

СОЛОМОН ВОЛКОВ
МОСКВА
MODERN MOSCOW

СОЛОМОН ВОЛКОВ
МОСКВА
MODERN MOSCOW

ИСТОРИЯ КУЛЬТУРЫ В РАССКАЗАХ И ДИАЛОГАХ



РЕДАКЦИЯ ИЗДАТЕЛЬСТВО
ЕЛЕНА АСТ
ШУБИНОЙ МОСКВА

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

Художник АНДРЕЙ БОНДАРЕНКО

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

На суперобложке:

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

Волков, Соломон МОИСЕВИЧ.

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

ISBN 978-5-17-116193-4

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

ISBN 978-5-17-116193-4

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

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

СОДЕРЖАНИЕ

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

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

ПРОЛОГ

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

● ● ●

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

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

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

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

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

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



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

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

— Самодур...

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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