

взывают к нему в своём возмущении столь явным заграничным безобразием.

— Были бы вы художники, — отвечает Суриков, — знали бы вы, что всякий художник так же работает. И я так работаю, да потом замазываю — а он вот догадался не замазать.

Если рассказ правдивый, можно думать, что Сурикову такой ответ подсказали и серовские картины-«подмалевки» — портрет Шаляпина, например. Как бы то ни было, рассказ о художнике, известном труженике, который понимал, что труд может незаметно обращаться в рутину, работа бывает и во вред работе. И догадаться не замазать — иной раз важней, чем написать. Мы совсем мало знакомы с театральной «кухней», самой актёрски-режиссерской технологией — как, впрочем, и с живописной.

О. Н. Купцова

О ВТО и Щелькове семидесятых годов

(интервью)

— *Ольга Николаевна, в личном архиве Анны Ивановны Журавлевой и Всеволода Николаевича Некрасова есть неопубликованные материалы, связанные с их работой для кабинета русской классики ВТО; довольно много всего относящегося к Щелькову (внутренние рецензии на музейные экспозиции, например). А что это было такое вообще — кабинет русской классики при ВТО?*

— В состав кабинета драматических театров ВТО, который возглавлял Михаил Лазаревич Рогачевский (а после его ухода на пенсию — Игорь Георгиевич Штокман), входили группа русской классики, советской драматургии, зарубежной классики. Группа русской классики курировала театральные постановки по русской драматургии XIX — начала XX в., и, насколько я помню, в семидесятые годы эту группу составляли Эльвира Меликовна Ниязова, Галина Павловна Миронова. Ниязова (а позже, во второй половине восьмидесятых годов, Дмитрий Прокудин) отвечала собственно за драматургию Островского и за музей в Щельково. Элеонора Матвеевна Красновская вела драматургию Чехова, но сидела она при этом в другой комнате; вместе с ней в этой комнате находилась Елена Михайловна Ходунова, которая занималась Шекспиром и польским театром. Советской драматургией ведали Нэлли Ноевна Филиппова (а после её ухода на пенсию — Борис Цекиновский) и Ольга Алексеевна Новикова. К кабинету драмтеатров относилась тогда ещё и Элеонора Германовна Макарова, которая вела работу комиссии по критике и отвечала за драматургию социалистических стран (кроме польской).

— И музей Островского в Щелькове тоже существовал при ВТО?

— Да, Щельково находилось в ведении ВТО, в таком подчинении имелись свои плюсы и свои минусы. Один из главных минусов заключался в том, что щельковский музей был частью общего хозяйства, включающего и Дом творчества со всеми его службами. Директор Дома творчества был одновременно и директором музея, так что музей не имел административно-хозяйственной самостоятельности. За собственно музейную работу отвечал заместитель директора по научной работе, находившийся в непосредственном подчинении у директора Дома творчества. Во время перестройки музей в Щелькове добился того, чтобы его перевели в Министерство культуры; в тот момент, наверно, это было правильным решением: музей получил федеральный статус и государственное финансирование. Зато ВТО в последние предперестроечные годы как богатая общественная организация могло себе позволить значительные расходы на комплектование, стажировки сотрудников и на массу всяких других вещей, невозможных в то время для государственных музеев. Само ВТО было при этом в семидесятые — восьмидесятые годы в определенном смысле очагом свободомыслия и в то же время посредником между театром и академическим миром (сейчас этой функции у ВТО в такой степени уже нет). Больше всего, конечно, существовало связей с театральными вузами, но и с университетами тоже. От университетов ездили филологи, искусствоведы в качестве экспертов и критиков.

— И это было в 70–80-е, вплоть до...

— Вплоть до перестройки, потому что потом вся эта система развалилась, ВТО обеднело.

Кстати, ВТО оплачивало не только поездки экспертов, но и заказывало статьи, обзоры. В середине 1980-х годов, например, я по заданию кабинета зарубежного театра описывала русскую сценическую историю «Сна в летнюю ночь». И это было обычное, рядовое задание кабинета.

— А какой был повод для работы про «Сон в летнюю ночь»?

