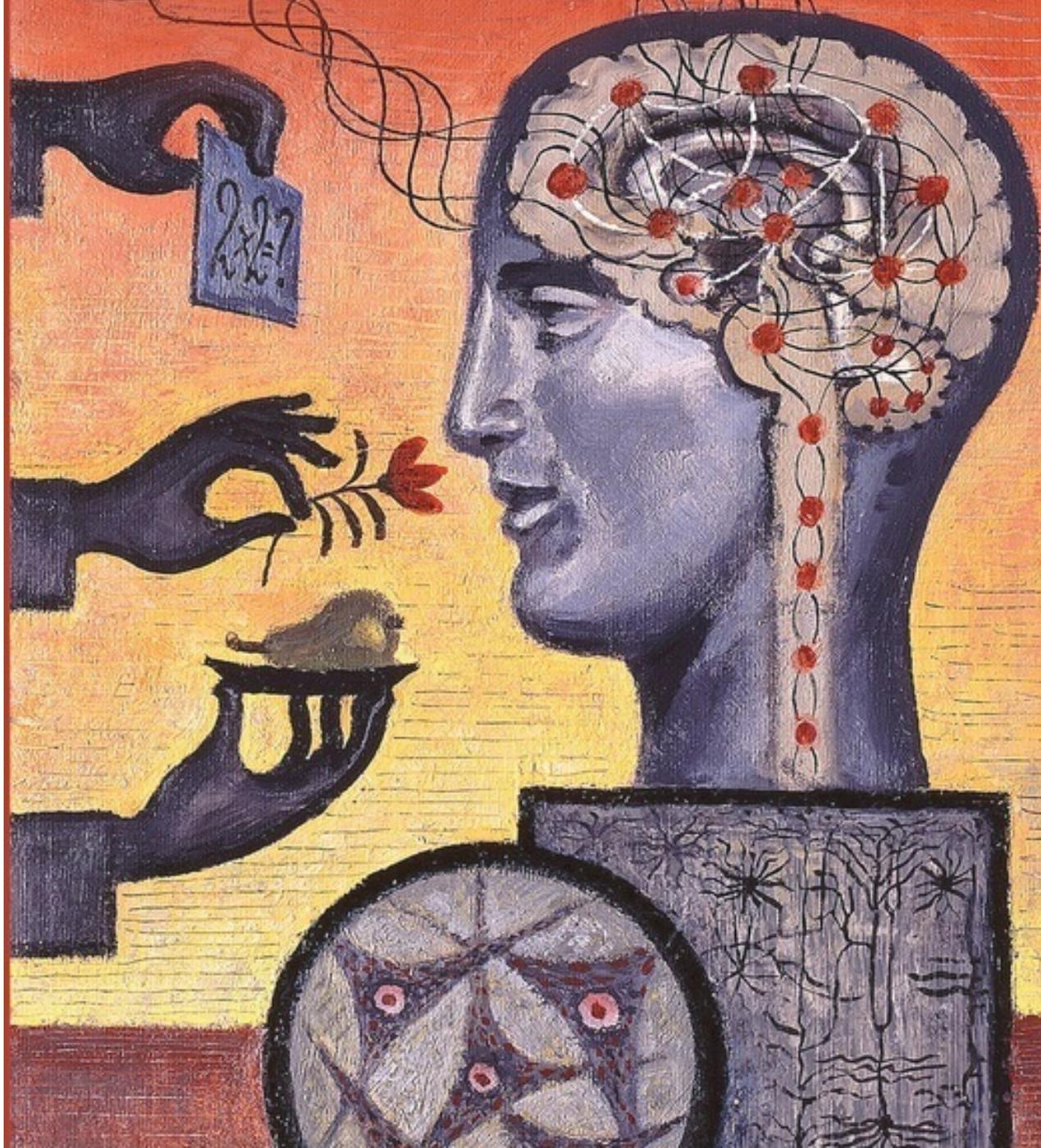


Георгий Кизевальтер

# ВРЕМЯ НАДЕЖД, ВРЕМЯ ИЛЛЮЗИЙ

1950 – 1960 годы

Проблемы истории  
советского неофициального  
искусства



Георгий Кизевальтер

**Время надежд, время  
иллюзий. Проблемы истории  
советского неофициального  
искусства. 1950–1960 годы**

«НЛО»

2018

УДК 930.85(470+571)«195/6»  
ББК 63.3(2)633-7

## **Кизевальтер Г.**

Время надежд, время иллюзий. Проблемы истории советского неофициального искусства. 1950–1960 годы / Г. Кизевальтер — «НЛО», 2018

