

Ниже помещён текст статьи Инны Скляревской, опубликованной в 2018 году в журнале «Театр» №33. Текст скопирован на сайте издания «Экран и сцена. Газета о театре и кино». В него внесены незначительные технические коррективы.

Моисей Иофьев: человек не на те времена

Инна Скляревская

01 июля 2018

Журнал ТЕАТР. вспоминает Моисея Иофьева, быть может, лучшего в послевоенном поколении театральных критиков, и пытается понять, почему талантливый, оригинально мыслящий критик не пришелся ко двору ни при Сталине, ни в годы хрущевской «оттепели».

23 октября 1959 года молодой театровед Моисей Израилевич Иофьев к ужасу товарищей и коллег погиб в авиакатастрофе (датой смерти М. И. Иофьева часто ошибочно называют 18 октября 1959 г.).

Ему было тридцать четыре года; он был самой яркой фигурой в блестящей плеяде выпускников послевоенного ГИТИСа, тех, что застали золотой век театроведческого факультета (как известно, в 1949 году этот короткий век кончился – факультет был разгромлен).

Иофьев был старшим товарищем и другом Вадима Гаевского и Бориса Зингермана, тремя годами старше обоих. Публиковаться он начал в 1956 году, как и все они – до XX съезда таких, естественно, не печатали. К моменту его гибели десяток его текстов был опубликован в журналах «Театр», «Новый мир» и «Советская музыка», другие были написаны и ждали своего часа. Или находились в процессе работы. Или были задуманы. Будущее его виделось огромным.

В 1965-м, через шесть лет после его смерти, Гаевский и Зингерман, почитавшие его невероятно, смогли издать маленькую книжку-сборник, куда вошло почти все, написанное Иофье-

вым, и опубликованное, и не опубликованное при жизни, включая дипломную работу о «Маленьких трагедиях» Пушкина.

Выглядит книжка, выпущенная в издательстве «Искусство», очень скромно.

Называется она «Профили искусства» («литература, театр, живопись, эстрада, кино»).

Так кем же он был, позабытый ныне Моисей Иофьев <...> или Мотя, как звали его друзья и близкие? Тот, кто ошеломлял этих друзей – будущих корифеев отечественного театроведения – масштабом и мощью своего дара. Кто был и остался для них ориентиром, не потускневшим с годами. Кто был их героем – театроведение ведь тогда отнюдь не считалось девчоночьим делом.

Для знавших его было очевидно, что перечень тем в подзаголовке посмертной книжки означает не легкомысленную всеядность, но подлинную и серьезную широту, которая как раз не имеет со всеядностью ничего общего. Иофьева отличало совсем другое: какую бы частную тему он ни брал (а он любил брать частные темы), он всегда шел в глубину. И все явления видел в их гармоничной и многослойной связи. Такое у него было редкое и органичное свойство.

Обычно у пишущих о театре во главе угла либо теория, либо эмпирика – есть даже негласная война двух направлений, порой со взаимным презрением и неприятием. А у Иофьева теория и эмпирика жили в органичном взаимодействии. У него было синтетическое (от слова синтез!) сознание универсального искусствоведа, не раздробленное на критику, историческую науку и теорию, чуждое узкой специализации и погружению в свою тему.

При этом он, повторим, очень любил частные явления и глубоко понимал их смысл – как мало кто. Но за частным всегда открывалось общее. И в том, как от этого частного он выходил к этому общему, была своего рода изысканная виртуозность. И как никто он умел анализировать форму, и как никто умел вскрывать, что за этой формой стоит. Он очень любил красиво мыслить (мыслить, а не писать, обратим внимание). Он вообще

очень любил красоту – и в искусстве, и в жизни. При всей мощи аналитического ума он был очень чувственным человеком.

И, конечно, он был мастером описаний. Мы не просто видим мальчика Гогу в исполнении Бабановой или ее же в роли чеховской Раневской, или Констанцию Роек в «Бесприданнице», мы не просто видим их и слышим их голоса – перед нами разворачиваются вживую целые сцены из спектаклей. И целые балеты (в какой-то момент он увлекся этим искусством и собирался писать книгу о Якобсоне). И даже когда он пишет о драматургии, мы совершенно живыми видим героев пьес.

Так что любая из его статей являла полифонию истории, теории (драмы, театра, искусства вообще) и самых живых чувственных впечатлений, из которых и вырастала вся эта громада смыслов. И еще любая из этих статей была воплощением образцового литературного мастерства. При всей своей сложности тексты Иофьева начисто лишены тяжеловесности. Ясность слога и чистота мысли делают их чтение легким.

Так больше не писал никто.