— В кабинетах ВТО существовала система подготовки до-сье на каждого автора и каждую пьесу, в которых собирали всё в помощь режиссеру, художнику, актёрам: историко-реальный комментарий к пьесе, изобразительный материал, историю

постановок в России и за рубежом, переводы пьес. В ВТО я впервые, например, прочитала многие не изданные тогда пьесы Э. Ионеско, С. Беккета, С. Мрожека и др. Эти переводы были сделаны для театров, потому что оставалась надежда, и иногда эта надежда оправдывалась — получить разрешение на постановку. Я, скажем, читала тогда же в ВТО — и это тоже было сильнейшее впечатление, культурный шок — огромную папку с пьесами Л. С. Петрушевской, а шли в театрах в это время только две-три её пьесы («Уроки музыки», «Чинзано»).

— Неужели это всё сгорело во время пожара в СТД?

— Большая часть. Я так понимаю, что если всё это и не сгорело, то потом просто пропало, потому что хранить в новом помещении оказалось негде. Да и времена настали другие. Информационного голода сейчас уже нет, а как к архиву в ВТО к этим материалам никто не относился.

— Ольга Николаевна, сохранился важный текст, который мы бы хотели опубликовать: творческая история «Невольницы» Островского, описанная поэтом Михаилом Соковниным непосредственно перед постановкой этих «Невольниц» в театре им. Пушкина в 1972 году. Судя по телеверсии постановки, она была сопоставима со статьей Соковнина (не рискну сказать: спектакль был поставлен по Соковнину). Вот Вам как заказывали описание сценической истории «Сна», под какой-то определённый проект?

— Нет, насколько я знаю, никакого проекта не было. Могли заказывать и «про запас». В папках ВТО лежали материалы разных лет, даже трудно иногда было определить, кто являлся их автором: в некоторых случаях они были подписанные, а в других, за давностью лет, безымянные. Когда я начала преподавать во ВГИКе в 1989 году, то часто брала из кабинетов материалы для подготовки лекций по истории зарубежного театра XX века, по истории русского театра.

— И это было вполне открыто, по крайней мере для специалистов?

— Для специалистов — да. Любой человек, который имел отношение к театру, мог прийти в кабинеты ВТО. У нас до сих пор сохранилась похожая система во ВГИКе: кабинет русского кино, кабинет зарубежного кино. Это идея тех лет. Сотрудники кабинетов не занимались библиографией в строгом смысле слова, но они собирали материал, особенно по зарубежному театру (тогда это было труднодоступно!), и переводили.

— А спектакли в ВТО записывали?

— Нет, технически было сложно, почти невозможно. И потом, это не входило в сферу прямых обязанностей ВТО. Фиксацией спектаклей занимался немного Бахрушинский музей, но и там прежде всего делали аудиозаписи. В конце 1980-х Бахрушинский музей стал брать на хранение фильмы-спектакли, и если были какие-то телевизионные записи спектаклей, то тоже кое-что к ним попадало. У ВТО не было задачи хранить, у них была задача просвещать, в том числе и собирать материалы «в помощь» деятелям театра, налаживать театральный процесс — это одна функция, а вторая функция — это выездные команды. Как правило, отсматривать и обсуждать спектакли ездил не один человек, а несколько. Если большой фестиваль, то могли отправить больше людей в экспертной группе, а в обычной ситуации ехало двое-трое критиков: существовали разные конфликтные моменты, при которых нужны были различные точки зрения. Всё достаточно остро и опасно: ты приезжаешь в театр, имеешь дело с творческим коллективом, а какая там внутренняя ситуация — неизвестно.

Отправляли в командировки по разным поводам. Во-первых, это мог быть итог сезона, просмотр всего репертуара театра, для этого академический человек не нужен, такое задание обычно выполняли театральные критики. И у ВТО, естественно, имелась своя группа людей, которых они периодически посылали в провинциальные театры. Во-вторых, могла быть конфликтная ситуация в театре, и её надо было разрешить. В-третьих, посылали на фестивали, а фестивалей было много, разных. Вот здесь как раз привлекали университетских специалистов. Я недавно думала о том, что, с одной стороны, это было плохо: официоз, навязывание репертуара, а с другой — совсем неплохо, что все театры знакомились с финской драматургией, например.

— Это было сверху распоряжение — познакомиться с финской драматургией?

— Задание спускалось сверху, рекомендовали большой корпус драматургических текстов, театр мог выбирать. Подбирали пьесы как раз кабинеты, и не только то, что было издано уже давно, но и что-то свежее, заказывались новые переводы. Много зависело от самого сотрудника кабинета.

