году, считается основателем французской оперы (цв. вкл. 33). Норвежский скрипач



и виртуозный исполнитель Уле Борнеманн Буль (портрет написан Спасским в 1984 г.) стоял у истоков Норвежского театра в Бергене, первого театра, где спектакли шли на норвежском языке (цв. вкл. 34).

Особняком стоят портреты падре Мартини (1969) и Георга Фридриха Генделя (1969). (цв. вкл. 18, 17).

Гендель, будучи композитором как немецким, так и английским, открыл новые перспективы в развитии жанра оперы и оратории. Перед ним преклонялись многие композиторы (в их числе и Бетховен).

Джованни Баттиста Мартини, итальянский композитор, педагог, музыковед, певец, скрипач, клавесинист, более известный как «падре Мартини», почти всю Европу учил музыке с величайшим смирением и любовью. С ним в Болонье, где падре служил капельмейстером в церкви Сан-Джованни ин Монте, принадлежавшей ордену францисканцев, встречался Моцарт.

Евгений Спасский запечатлел этих композиторов в том высшем состоянии сознания, когда, согласно духовной науке, человек чувствует себя астральным существом внутри самого астрального мира, когда, проходя через глубокую тишину, человек сам становится цветом и светом. Постепенно тишина просыпается в звуке. Сначала тихо, потом все громче и громче начинает она духовно звучать. Мир света и красок становится пронизанным поющими тонами, то, что было светом, начинает обретать музыкальное воплощение. В этом море звучащего света проглядывают черты задумавшегося музыканта и композитора Фридриха Генделя. Мудрый и пронизательный взгляд падре Мартини обращен к самим нашим душам из неимоверно далеких и в то же время таких близких и родных нам вселенных... И мы понимаем, что видим именно сам момент творчества, когда из запредельно высоких миров через избранного провидением музыканта спускается на землю сама Музыка Сфер...

О себе художник говорил: «Я не творец, а антенна. Истинное творчество возможно лишь как сотрудничество с высшим миром и духовными сущностями, поэтому средневековые мастера никогда не подписывали своих произведений. Уверен, что в грядущем «правило анонимности» снова вернется»¹¹.

¹¹ Цит. по: Багдасаров Р.В. Незримое небо Евгения Спасского // Астрология. 2000. № 1(13). С. 62.



О ВИДИМОМ НЕБЕ И НЕВИДИМЫХ ОБЛАКАХ

Ольга АННУШКИНА

*Евгению Дмитриевичу Спасскому, моему учителю и
проводнику в мире творчества*

Предваряя основное изложение, я хотела бы сразу обозначить жанр своей статьи. Она не является научным текстом (хотя исследовательский элемент присутствует). Она также не содержит объективных оценок, поскольку отражает личное отношение к жизни и творчеству Евгения Дмитриевича Спасского. Возможно, статья раскроет читателю некоторые секреты художественного творчества, его взаимодействия со зрительским восприятием. Вряд ли я ошибаюсь в своем предположении, что любой человек видевший живопись Евгения Дмитриевича, не забудет ее. В картинах художника может что-то задеть, вызвать раздражение или, напротив, радость открытия, удивление, размышления, но впечатление в памяти отложится. В любом случае эти впечатления дадут подсказку к пониманию принципов изобразительного искусства вообще, а не только работ самого Е.Д. Спасского.

Существует разница между церковной стенописью, иконами и религиозными картинами. Иконы, следуя узнаваемой иконографии, мотивируют зрителя в первую очередь на молитву, они являются важной частью богослужения. Стенопись способствует украшению храмов, что немаловажно как для создания образа рая, горнего мира, так и для целостного восприятия богослужения, а также для раскрытия библейских сюжетов и подвигов святых. А религиозная живопись считается основанной на авторской интерпретации священных сюжетов и обращена она, якобы, только к чувственному переживанию зрителя.



На самом деле как икона, так и религиозная живопись, требуют сознательного подхода, умения «прочесть» их. Авторская трактовка библейских сюжетов, часто в не меньшей мере, чем икона, основана на церковном предании, а подлинную ценность представляют только те росписи храмов, какие несут отпечаток индивидуальности их творца.