Его понимали и ценили, им восхищались единомышленники, но таких было совсем немного. «Мы были едины, но одиноки», – вспоминал потом в своей «Книге расставаний» Вадим Гаевский.

Время этих людей пришло много позже.

А Мотя Иофьев не вписался в то короткое время, в которое жил.

Хотя то короткое время, в которое он жил, было весьма разным.

При Сталине – тут и объяснять нечего. Насмешливый и свободный, он был ценим вовсе не теми, от кого в те годы зависела человеческая судьба. Свою дипломную работу он назвал «Маленькие трагедии» Пушкина», совсем просто. И в этом академичнейшем выборе, и в этом совсем простом названии были и твердость, и смелость, и вызов – по тем временам.

К таким, как он, сталинский мир был глубоко враждебен.

Но после XX съезда вдруг обнаружилось, что он не ко двору и теперь.

Теперь его драма была не в том, что вокруг «черная сотня», доносчики и мракобесы. Вокруг была передовая оттепельная критика. Некоторое время – совсем недолго – он даже работал в «Новом мире», главном и лучшем журнале тех лет, где идеологами были университетские люди, литературоведы и очень смелые публицисты, полные подлинного гражданского пафоса.

Но и они тоже не признавали его.

Оказалось, что представления о свободе у Иофьева совершенно иные, чем у того поколения, к которому он принадлежал по возрасту. Функции рупора, способа выкрикнуть правду, не слишком интересовали его в искусстве. Его интересовала эстетика, а не прагматика. Не воспитание молодежи, а взаимоотношения сюжета и языка. И свобода пишущего была для него прежде всего в пластичности мысли.

Так что «Новому миру» он оказался совершенно чужд – с его текстами, раздражающе далекими от современности. Об устаревшей актрисе Бабановой. О французском живописце Ватто. Об эстрадном декаденте Вертинском. («Существуют привязанности, которых мы себе не прощаем. Такой любовью окружено творчество Вертинского», – вот начало этого неопубликованного текста). Напечатав одну статью Иофьева о начинающем драматурге Володине (о «Фабричной девчонке»; название статьи – «Поиски и находки» не редакторское ли?), журнал забрал его фундаментальное исследование поздних новелл Бунина, высоко оцененное, как вспоминает Гаевский, между прочим, Корнеем Чуковским. Ракурс этого исследования был совершенно не тот. Кого в животрепещущей теме – возвращение эмигрантского писателя в культурное пространство страны – волновали закономерности сюжетосложения, особенности композиции, порожденные мотивом непреложной гибели героев, и вообще все эти общие формулы бунинского творчества? Кристаллы, надо сказать, формулы.

Что «герои Бунина словно ходят по тонкому льду»?

«Они и не подозревают, что он готов подломиться, что под ним темная холодная вода, они идут по большей части уверенно, преследуя свою цель, и вдруг – треск, полынья, гибель».

Что «эротика у Бунина откровенная, даже изысканная, но всегда предельно эмоциональная»?

«Если вспомнить одновременно Чехова, покажется, будто скромные осенние будни прорезали вдруг праздничные молнии».

Или что смерть – обязательный финал любви – каждый раз наступает у Бунина неожиданно и для героев, и для читателя, и что «столь же неожиданной и странной показалась бы гибель Анны Карениной, если бы Толстой опустил все видимые причины и не дал бы им развернуться во времени».

«Бунин так и поступает», – пишет Иофьев.

Его оппонентам, которых было большинство, все это казалось неуместной архаикой. Архаичным казался и его язык, утонченный и академичный. Полемический задор, пафос, звенящая интонация молодости – ведущая интонация в хоре голосов после XX съезда – ему абсолютно не свойственны.

Вторая статья Иофьева о Володине – о «Пяти вечерах» – тоже опубликована не была. От подробного разбора взаимоотношений героев в пьесе молодого автора он переходил к разбору языка, а далее – к вопросу взаимоотношений сюжета и языка в драматургии XX века. Не была опубликована и его статья «О современной режиссуре», написанная для ВТО. В то время, как общество – и художественное сообщество тоже – резко поделилось на своих и чужих, и современная (читай – антисталинская) режиссура была «своей», он упрекает эту современную режиссуру в эклектике. «Понятие стиля подменяется понятием жанра» – вот что его интересует. «Цельность художественной трактовки – это цельность мысли» – вот о чем он говорит.

Что же мы можем сказать о его работах сейчас? Прошло шестьдесят лет.

Его текст «Ватто и театр его времени», тончайший анализ творчества художника, сегодня безупречно современен. И тексты о Бунине, Пушкине, Вертинском, Бабановой, Шульженко. А вот в текстах о его собственном времени, о тогдашней современности, – первых свежих откликах на начало многих явлений – теперь видится некоторая прикрепленность к этой прошедшей

эпохе. Он, например, скрупулезно доказывает правомерность того, что для нас давно уже классика. «Пять вечеров» Володина. «Спартак» Леонида Якобсона. Хореографические миниатюры как жанр.