Сотрудники были ещё и консультантами: зная режиссера, они могли посоветовать очень адресно конкретную пьесу. По всей стране, в течение сезона или половины сезона, проходил фестиваль, скажем, болгарской драматургии. И тогда уже критиков отправляли в разные места: смысл был в том, чтобы посмотреть не один спектакль в каком-либо театре, а спектакли десятка театров, сравнить их, выбрать лучшие, кому-то присудить приз. Как правило, фестивали зарубежной драматургии не собирали спектакли в одном месте, не было такого, чтобы все приезжали в Москву и показывали там лучшие спектакли.

Сейчас критики предварительно отсматривают спектакли очень часто по видеозаписи, по ним приглашают на фестивали. Ну, тут уже политика СТД, а не критиков. Почему так делается? Денег, я думаю, достаточно, но тратятся они на всякие представительские вещи: на помпезное открытие фестиваля, на глянецевые буклеты, которые никому не нужны...

А тогда был смысл в том, что критики из столицы приезжали в какой-нибудь маленький город и говорили с труппой... потому что не только просмотр, внутренняя рецензия, отчет для ВТО были итогом командировки, а самое главное, почти всегда обязательное, — обсуждение на труппе. И это дело очень тяжелое. Устная критика — вообще особый жанр, который сейчас почти вымер. Никто с актёрами, режиссерами периферийного театра вот так профессионально, долго, обстоятельно уже не разговаривает.

В некоторых театрах обсуждение проводили немедленно после спектакля. Часто происходило так, что летишь самолетом, большая временная разница, прилетаешь — тебя тут же отправляют на спектакль, смотришь, и сразу же необходимо обсуждать. Это было трудно и не всегда получалось хорошо, потому что надо обдумать, прежде чем высказаться, надо постараться сделать все замечания, но при этом никого не обидеть. Когда ты смотришь в глаза человеку и понимаешь, что он всё равно потратил времени больше, намного больше, на создание этого спектакля, чем ты на его просмотр, это как-то тебя сдерживает.

— А с какого времени эта практика завелась?

— Трудно сказать, я думаю, что не раньше 60-х. В 70-е годы это уже было распространено очень широко. Хотя от Елены

Михайловны Ходуновой я слышала о том, что перед тем, как она попала в ВТО, она ездила как критик, — значит, такая практика существовала уже в начале 50-х.

— *То есть это могло быть и старой советской практикой?*

— В какой-то мере. Сам феномен-то, может быть, и существовал, но одно дело, когда в 50-е годы человек приезжал, он сказать «от себя» почти ничего не мог, внутренняя цензура была очень сильной, и самое главное, что работала взаимодополнительная система. В 70-е годы стало попроще, хотя достаточно много возникало ситуаций, про которые лучше бы смолчать и никому не говорить: разница в свободе мнений между столицей и провинцией была ещё очень ощутимой. Всё зависело от режиссера: могло быть такое, что ты приезжаешь и говоришь то, что не скажешь в Москве, а могло быть и ровно наоборот — что не позволишь себе сказать и четверти того, о чем уже в открытую говорили в Москве. Заранее просчитать это невозможно, нужно было уметь быстро ориентироваться.

Первые разы я выезжала ещё студенткой, это был мой последний курс в университете. Меня привела за руку Ирина Леонидовна Мухранели в группу зарубежной классики. И первый мой фестиваль был фестиваль болгарской драматургии. Дебютные выезды обязательно устраивались с кем-то из старших, опытных критиков. Первый мой спектакль случился во Владикавказе (тогда Орджоникидзе)...

Там работала знаменитая главный режиссер, орденосец, и при этом в театре происходили какие-то финансовые махинации. Принимали нас роскошно, такой прием совсем был не нужен. Когда мы уезжали, это я помню прекрасно, мне объяснили, что они торопятся куда-то, это был выходной, кажется, в общем, я подписала пустую, незаполненную ведомость. В этом театре такое практиковалось, как потом выяснилось, часто. И вот через несколько лет меня вызывали в московский угрозыск, допрашивали как свидетеля. На главного режиссера, орденосеца, человека заслуженного, завели тогда уголовное дело. Так что можно было попасть в какую угодно ситуацию, даже не обязательно идеологическую, а вот в подобную уголовную. Это был мне хороший урок, который, правда, я далеко не сразу поняла. А второй мой выезд произошел буквально через несколько дней после возвращения из Орджоникидзе; с Еленой Михайловной Ходуновой мы поехали в Кинешму, в театр

имени Островского, ещё в старое здание, открытое как театр в середине XIX века при самом драматурге и при его участии. До сих пор помню эти спектакли по болгарской драматургии. Кинешемский театр испытывал тогда момент резкого и короткого взлета, спектакли шли совсем не провинциальные и по выбору пьесы, и по режиссуре.