Удивительно, что, хотя картины Спасского относятся к станковым работам, принцип их чтения ближе к монументальной живописи и скульптуре. Храмовая роспись напоминает повествование и развернута по стене словно свиток. Зритель видит множество больших по размеру композиций, сцен, которые соединяются в циклы, образуя ансамбль росписей всего храма или какой-то его определенной части. Чтобы получить целостное впечатление, зритель должен уловить единый сюжет, нанизывающий повторяющиеся из сцены в сцену детали. Он как бы «сворачивает» свиток в своем сознании, все сцены собираются в основную идею, общий замысел ансамбля делается понятным.

Со Спасским все то же, но в обратном порядке. Его небольшие по размеру картины напоминают разные проекции храма, совмещенные каким-то загадочным образом или же свернутые свитки, содержание которых постепенно разворачивается в сознании, смысл за смыслом.

Сходный метод современник Спасского, художник Павел Челищев (1898–1957), назвал метаморфическим изображением. Одна и та же форма у Спасского и Челищева имеет сразу несколько смыслов, и каждый из них приоткрывает новый слой изображаемого. Допустим, на графическом портрете Велимира Хлебникова (который Спасский, кстати, делал с натуры в 1922 году) его прическа напоминает полудохлую птицу, что явно расходится с возбужденностью работающего поэта (цв. вкл. 47). Так Евгений Дмитриевич изобразил борьбу Хлебникова с лихорадкой, которую тот подцепил в Персии и старался избежать ее приступов, погружая себя в активное творчество. Или знаменитая картина Челищева «Фата-Моргана» (1940), где отдыхающие мужчина и женщина превращаются в горные хребты, и чем больше вглядываешься в этот метаморфический пейзаж, тем больше персонажей обнаруживаешь: быка, медведя, собаку, укутанного саваном покойника...¹ Порази-

¹ Коваленко Г.Ф. Павел Челищев. М., 2021. С. 280.



тельно, что Спасский и Челищев начали использовать этот метод практически одновременно, хотя не общались друг с другом и, скорее всего, не видели картин друг друга. (цв. вкл. 48–53)

Если замеченный «метаморф» служит тем краешком, который позволяет развернуть свиток содержания картины у Спасского, то в храме свиток сворачивается известным в традиции путем: снизу наверх. В частности, на нашей росписи крыльца храма Благовещения в Павловской Слободе (2005–2006, 2010) паруса делят свод от центра крестообразно по четырем сторонам света и дугообразно меняют направление на девяносто градусов, переходя в вертикальное положение. Чтобы свернуть их, нужно постепенно поднимать взгляд по спирали, с уровня пейзажа, архитектуры и горок к облакам, звездам, а потом — к «невидимому» небу. Тогда все четыре сцены с пророками оказываются взаимосвязанными, а зритель в чем-то уподобляется апокалиптическим ангелам «сворачивающим небо» (Ис. 34:4) с древнерусских фресок.

Видя на картинах Спасского привычные предметы или черты лица, мы словно заново знакомимся с ними из-за их необычных форм или ракурсов. Слишком большие глаза или длинные ресницы, сложносоставные зрачки, вздутые мышцы на лбу, странные цвета одежды, выражение лица, которое не считается сходу. (цв. вкл. 35) Для чего это нужно? Это так называемые умышленные неправильности. Они заставляют искать иной угол их восприятия, приближая к сути изображенного.

Умышленные неправильности издавна использовались в разных видах искусства. Повторяемые приемы постепенно складывались в «словарь», становясь частью художественного языка. Так, в ярославской стенописи XVII века много «фокусов» в изображении архитектуры. Мы видим «разрезанные» здания, ткани, провисающие над помещениями вместо крыши, и т. п. С помощью неправильностей ярославские мастера обозначали разные стадии одного и того же действия, перемещение персонажей внутри здания или событие, разворачивающееся в нескольких интерьерах. Некоторые из подобных приемов я использовала в росписи, но всегда добавляла нечто свое, учитывая, что мы давно покинули XVII век и возвращаться туда не имеет смысла.