Зато какова методология!

Он ясно и твердо проводит свою линию трактовки, свою линию восприятия, расширяя контекст явления, уничтожая рамки, аргументируя свою позицию на языке своих оппонентов, заранее разбивая в прах возможные возражения. При том, что сам он как раз никогда не стремился ни к какому спору, ни к какому конфликту. Он не был ниспровергателем авторитетов. Он был искателем истины.

Теперь об архаике языка. Если она и есть, то сейчас она видится совсем в другом. Сейчас это вкрапления советской фразеологии, которую он отчасти стилизовал. Чуть настойчивее, чем мы ожидаем, повторяются у него слова «социальная действительность», «общественные интересы», «положительный идеал», «борьба за будущее», и они слегка царапают восприятие, потому что в прозрачных текстах Иофьева на эти слова каждый раз натыкаешься, как на мелкие камушки. И на первый, совсем не внимательный взгляд, может казаться, что это о советском мировоззрении, о приоритете общественного над личным. Но это только иллюзия: Иофьев пишет совершенно о другом. Он пишет о воле к жизни у сценических героинь Бабановой и о ее «горячем сердце». Он пишет о трагедии одинокого героя в «Маленьких трагедиях». Он пишет об индивидуализме и народе.

Отметим, кстати, что слово «народ» воспринималось тогда не совсем так, как сегодня. В официальную советскую риторику оно было введено совсем недавно, слегка потеснив понятия классов и масс и слегка сдобрив ее – официальную риторику – славянофильским оттенком. Слово «народ» было пущено в оборот после войны и призвано, как выяснилось очень скоро, утрамбовать почву для борьбы с «безродными космополитами». К Иофьеву все это отношения не имеет. Он был абсолютно чужд вульгарному социологизму и еще больше чужд вульгарной, примитивной трактовке слов, которыми оперировал. Он вообще

был чужд всему вульгарному. И слово «народ» он понимал так, как его понимали немецкие романтики. Он был широко образованный человек.

И вообще, если мы попробуем погрузиться в тот контекст – в конец 1950-х, то увидим, что в каждом из своих текстов он на самом деле сворачивает глыбы. Глыбу устоявшихся представлений о классическом танце. Глыбу устоявшихся представлений о том, как пишут о драматическом спектакле и об актере. О пьесе. О том, что такое сюжет. Композиция. Любовь и смерть. Глыбу представлений о театре как таковом, о связи авторов со своими произведениями и об общих алгоритмах искусства.

При всей нелюбви к спорам театроведение его было по сути своей революционным.

Хотя сознательная дань времени в его текстах все-таки есть. Он был человеком трезвым и без иллюзий видел, в какой стране живет. И хотел жить, хотел работать, и свой потенциал ученого, безусловно, знал, и ради этого был готов пойти на некоторые формальные, внешние уступки. Когда пришел февраль 1949 года и началась борьба с космополитами, – а началась она, как известно, с «одной антипатриотической группы театральных критиков» (Сигналом к началу кампании против «космополитизма» и «низкопоклонства перед западом», имевшей, как известно, и антиинтеллигентскую, и антисемитскую направленность, послужила статья «Об одной антипатриотической группе театральных критиков», опубликованная 28 января 1949 года в газете «Правда». Как известно, статья была написана группой авторов и отредактирована лично Сталиным. Таким образом, первыми жертвами кампании стали театроведы и театральные критики, прежде всего еврейского происхождения. Многие из них преподавали в ГИТИСе. В рамках кампании были изгнаны из ГИТИСа директор института С. Мокульский, ряд выдающихся преподавателей, а также аспирантка и студент.), что и привело к разгрому послевоенного ГИТИСа, – именно четверокурсник Мотя Иофьев, талантливый, свободный, нетривиально мыслящий и еврей, был избран жертвой среди студентов. Однако он мгновенно сориентировался и успел грамотно покаяться до

начала жертвоприношения. И даже быстро вступил в комсомол. Что было благосклонно принято во внимание. Кандидатура Иофьева была снята, и вместо него из ГИТИСа с треском вылетел его младший товарищ, второкурсник Дима Гаевский, тоже талантливый и тоже свободный, и нетривиально мыслящий, и тоже еврей. Который, наоборот, год назад по какому-то ни с чем не сообразному легкомыслию из комсомола вышел. В 1948 году! Заявив, что комсомол не борется с нарастающим антисемитизмом. В результате именно он подвергся зловещему ритуалу. «Я был как запасной космонавт», – рассказывал он годы спустя, посмеиваясь. Но это уже другая история.