— *Публика там была благодарная?*

— Публика... На болгарский спектакль пригнали солдат из гарнизона. Года через два, работая в музее в Щельково, уже в новом здании кинешемского театра я смотрела «Василису Мелентьеву». Мы просто приехали на своём музейном автобусе на этот спектакль. Уже не было той женщины-режиссера, которая ставила болгарскую пьесу, вместе с ней уехала и лучшая часть труппы. Кинешемская «Василиса Мелентьева» — спектакль печальной памяти: исполнитель главной роли был в тот вечер зверски пьян. Со мной была моя коллега, тоже молодая сотрудница, весь спектакль сидевшая в страшном напряжении: человек очень внимательный и чувствительный, она боялась, что актёр упадет со сцены.

— *Были в провинции театры с уровнем не ниже столичного, где-то, может быть, даже интереснее?*

— Интересных драматических театров было много. В семидесятые — восьмидесятые произошел взрыв национальных театров, республиканских.

— *Не наша провинция, а именно республиканские театры?*

— Мне кажется, что у нас позже, в девяностые годы, провинция сделала резкий рывок, и появились театральные центры, которые стали сопоставимы со столичными, но всегда были города с крепкими профессиональными традициями: скажем, Омск, он как был, так и остался театральным, из волжских городов тот же Саратов, та же Самара, тогдашний Куйбышев. А если начинал подниматься какой-нибудь заштатный город, это означало, что туда по распределению попал режиссер-выпускник московской или ленинградской школы, и, как правило, они надолго не задерживались.

— *А как Вы попали в Щельково*

— Я окончила факультет журналистики МГУ, мне нужно было два года стажа для аспирантуры, у меня была рекомендация в аспирантуру, но...

— *А без стажа в аспирантуру не пускали?*

— Да, это был момент, когда без двухлетней отработки в аспирантуру не принимали. И я совершенно сознательно поехала в «усадьбу», хотя могла вернуться домой в Саратов и спокойно там посидеть два года в какой-нибудь газете. Но я была уже связана тогда с ВТО, а в Щелькове в этот момент сложилась драматическая ситуация.

В 1973-м году, когда отмечался юбилей Островского, 150-летие со дня рождения драматурга, на развитие музея были выделены большие деньги. К тому времени функционировал уже мемориальный дом-музей, но это было как бы полусуществование: просто на территории Дома творчества ВТО существовало небольшое мемориальное пространство, малоизвестное за пределами Щелькова. А после юбилея решено было устроить целый музейный комплекс, для этого набрали новую и достаточно большую музейную команду, которую возглавил Виктор Николаевич Бочков, известный в Костроме краевед и специалист по дворянской и купеческой генеалогии. Кстати, занятия генеалогией легально тогда ещё не поддерживались, то есть все знали, что он этим занимается, но это было почти как хобби. Бочков окончил Московский историко-архивный институт, и его студенческая компания, круг его общения — это те, кто в 1968-м году вышел на Красную площадь. Сам Виктор Николаевич в тот день на Красной площади не оказался случайно, по стечению личных обстоятельств. Но он так и остался скрытым диссидентом. В Костроме после окончания института Бочков работал в областном архиве, и вот ему-то и предложили возглавить музей. История с музеем в Щелькове — это целый роман, потому что у Виктора Николаевича была идея создать такой «монастырь культуры»: чтобы было гармоничное сочетание природы и творческого человека; свободное пространство, далеко от Москвы, далеко от начальства. «Попашешь — попишешь стихи», буквально так¹. И он набирал людей, разных, очень интересных; приехали москвичи, ленинградцы, белорусы, скрытые либо открытые диссиденты, для которых существование в официальном пространстве было к тому моменту по разным причинам невозможно. Потом из этого состава сотрудников

¹ Слова Маяковского приводит, рассказывая о работавшем в Щелькове К. И. Бабицком, и А. В. Гладких (см.: *Гладких А. В. Из воспоминаний о коллегах // Московский лингвистический журнал. 2006, т. 9, № 1. С. 84–85).*