Есть выбор для работы художника с религиозными образами: существуют иконы, религиозные картины, но монументальная живопись в храме лично для меня занимает первое место. И вряд ли моя реализация в этом жанре состоялась бы без знакомства с произведениями Е.Д. Спасского. С частью его живописных работ я была уже знакома на этапе самостоятельных проектов и не заметила, как его стилистика стала влиять на мою. (цв. вкл. 35, 36, 37, 42)

Заниматься стенописью храма — это и праздник, и тяжелая ответственность. Гораздо большая ответственность, чем подготовка к персональной выставке, поскольку роспись сопровождает верующих в момент их участия в литургии и иных видах богослужения. Кроме того, в отличие от выставки длительность представления работ практически не лимитирована. Прихожане, церковный клир постоянно видят одни и те же росписи, имеют возможность внимательно рассмотреть их, запомнить, отметить новые подробности. Можно назвать их адресными зрительями.

Это понимали и ценили художники Нового времени. Поэтому активно включались в храмовое творчество В.Л. Боровиковский, Ф.А. Бруни, К.П. Брюллов, О.А. Кипренский, В.М. Васнецов, М.В. Нестеров... Каждому из этих мастеров удавалось, поднявшись вверх по лесам, сказать новое слово в церковном искусстве. Ставя индивидуальные художественные задачи, они запечатлевали на стенах храмов духовный опыт своего времени. Никто из них не занимался ремесленным копированием. Последними отголосками такого подхода уже в советский период стали росписи и иконы М.М. Потапова, с которым мне посчастливилось лично общаться в последний период его жизни. И, конечно, монументальные работы Е.Д. Спасского, большинство из которых ныне утрачены или скрыты под позднейшими записями.

Я, наверное, расхожусь с распространенным сегодня мнением, будто церковное искусство должно быть искусством безличностным. Только с помощью личного творческого отношения и уникальности своего видения художники вдыхают новые идеи в традиционную иконографию, делая ее актуальной для современников. Благодаря этому церковное искусство остается живым явлением культуры, а не только музейным. Об этом свидетельствует вся история церковной живописи: византийские творцы мозаики



и живописцы создавали нечто удивительное для своего времени, а столь непохожие мастера Ренессанса и верхневолжские артели сходились в том, что оказывались в своем деле новаторами. «Язык старой иконы сейчас умолк для современной души человека. Нужен новый язык, понятный и доходчивый, волнующий и говорящий. <...> Искусство должно быть глубоко реалистичным. Но понятие реализма менялось с требованием сегодняшнего дня, сегодняшней эпохи и строением души человеческого существа»², — пишет Евгений Дмитриевич. Совершенно с ним согласна.

К храмовой росписи надо готовиться поэтапно. Создается концепция. Обсуждается с заказчиком общий стиль, согласуется система росписей. Делаются замеры, потом эскизы. Разрабатываются отдельные образы и композиции. Обсуждается техника, разновидности красок. В зависимости от этого подготавливаются стены, на стены наносятся прориси. И вот наступает долгожданный момент: прориси заполняются красками.

Все эти этапы, разумеется, проходил Е.Д. Спасский. Меня всегда поражало, как столь бескомпромиссный в творческом поиске художник умел находить общий язык с заказчиками, то есть духовенством, чьи художественные вкусы не всегда совпадали с его собственными. Тем не менее результат, к которому они приходили, удовлетворял обе стороны.

С частью живописных работ Е.Д. Спасского я была уже знакома на этапе самостоятельных проектов и сама не заметила, когда его видение реальности стало проявляться в моем творчестве. С первой встречи с произведениями Спасского я поняла, что этот художник похож на настоящего волшебника в своих отношениях с красками, предельно увязанными между собой частями композиции. Он поражал смелостью высказывания на холсте, знал много такого, о чем не смеешь и думать.