ISBN 978-5-4448-0886-3

В этой книге неофициальное искусство 1950–1960-х годов рассматривается с разных сторон: о нем говорят как сами участники процесса, так и автор, привлекающий различные архивные материалы (в значительной части прежде неизвестные) и критически сопоставляющий свидетельства героев (среди них Э. Булатов, О. Рабин, О. Целков, И. Шелковский, М. Гробман и другие). В результате история художественной жизни в эпоху «оттепели» предстает не просто объемной и полифонической – в ней обнаруживаются неожиданные эпизоды, побуждающие к радикальному пересмотру традиционных для описания данного периода искусствоведческих клише. И это может оказаться интересным не только для специалистов, но и для всех интересующихся искусством того времени. Георгий Кизевальтер – художник, историк советского неофициального искусства.

УДК 930.85(470+571)«195/6»  
ББК 63.3(2)633-7

ISBN 978-5-4448-0886-3

© Кизевальтер Г., 2018

© НЛО, 2018

## Содержание

Вступление	7
Часть 1	10
У музеев было особое положение	10
Запад нам очень помогал в те годы	13
Даже если это разрешено сегодня, завтра это может оказаться под запретом	16
Таруса. В эпицентре искусства	23
Мы – левые![21]	28
Попали под раздачу...	36
Несколько строк об истории советского джаза – от Валентина Парнаха до «Синей птицы»	43
Мы использовали дырки системы	47
Мы понимали, что нужно что-то менять	52
Нас объединяла только общая судьба	58
«Синяя птица»	65
Молодые против стариков (отрывки из статьи)[51]	67
Подвергать все сомнению	73
Конец ознакомительного фрагмента.	76

**Георгий Кизельватер**  
**Время надежд, время иллюзий.**  
**Проблемы истории советского**  
**неофициального искусства 1950–**  
**1960 годы. Статьи и материалы**

© Г. Кизевальтер, тексты, подготовка материалов, составление, вкладки, 2018,  
© ООО «Новое литературное обозрение», 2018

\* \* \*

*Посвящается моим родителям – Дмитрию Сергеевичу и Инне  
Михайловне Кизевальтер – неисправимым романтикам по жизни...*

## Вступление

*Все наше искусство было одним большим коммунальным телом.*

*Л. Соков*

О неофициальном («левом», нонконформистском, независимом и пр.) искусстве уже написано так много толстых роскошных книг, монографий и энциклопедий, что можно с абсолютной уверенностью сказать: никто и никогда уже не поймет, что там правда, а что – миф. Но в какой-то момент я решил, что нужно заглянуть в самое начало этого «левого» искусства, чтобы понять, как и что там было на самом деле. Точнее, в то время, когда его еще не было.

Признаюсь, сам я вплоть до недавнего времени не особо задумывался на эту тему по той простой причине, что как бы «все было ясно». Что было ясно, вы увидите на специальном графике. Однако в прошлом году я занялся темой «проницаемости железного занавеса» в эпоху холодной войны, получил грант на исследование и поехал работать в архив Открытого общества при Центрально-Европейском университете в Будапеште. То, что я там нашел, не то чтобы перевернуло мою картину мира до 1970#х годов, но, во всяком случае, значительно ее модифицировало.

Прежде всего, я был немало удивлен той тщательностью, с которой архивариусы радиостанций «Свободная Европа» и «Радио Свобода» собирали все, что было связано с темой культуры в СССР. Во-вторых, я увидел, что многое из рассказанного мне еще в 1970#е старшими коллегами и друзьями не очень-то соответствует фактам. Что мифы порождались с самого начала, намеренно и целенаправленно. Что многого не знали сами художники, но верили, что было так, как им сообщали другие. Последнее, впрочем, неудивительно, потому что мифотворчество связано со стремлением к власти, а память – с уходом актуального на другие «этажи» и естественной забывчивостью. Московская жизнь к тому же славилась еще и своей подозрительностью и изолированностью, в результате чего появлялись анекдоты, когда художники, ушедшие во внутреннюю эмиграцию и много лет прожившие бок о бок в соседних домах, знакомились случайно на коллективных выставках, ничего не зная друг о друге... И потому, вернувшись домой, я шаг за шагом, ниточка за ниточкой стал собирать информацию по 1950#м и 1960#м в других источниках.