кто-то, например, начал осваивать религиозную сферу, изучать религиозную философию и ушел в возрождающееся православие. Два сотрудника, из московских ребят, которые добровольно тогда вышли из комсомола (это поступок по тем временам), стали впоследствии достаточно заметными религиозными деятелями. В Щелькове Бочков позвал и Константина Иосифовича Бабицкого, одного из тех, кто вышел на Красную площадь в 1968 году. Бабицкий отсидел свой срок в лагере, получил «поражение в правах» и не мог возвратиться в Москву, а тут ему предоставили некоторые возможности. Он жил в соседней с Щельковым деревне, в избе; у него оказались замечательные руки, и он реставрировал, работал как столяр, в том числе и для музея. При этом много переводил — он знал несколько языков; в частности, для того же самого ВТО переводил пьесы. Это я очень хорошо знаю, потому что его рукописи потом возила туда-сюда: в Москву — из Москвы.

И все они вместе создали в Щелькове действительно коллектив столичного уровня, просуществовавший несколько лет.

— Это какие годы? *середина 70-х?*

— Середина 70-х, уже после 1973-го и до 1978 года, как раз в 78-м всё закончилось.

История с этим музейным составом печальная, потому что это одна из тех многочисленных в русской практике «художественных» (или народнических) коммун, которая потерпела крах: идея изначально была прекрасной, но, как всегда, всё испортили люди. Общение в деревенской, «усадебной» ситуации очень тесное, довольно быстро начинается разлад, интриги и прочие всякие вещи... Один из скандалов затронул уже всех. Рассказываю со слов участников, а я слышала разные версии того, как это произошло. Мирослава Кикоть, московский искусствовед, на работе читала какую-то самиздатскую литературу и оставила книгу в мемориальном доме в каком-то из мемориальных комодов. Каким-то образом это стало известно приехавшей в это время комиссии, комиссия прямиком пошла к тому самому комоду, к тому самому ящику, вынула книжку, а дальше начался разгон всего этого состава сотрудников.

— В 78-м году?

— Это конец 1977-го — начало 1978-го, потому что, конечно, не моментально сразу всех уволили. Некоторые из участников этой истории уничтожения «диссидентского гнезда» ещё

живы, и их можно было бы расспросить подробнее. Удивляет и печалит, что нынешние сотрудники щельковского музея как будто не очень заинтересованы в этом. В частности, архив (в том числе и фотографический), связанный с историей музея в 1970-е годы, сохранился у Ларисы Васильевны Вавиловой, жены Виктора Николаевича Бочкова. Сотрудники щельковского музея об этом знают, но не проявили до сих пор к этому никакого интереса.

Мой приезд в Щельково был связан с тем, что в ВТО набирали новых сотрудников на освободившиеся места. Кроме Валентины Ивановны Шаниной (она заведовала музейной библиотекой, а после увольнения Бочкова заняла его место — заместителя директора по научной части) и Валерия Константиновича Замышляева (хранителя церкви в Николо-Бережках, он был во время этой истории в больнице, и его не уволили), не осталось ни одного научного сотрудника из прежнего состава. Я знала, куда еду и что делаю, потому что, во-первых, мне всё это объяснили в ВТО, во-вторых, на это дело благословил Владимир Яковлевич Лакшин, а в-третьих, фонды Щелькова комплектовала Наталья Константиновна Знаменская, которая жила в Москве и была связана со всеми антикварами и библиофилами; здесь она находила вещи, а туда переправляла. Она собрала уникальную коллекцию для музея: фантастический вещевой, мебельный, книжный фонды. Поскольку она была человеком большим, с врожденным пороком сердца, то ей разрешили, сидя в Москве, работать на музей. Она приезжала в Щельково только летом, и всё, что требовалось, за летнее время делала с этими фондами. Прежде чем я отправилась в Щельково, Лакшин познакомил меня с Натальей Константиновной, та мне вручила ключ от своего деревенского дома в Бережках. Вот так и получилось, что я стала невольным посредником между тем прежним коллективом (я вскоре познакомилась в Костроме с Виктором Николаевичем Бочковым) и новым.