Четкие формы, яркие глаза. Невозможно писать их размытыми, увидев то, как это делает Спасский. Глаза — зеркало души. Невозможно изображать человека, да и любой предмет абстрактно. Все в этой вселенной конкретно. Вот солнце, вот луна, вот дерево, тем более каждый персонаж Евангелия, — все они конкретны. Имен-

² Спасский Е.Д. Что такое современность и наша новая эпоха? // Наука и религия. 2020. № 8. С. 36.



но это делает образы живыми, со своими особенностями и характерными чертами, которые уточняются за счет «умышленных не-правильностей», проявляя предназначение персонажей, их судьбу. Я стала понимать, насколько серьезно искусство, раз оно способно создавать нечто живое. Увеличенные, как под лупой, особенные анатомические черты на портретах Спасского, говорят о глубинном общении с ними.

А представляете, если «живое» на картине уродливо? Кого мы тогда «впускаем» в мир? Ответственность художника велика, нельзя исказить анатомию, да и вообще что-либо сущее из прихоти, преследуя какие бы то ни было цели. Или же скрывая банальное неумение рисовать, собственные невроты, фрустрацию и прочее. Зритель неизбежно вступает в связь с увиденным. Это похоже на какофонию, неожиданно нарушающую музыкальное благозвучие, или неуместный анекдот с обценной лексикой в литературе. Сегодня подобные проблемы изучаются специалистами. Способность человека к воображению является одной из самых обсуждаемых тем в нейронауках. Практически любой поведенческий или когнитивный процесс, для усиления которого необходима симуляция входящей сенсорной информации, тем или иным образом оперирует зрительными образами. Если выражаться грубо: плохо нарисованная картина, допущенная ложь или коверкание натуры ведут к ошибкам в восприятии реальности у зрителя и в итоге — к дурным поступкам в жизни.

Стиль монументальной живописи, масштаб фигур и орнаментов диктует архитектура. Нужно также рассчитать высоту ярусов изобразительной зоны. Если зритель (прихожанин) смотрит «в упор» на изображение или оно близко по высоте к человеческому росту и позволяет рассмотреть детали, то они должны исполняться с высокой степенью детализации. Кому нужны росписи со сплошной закраской фона, где сиротливо плавает чья-то фигура?

Чем выше изображения, тем больше должны учитываться свойства человеческого зрения на расстоянии: аккомодация; фузия, связанная с бинокулярным зрением; фокус, который создает ощущение рельефности или стереоскопичности; абстрагирование... Деталей становится меньше, а фигуры делаются крупнее. Человек — существо особенное, он может видеть самых разнообразных



Рис.1. Схема расположения сюжетных композиций на золоченых дверях XVI века (по А.В. Чернецову)

Успенский

1	2	3	4
5	6	7	8
9	10	11	12
13	14	15	16
17	18	19	20

Благовещенский

2	3
5	6
9	10
13	14
17	18

Зап.

21	22
7	8
11	12
15	16
19	20

Сев.

Троицкий [Кострома]

2	3
5	6
9	10
19	20

Зап.

21	22
7	8
14	13
15	16

Южн.

23	24
11	12
25	26
17	18

Сев.

1. серафим
2. ангел
(часть композиции Благовещение)
3. Богоматерь
(часть композиции Благовещение)
4. херувим
5. пророчество Исайи
6. пророчество Иезекииля
7. пророчество Аарона
8. пророчество Даниила
9. видение Иакова
10. Моисей и купина
11. пророчество Аввакума
12. Геден и руно
13. Валаам и ангел
14. Платон и Аполлон у гроба
15. пророчество царицы Савской
16. Иисус Сирахов и сивилла
17. Еврипид и Плутарх
18. Сивилла и Диоген
19. Гомер и Афродитиан
20. Гермес и Менандр
21. Благовещение у кладезя
22. Благовещение у кладезя
23. Троица
24. Рождество Богородицы
25. Пророк Илия
26. Пророк Елисей



существ и сцены не только в бегущих облаках, но в архитектурных конструкциях: на сводах, на высоко расположенных частях стен и других деталях. Иллюзорное восприятия вполне реальных объектов называется парейдолия (игра воображения). Оно было известно средневековым зодчим и художникам и часто применялось (цв. вкл. 50, 51).