А Мотя Иофьев был немного похож на своих героев – героев тех произведений, о которых он писал. Он тоже был и верный друг, и ветреный любовник (мне приходилось слышать рассказы о его похождениях). И тоже выглядел гулякой праздным.

И тоже, как оказалось, ходил по тонкому льду.

Его взяли на работу в подмосковный город Егорьевск, в областную культпросветшколу, готовящую сельских библиотекарей. Отправляясь туда на опасной ночной электричке, он лихо брал с собой нож.

А еще он ездил в Дагестан в командировки от ВТО: была такая форма работы столичных критиков – обсуждать на местах спектакли провинциальных театров. Он собирался писать книгу о дагестанской актрисе Барият Мурадовой, которая ему очень нравилась.

23 октября 1959 года, после месяца, проведенного в Дагестане, он сел в Махачкале на самолёт Аэрофлота, рассчитывая к вечеру быть дома. В тот день в Москве внезапно начались морозы, а осадков выпало 12,9 мм – втрое больше, чем в самые дождливые дни того октября. И облачность во Внуково была максимальная – 10 баллов. При заходе на посадку во Внуково ИЛ-14П Азербайджанского управления ГВФ упал в лесу в непосредственной близости от взлетно-посадочной полосы аэропорта. На борту находилось 29 человек. Один из них выжил, но это был не Моисей Иофьев.

Примечания

Автор статьи, театральный критик, исследователь балета, художник, рождённая через несколько лет после гибели М. Иофьева, о его личной жизни знала лишь по замечательным, но иногда неточным публикациям его близкого друга В. Гаевского и по устным рассказам (мои воспоминания о брате, опубликованные в 2016 году в моей малотиражной книге «Четверо через XX век», она вряд ли читала). Отсюда, в статье возникли, к сожалению, некоторые неточности, не искажающие, впрочем, основной мысли её автора, отражённой в очень точном названии статьи. Ниже следуют поправки и добавления.

К стр. 3. Написанные главы о Якобсоне опубликованы в моей книге «Четверо через XX век».

К стр. 4. Иофьев не был в штате «Нового мира», а редакция заказывала ему отдельные внутренние рецензии.

К стр. 4. Письмо Чуковского на тему статьи Иофьева о Бунине опубликовано в книге «Четверо через XX век».

К стр. 5. Все статьи, не опубликованные в книге «Профили искусства» или вообще не опубликованные, опубликованы в книге «Четверо через XX век».

На стр.6 Складская перечислила ряд общественных понятий, упоминание которых Иофьевым ей показалось несовременным. Однако, замечу, если художественная элита прячется от таких понятий в эстетство и индивидуализм, то её народ сиротеет, теряет представление о противоположности свободы раблепию; постыдные результаты этого были видны давно и проявились катастрофически уже через несколько лет после статьи Складской.

В связи со «словом народ» на стр.7. В 1949 году власть густо сдабривала юбилей Пушкина словом народность. Я же в этом году оканчивал школу и в интересах предстоящих экзаменов обратился к старшему брату за выяснением сути этого мутного для меня понятия. Значит ли оно, что Пушкин боролся с царской властью? Он неохотно ответил: народность художника в том, что его творчество отвечает потребности народа, а Пуш-

кин выразил это в стихотворении «Памятник»: «...в мой жестокий век восславил я свободу...».

В связи с упоминанием ветрености и походов Иофьева на стр.8. Он мог быть и не ветренным, и такова была его последняя любовь к Ольге. Я бы сказал скорее не похождения, а опыты влюблённости и, вообще, отношений с людьми. Он любил беспечной щедростью скрыть безденежье бесконечного должника.

Ещё – к стр.8. Этот техникум готовил клубных работников, и Иофьев преподавал там искусство. Например, он показывал ученикам репродукцию «Завтрака на траве» Э. Мане и, не знаю как, пояснял отношения персонажей.

При поездках в Москву он не всегда мог взять билет и тогда перебежками из вагона в вагон скрывался от контролёров; то же самое – вместе с ватагой учеников, которых возил в московские театры и музеи. Наверное, он и его ученики благодаря легендарным «ножу» воображали себя увереннее. Скорее всего, однако, это всего лишь его складной перочинный ножик с лезвием 5 см.; я им вскрываю конверты, но в том время такой ножик выглядел в глазах его учеников чуть ли не предметом роскоши.

Известна другая версия крушения, я её записал в книге «Четверо через XX век», стр.58: «Самолёт, не подготовленный к неожиданно сильному для этого времени морозу, обледенел, при подлёте к аэропорту рухнул в лес и сгорел.» А выжил, насколько мне известно, тот, кто ещё в Махачкале сдал билет.