— *Бочкова тоже убрали?*

— Его убрали, естественно, в первую очередь. Более того, он много лет не мог работать в Костроме на ответственных должностях, в том числе и в архиве. Это сейчас организуются ежегодные Бочковские чтения, а тогда ситуация сложилась для него и его семьи вполне драматическая.

Новый коллектив был совсем молодой и необученный: из Москвы приехала только я после окончания университета, а все остальные девочки — после филфака Костромского педагогического института. Сначала костромских выпускниц было четверо, потом добавилась пятая. Из деревни Ломки, из сельской школы, пригласили Галину Игоревну Орлову, нынешнего директора музея, так как никто из нас не решился взять на себя большую ответственность и стать главным хранителем музея. Я, по-моему, только месяц или два проработала старшим научным сотрудником, а потом возглавила отдел, и каждая из нас так. На мне оказался научно-просветительский отдел, то есть все экскурсии (а их тогда было очень много, Щельково стараниями бочковского коллектива вошло в Золотое кольцо) и лекции, и ещё — пусть и небольшой, но рукописный фонд. На наше счастье, нас посылали в любые командировки, на любые стажировки. Я, например, месяц провела в ГИМе, часто приезжала в Бахрушинский музей. Тогда к нам музейные сотрудники относились очень доброжелательно; нас называли «усадебной молодежью» и всё, что знали сами, охотно объясняли и показывали. С одной стороны, такое управление целым музеем в Щелькове оказалось для молодого состава достаточно тяжелым, а с другой — никогда бы в иной ситуации мы не получили возможности сразу работать настолько самостоятельно. Я приехала в Щельково в конце сентября 78-го, а в марте или в апреле 1979-го уже начался костромской фестиваль Островского с выставкой «Художники театра Островского», а мы ни про театральных художников, ни про что другое ещё толком не знали и не понимали, мы и фондов-то своих музейных не успели изучить. А нужно было сделать экспозицию и каталог к ней, водить экскурсии по этой выставке. Тогда в Щельково на помощь приехали Э. М. Ниязова вместе с Э. В. Пастон из абрамцевского музея и Н. Г. Литвиненко из Института искусствознания. Вот Пастон с Литвиненко вдвоем, одна как искусствовед, другая как театровед, нам и помогали.

Литературный музей А. Н. Островского построили в 70-е годы уже при Бочкове. И тогда в этом здании (сейчас оно уже существует в переделанном виде) был второй этаж с двумя огромными стеклянными стенами, а дом спроектировали без чердака и без подвала. Это на севере-то! Можете себе представить, что на экспозиции второго этажа творилось

зимой. В большие морозы (а зима 1978/1979 года как раз была очень суровой) сосульки сбивали!

Но при всем этом в конце семидесятых годов уже были в этой экспозиции и Мейерхольд с его «Доходным местом» и «Лесом», и Таиров с его «Грозой». Мы начинали свою экскурсию по театру Островского с двадцатых годов, со столетнего юбилея драматурга в 1923 году и с тогдашнего лозунга А. В. Луначарского «Назад к Островскому!». Экспозиция строилась на основании статьи Б. В. Алперса о советских театральных постановках Островского, напечатанной к юбилею 1973 года в журнале «Театр». Но вот ещё одно воспоминание: к нам в Щельково приехала группа из Союза писателей, и я вела экскурсию для нее. Естественно, я радостно начала со своих любимых двадцатых годов, рассказала про Мейерхольда, про Таирова, чуть-чуть поменьше про «Горячее сердце» Станиславского, потом в автобусе на обратном пути (случайно это выяснилось, я сдавала кандидатский минимум в аспирантуре вместе с одним молодым писателем, который приезжал с этой группой) разразился серьезный спор по поводу всего того, о чем я только что рассказывала, и прежде всего по поводу Мейерхольда. Мне крупно повезло, что среди присутствовавших не оказалось по-настоящему идеологически недовольных. Мы в музее себе позволяли чуть большую свободу, и у нас под рукой были редкие книги и журналы Серебряного века, двадцатых годов (благодаря комплектованию Н. К. Знаменской). Когда в 1980-м году я поступила в аспирантуру и темой моей диссертации стала история театральной критики первого послеоктябрьского десятилетия, выбор темы и самого периода был ещё достаточно острым и рискованным (хотя я сама это не вполне осознавала).

— Но всё обошлось благополучно?