Свое значение имеет не только время постройки храма, но и его уникальная история. Когда мы начали работать над росписью западного крыльца и паперти церкви Благовещения Пресвятой Богородицы в с. Павловская Слобода, задачу облегчало то, что она возводилась в XVII веке. От этой эпохи уцелело немало образцов: ансамбли росписей, созданных ярославской школой, например. Если рассматривать росписи храмов Верхней Волги с близкого расстояния, видно, сколько изобретательности проявили художники того времени, превращая европейские гравюры в многоцветные изображения на стене, композиционно согласовывая их между собой.

В чем-то схожую задачу нам пришлось решать при составлении системы росписей главного входа церкви Благовещения, восемь из которых посвящены ветхозаветным пророчествам о Богородице³. В православной русской традиции такой цикл существовал, но не в стенописи, а на золоченых медных дверях XVI века и выполнен он был, естественно, в другой технике. Двери Благовещенского и Успенского соборов Московского Кремля, Троицкого собора в Костроме, на которых изображены пророки, типологически принадлежат к той же входной зоне, что крыльцо и паперть. Они подробно описаны археологом Алексеем Чернецовым⁴. Опираясь на это исследование, мы дали сюжетам собственную комбинацию. На золоченых дверях они являются клеймами одного изобразительного поля, а в храме Благовещения Павловской Слободы распределяются на пандативах (вогнутых поверхностях парусов), разделенных входным проемом.

Сюжеты разбиты на две изобразительные зоны, соответствующие двум крестовым сводам, по четыре пророческих видения в каждой. Это придает несколько иной смысл их сочетанию, чем на

³ Соавтором концепции является историк Р.В. Багдасаров.

⁴ Чернецов А.В. Золоченые двери XVI в.: Соборы Московского Кремля и Троицкий собор Ипатьевского монастыря в Костроме. М., 1992.



золоченых дверях, а увеличившаяся площадь требует композиционного переосмысления каждой сцены. Важно было также учесть пространственную ориентацию сюжетов на дверях, поскольку она тоже заключала в себе символический смысл.

Взойдя по ступеням на крыльцо церкви Благовещения, но еще не попав в нее саму, зритель видит первый крестовый свод. На его треугольно-вогнутых пандативах (парусах) были написаны: «Видение пророком Гедеоном Руна Орошенного» (на западном парусе) (цв. вкл. 38), «Видение пророка Аввакума» (на восточном), «Явление пророку Моисею Неопалимой Купины» (на южном), «Сон праотца Иакова» (на северном)⁵. Открыв двери, зритель проходит на паперть, перекрытую вторым сводом. Здесь помещается вторая группа сюжетов: «Видение царя Навуходоносора. Пророк Даниил» (запад) (цв. вкл. 39), «Видение пророка Аарона» (восток) (цв. вкл. 40), «Видение пророка Иезекииля о Непроходимой Двери» (юг) (цв. вкл. 35), «Призвание пророка Исаи» (север) (цв. вкл. 41).

В каждой сцене повторяются основные фигуры (Спаситель, Богоматерь, пророк) и космологическая схема, в которую они вписаны, но при этом все вариации отличны друг от друга.

Важную роль играют облака, их цвет и конфигурация. Облака раскрашены разными цветами в зависимости от стихии, проявляющейся в видении того или иного пророка⁶. Облака, вообще, чудесны. Их созерцание в детстве развивает воображение, умение различать тонкие оттенки. В христианской традиции облака символически разделяют небеса с истоком Творения от высших сфер до земной тверди. Они начинают играть важную роль в христианской живописи, начиная с эпохи Возрождения. У Е.Д. Спасского облака зачастую занимают на фоне неба больше половины площади картины. А традиционное разделение небес на разные уровни входит

⁵ Аннушкина О.Н., Багдасаров Р.В. Программа росписи парусов западного крыльца храма Благовещения Пресвятой Богородицы в селе Павловская Слобода. Доклад на II Московских областных образовательных Рождественских чтениях. 2004. См. сокр. версию: <http://www.pavlovskayasloboda.ru/rospis.html> (дата обращения: 28.05.2023).

⁶ В призывании Исаи и явлении Неопалимой Купины Моисею, к примеру, — это огонь, в видении Навуходоносора, истолкованном Даниилом, и видении Аввакума — земля.



в его живопись сложными проекциями «свернутого свитка».

Во всех сюжетах пророческого цикла воздушная принебесная область отделена от земного мира облаками (ярус 3 на рис.2). Только в случае с пророком Гедеоном их заменяет выпавшая роса, а в случае с праотцом Иаковом небо безоблачно, с землей же соседствует лучезарная твердь. Эти два повтора являются вариациями. Другой ряд вариаций: расположение голов Богородицы, Младенца Христа, серафима, Даниила, Аарона на уровне облаков или вод первого неба. Руно с видением Божией Матери в сюжете с Гедеоном лишь касается небесных вод, ибо, согласно Писанию, хотя руно намочило от небесной росы, но лежало на земле. Исайя входит своим нимбом в облака, а нимб Иезекииля только их касается, так как сам пророк висит в воздухе преклонив при этом колена. Аввакум вообще не достигает облаков, поскольку находится в нижней части горы, которая символизирует Божию Матерь. Иаков тоже отделен от небес, ведь туда восходят и оттуда нисходят ангелы, которых он наблюдает со стороны. В своей станковой живописи Евгений Дмитриевич создавал картины духовного мира, строя аналогии между нервно-мозговой деятельностью и мимикой лица. В сюжетах цикла пророческие лики помещены в облачное окружение, что соединяет их с невидимыми сферами мироздания.

Итак, взгляд зрителя приближается к центру композиции. Второй ярус — область неподвижных звезд и планет. Там свои вари-



Рис. 2. Расположение многослойных небес в месте схода парусов согласно космологическим представлениям допетровской Руси. Фрагмент росписи О.Н. Аннушкиной паперти ц. Благовещения в с. Павловская Слобода Московской обл. 2005. Условные обозначения: 0 — трансцендентный исток Творения, область бытия Пресвятой Троицы; 1 — Престол Божий; 2 — область неподвижных звёзд и планет; 3 — воздушная поднебесная область, непосредственно прилегающая к земному миру



Рис. 3. О.Н. Аннушкина. Видение праотца Иакова. 2006. Эскиз для северного паруса западного крыльца ц. Благовещения Пресв. Богородицы. С. Павловская Слобода (Московская обл.)

ации: созвездия, прямые и волнообразные излучения. Первый ярус — область Престола Божия. Его изображение тоже вариативно: Престол закрыт облаками, видны только благословляющие руки; Престол с восседающим на нем Господом Саваофом; Престол закрыт горой Нерукоsecной; Сидящий на Престоле полностью скрыт, видна только благословляющая десница; Престол закрыт облаками, из которых исходят лучи.

Если поднять глаза к сердцевине сходящихся парусов, встречаешься глазами с центральной сферой, изображающей высший ярус мироздания. Внутри нее расположена трансцендентная область, место бытия Пресвятой Троицы, исток Творения (сфера 0 на рис. 2). На каждом парусе Троице соответствует свой символ: лик Саваофа (у Исаяи), тройной луч, освещающий вершину Горы с Богородицей (у Даниила), пресветлый мрак (у Иезекииля), три луча, пронизывающие облачный покров (Аарон).

Главный повтор — это сам метасюжет — единство пророческого призвания. Все восемь пророков возвещают по-разному и в разные времена об одном и том же событии вселенского масштаба: рождении Пресвятой Девы Спасителя. Вот почему ярусы небес не являются фоном как на обычном пейзаже. Это метафизические, зри-



Рис. 4. О.Н. Аннушкина. Явление пророку Моисею Неопалимой Купины. 2006. Эскиз для южного паруса западного крыльца ц. Благовещения Пресв. Богородицы. С. Павловская Слобода (Московская обл.)

мые лишь частично небеса, и они действуют в сюжете. Более того, именно небеса придают разворачивающимся сценам (видениям и явлениям пророков) начальный импульс.