— Благополучно потому, что я защищалась не на филфаке, а на журфаке. В моей работе центральной стала глава о мейерхольдовской критике, дискуссии вокруг спектаклей Мейерхольда... На филфаке бы в это время это ещё не прошло, а на журфаке оказалось возможно, потому что заведовал кафедрой литературно-художественной критики и публицистики Анатолий Георгиевич Бочаров, там же работала Галина Андреевна Белая... В аспирантуру я пошла именно на журфак, это был сознательный выбор. У меня сохранились записи лекций Г. А. Белой по 1920-м годам с множеством

«возвращенных» литературных имен, явлений, проблем. Анатолий Георгиевич Бочаров, читая советскую послевоенную литературу, давал в своих лекциях весь литературный процесс, без изъятия. Мы об очень многом «запрещенном» говорили на его семинарах: о Солженицыне, Галиче, процессе Даниэля — Синявского и пр.

— Получается, содержание ваших экскурсий конца семидесятых годов вполне могло расцениваться как скандальное, да?

— Не скандальное, но идеологически неправильное.

— Мне казалось, что это было более мягкое время.

— Оно было очень разное, на кого попадешь, и в этом смысле опасное. У нас было ощущение, и это ощущение у меня шло от факультета журналистики, что всё можно... Сейчас я понимаю, что мы в той щельковской музейной практике позволяли некоторые вещи, ещё невозможные для столицы.

— Анна Ивановна Журавлева в Щелькове в конце семидесятых появлялась?

— При мне нет. Я уже не помню, когда именно и как мы с ней познакомились. Но для нашего молодого состава щельковских музейных сотрудников только что вышедшая книга А. И. Журавлевой «Островский-комедиограф» была главным «учебником» островковедения. Мы реферировали монографию Анны Ивановны и теоретическую работу Валентина Евгеньевича Хализева «Драма как явление искусства», устраивали по этим двум книгам семинары, словом, по ним самообразовывались.

Весной 1979 года, как я уже говорила, в Костроме был фестиваль Островского с выставкой, привезенной из щельковского музея, «Художники театра Островского», на который приехала достаточно большая команда критиков-театроведов, актёров, режиссеров из Москвы: Марина Григорьевна Светаева, Наталья Георгиевна Литвиненко, Пров Провович Садовский, Эльвира Меликовна Ниязова, Элеонора Викторовна Пастон и др. Анна Ивановна не входила в эту команду.

Первая щельковская конференция, в которой Анна Ивановна участвовала, проходила в конце восьмидесятых. Тогда же аспирантом Анны Ивановны стал один из музейных щельковских сотрудников — Владимир Дружнев, который писал диссертацию о «Снегурочке». Потом в связи с перестройкой и трудными для музея временами образовался достаточно большой

перерыв в проведении научных конференций, а дальше, уже в 2000-х, с декабря 2000 года, начались постоянные Щельковские чтения. Когда стали проходить регулярные ежегодные конференции, Анна Ивановна не сразу включилась в их работу и приезжала не каждый год².

М. А. Сухотин

О соподчинении текстов в поэзии

Вс. Некрасова

(период с 66-го по 83-й год)

В поэзии Всеволода Некрасова выявляются и работают такие фундаментальные основы словесного творчества, связанные с его природой, что разбор её поэтики неминуемо фокусируется на обобщающих понятиях: не рифма, а созвучие (рифма — в том числе), не только слово, а элемент речи (в том числе и слово), не просто сноска, а сноска как разновидность соподчинения текстов одного большого проекта.

Кроме знаков точки и сноски между текстами Некрасова встречается ещё знак пунктирной линии. Он появляется уже с конца 60-х и отчётливо представлен при разделении текстов карандашом в авторском машинописном своде стихов 66–70-х годов, составленном им в 70-м году и распространявшемся среди друзей. Пунктир — знак потенциальной совместности и использовался в основном при повторной редакторской работе с уже готовыми текстами. Эта потенциальность и отличает его от определённости соподчинения текстов по разные стороны точки или сноски. Именно неопределённость закрепляет за ним не один, а два смысла: возможного продолжения одного текста другим:

Ночь

Нынче

Ночью

Ночь

² В Щелькове А. И. читала лекции весной 1977 года; есть стихи Вс. Н. Некрасова о Щелькове, относящиеся к этому времени. Видимо, события 1978 года, упоминаемые Ольгой Николаевной, объясняют некоторый перерыв в отношениях Журавлевой с музеем Островского. — *Прим. сост.*