Архитектура и пейзажи в отличие от небес не принимают активного участия в сюжетах и всюду служат фоном за счет значительного уменьшения их масштаба, а также спуска на вертикальные поверхности. Это тоже повтор. Как реприза в музыкальном опусе, скрепляющая и стабилизирующая его части. Исключение составляют: горящий куст у Моисея, гора у Даниила, руно у Гедерона. Все они символизируют Богоматерь. Если бы Челищев был религиозным художником, то изобразил бы их метаморфически. А Спаский именно так и поступал, пряча сверхъестественное в пейзаже или анатомической пластике.

Самый радостный этап в росписи стен — наполнение прорисей красками. Евгений Дмитриевич только в преклонном возрасте начал делиться со своими друзьями опытом своего видения цвета. Вот, некоторые из высказываний на эту тему:

«Учитесь любить и ценить краску и ею дорожить. Так научаешься вести интимную беседу с цветом. <...> А цвет — это тайна: как звук, так и цвет является самым интимным, душевным языком,



которым общаются люди. Как рисунок учит нас логически мыслить, так цвет очищает и облагораживает наш душевный мир — мир чувств, а воля присутствует и там и тут. Каждый цвет имеет свой смысл и свое значение. С каждым цветом надо уметь беседовать. <...> В наше время все больше и больше начинают обращать внимание на цвет и на его значение. И не только в живописи, но и в медицине. Медицина на западе⁷ поняла, что цвет действует на душу человека, на его психику. Каждый цвет оказывает на человека определенное воздействие, возбуждающее или успокаивающее. Цветом начали лечить, и это правильно»⁸.

Как правило, я работаю с красками Keim. Они идентичны фреске, но наносятся на сухую известковую штукатурку. Отличаются от используемых в монументальной живописи фасадных красок большей палитрой и возможностью наносить прозрачный красочный слой, а обводки, наоборот, делать непрозрачным слоем. Основным компонентом являются пигменты, которые надо разводить. Keim выдерживает разные погодные условия, не выгорает. Может пострадать штукатурка, если на нее льется вода или имеются неблагоприятные дефекты в стене. Эта краска очень живая, но требующая навыка в работе с ней и, не побоюсь сказать, уважения.

У истоков революционного изобретения минеральных красок Keim стояли три выдающиеся личности своего времени: Иоганн Вольфганг Гете, король Баварии Людвиг I и непосредственно изобретатель красок Адольф Вильгельм Кайм (1851–1913). К сожалению, в советский период и вплоть до 2000-х годов Keim был практически недоступен ни для реставраторов, ни для художников-монументалистов у нас в стране. Кстати, М.В. Нестеров создал несколько композиций для Покровского храма Марфо-Мариинской обители именно красками Keim. Росписи прекрасно сохранились до наших дней.

Выбрана краска, на стену переведены прориси. Кратко остановлюсь на одном из сюжетов, связанном с видением Иезекииля, которое нередко называется «Врата Непроходимые».

⁷ Статья была написана в конце 1970-х годов. Сегодня хромотерапия практикуется и в российской медицине.

⁸ Цит. по: Спасский Е.Д. Правда в жизни и в искусстве (Воспоминания, глава 5, часть 2). Архив Е.Д. Спасского. Частное собрание, Москва.



Рис.5. О.Н. Аннушкина. Видение пророка Иезекииля о Непроходимой Двери. 2005. Южный парус паперти ц. Благовещения Пресв. Богородицы. С. Павловская Слобода (Московская обл.)

Облака в данном сюжете находятся не только в ярусах 3 и 1, приближая нас к Престолу Божьему, но и в самом центре бытия, скрывая источник жизни за пресветлым Божественным мраком, о котором так подробно писал св. Дионисий Ареопагит. Однако подножие Божией Матери также парит на облаке. Такая вариативность усиливает понимание этого символа. Облака, изображаемые в храмах, не являются метеорологическими. Форма и цвет облаков подчеркивают их принадлежность незримому небу. Второй ряд облаков вообще пронизан сполохами огня, а ярус Престола заложен тучами, из-за которых просвечивают лучи, похожие на волны и грозные сполохи.

Образ Божией Матери спускается в видении в полный рост из области тонкого мира. Видение ясное во всей полноте. Спаситель изображен наполовину вошедшим во врата. Судя по их масштабу и принадлежности к архитектуре небесного храма, соразмерного



Спасителю и Богоматери, это свидетельствует об исключительности их фигур в земной истории, о принадлежности этих феноменов дольного мира к ноуменальной области. Пророк Иезекииль очень подробно описал небесный храм и даже указал размеры.

Сам пророк представлен в том же масштабе, парящим в воздухе, что говорит о важной миссии, доверенной ему небесными силами, — принести в дольний мир Благое Предвестие. Взгляд Иезекииля сосредоточен, фигура парит, но при этом поставлена на колени. Одежда по цветовой гамме приближена к цветам одеяний Спасителя и Божией Матери, составляя с ними единую группу. Все трое в позах, указывающих на движение, судя по округлости изображенной архитектуры и облакам, каждый внутри своей композиционной спирали. Спираль одна из важнейших, если не важнейшая структура — носитель жизни. Недаром этот древний символ так ценили Леонардо да Винчи и Микеланджело, а вслед за ними Спасский.

Храм украшен. Эта часть изображения метаморфична. На окраинах композиции горки и город выполнены уже совсем в ином масштабе, как бы с птичьего полета по отношению как к фигурам сюжета, так и к зрителю. Хотя зритель находится ниже по уровню, но изображение позволяет ему подняться, чтобы увидеть земной мир — место исполнения пророчеств, предметы и природу — с верхних ярусов, откуда исходит импульс творения. Так, внимательный зритель с помощью церковного образа может возвыситься духом и войти в храм с особенным настроем.

Дерзновение в искусстве — не бесшабашная смелость на авось. Скорее, это отказ от лености ума для принятия самых неожиданных решений, внимательный поиск новых приемов, без зависимости от мнения окружающих, но с опорой на знание традиции. Бесстрашие ума в соединении с волей помогают художнику принять ответственность за проявление в мире нового творения. Если кто-нибудь из прочитавших статью возьмется за этот труд — в добрый путь.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

АННУШКИНА Ольга Николаевна,
художник-монументалист, директор Фонда сохранения традиций
христианского искусства «Нартекс»

БАГДАСАРОВ Роман Владимирович,
религиовед, член Творческого союза художников России

ГОЛОВИНА Вера Петровна,
старший научный сотрудник отдела живописи второй половины
XX века Государственной Третьяковской галереи, директор Фонда
наследия художника Евгения Спасского

ЕФИМЕНКО Андрей Русланович,
кандидат философских наук, член Российского общества
историков-архивистов и Русского географического общества

ЖУКОВ Дмитрий Валерьевич,
кандидат юридических наук, член Русского географического
общества и Евразийского художественного союза

СПОРОВ Дмитрий Борисович,
Историк, учредитель и президент Фонда «Устная история»

ФЛОРКОВСКАЯ Анна Константиновна,
доктор искусствоведения, доцент, член-корреспондент РАХ, член
Ассоциации искусствоведов

ЕВГЕНИЙ СПАССКИЙ

Творчество и биография

ВЕСТНИК I

Авторы-составители:	В.П. Головина, А.Р. Ефименко
Ответственный редактор:	В.П. Головина
Научный редактор:	Р.В. Багдасаров
Авторы статей:	О.Н. Аннушкина, Р.В. Багдасаров, В.П. Головина, А.Р. Ефименко, Д.В. Жуков, Д.Б. Споров, А.К. Флорковская
Авторы комментариев:	А.Р. Ефименко, Д.Б. Споров
Расшифровка записи интервью:	Д.В. Радзишевский, М.В. Радзишевская
Дизайн и верстка:	И.И. Бурмистров
Корректоры:	С.А. Макарова, Д.И. Перс

ISBN 978-5-902291-57-2



9 785902 291572

Издательство «Новалис»