Об «оттепели» также написано очень много воспоминаний и книг, однако лишь немногие из них касаются глубинных процессов, шедших в культуре того времени. Разумеется, спустя 60 лет целенаправленно восстанавливать события, подлинные эмоции и мотивы действий молодых художников очень трудно. Практически невозможно. Несмотря на всю трогательность «воспоминаний» и «признаний» авторов, и без того вытянутых на «допросах с пристрастием» (это на бумаге все гладко да сладко), красная пыль тщеславия и блеклый флер осторожного целомудрия покрывают осязаемым слоем эти «откровения».

Приближая давно прошедшее к нам, замечу, что так называемая «оттепель» хрущевского времени<sup>1</sup> слишком многими своими начинаниями и процессами напоминает период

---

<sup>1</sup> С учетом главного повода, смерти Сталина, детонировавшей всю советскую систему, среди основных предпосылок «оттепели» я бы назвал следующие. Первая – это война, в результате которой солдаты крупнейшей на тот момент армии в мире побывали за границей и увидели, как живут «враги революции». Шок не проходил и через много лет после демобилизации. «Освободителям» хотелось такой же правильной, сытой жизни и свободы «по заслугам» у себя на родине – об этом мне сдержанно рассказывал отец, дошедший до Берлина. Вторая (хотя трудно определить, было ли это следствием или причиной либерализации!) – освобожденные из лагерей сотни тысяч «врагов народа» не могли не расшатывать былые идеалы большевизма и основы прежде незыблемой советской морали в сознании молодежи 1950#х. Ее устами бывшие «политические» тоже требовали свободы от идеологических шор, свободы дискуссий и форм получения знаний и хотя бы минимальных прав человека. Третья – это огромное желание большей части населения вернуться к нормальной жизни без

перестройки Горбачева. Интерес к Советскому Союзу резко возрастает с уходом старых диктаторов-коммунистов: и на Западе, и в стране все жаждут перемен, свежего ветра... Информационные агентства очень хотели увидеть оригинальные элементы культуры, что-то необычайное, что может стать хитом, сделать сенсацию... В это же время иные институты делали все возможное, чтобы не допустить прорыва иной культуры на западный рынок. Последним помогло простое обстоятельство – сильной, конкурентоспособной визуальной культуры не обнаружилось... Но не будем о грустном.

И в 1950#е, и в 1980#е советской власти очень хотелось создать «социализм с человеческим лицом», оживить труп советской экономики, хоть как-то приободрить советского человека. Понимая невозможность кардинальных мер, оппозиция не шла на прямую конфронтацию с властью, а также старалась *очеловечить* коммунистическую идеологию. Характерные и схожие для этих периодов моменты: инициативы разного рода поступали как сверху, так и снизу; в обществе шло широкое обсуждение назревших проблем и острых вопросов, полемический раж зашкаливал – особенно при Хрущеве. С одной стороны, центр пытался стимулирование прогресс, но на периферии все гасло и вязло; с другой – иногда что-то удавалось пробить, что-то реформировать, и тогда уже испуганные местные руководители слали письма в центр, и те сами давили чрезмерно смелые начинания – если не вскоре, то через пару лет, и паритет восстанавливался. Интерпретируя Б. Окуджаву, можно сказать, что зачать давали, а родить запрещали. Страх настоящих перемен приводил к нерешительности, двоемыслию, неспособности что-либо изменить в реальности. Одна рука разрешала и открывала, другая запрещала и закрывала. По нынешним временам ситуацию можно охарактеризовать как «комплекс Голлума», а в те годы это действительно напоминало вечный маятник или «качели», как обозначил этот период еще в 1963 году неназванный американский дипломат<sup>2</sup>, а позже повторил писатель Йорик Блюменфельд<sup>3</sup>. В итоге первые игры в реформы привели к снятию реформаторов и воцарению долгой эпохи застоя, а вторые – к столь же неизбежной и ловкой смене застрельщиков реформ на переправе из СССР в Россию – на фоне беспрецедентного геополитического, социального и экономического кризиса, вакханалии беззакония и смерти гигантской империи, родившейся во времена Ивана Великого.

В качестве примера можно взять 1961 год. Тут можно вспомнить указ об усилении борьбы с тунеядством и публикацию «Звездного билета» В. Аксенова в журнале «Юность», где отразились актуальные для детей «оттепели» проблемы; снятие главного редактора «Юности» В. Катаева за эту публикацию и выход неподцензурного альманаха «Тарусские страницы»; национальную французскую выставку в Сокольниках и воздвижение Берлинской стены – символа железного занавеса; начало «эпохи развернутого строительства коммунизма» и тайный вынос тела Сталина из Мавзолея... Нельзя не увидеть во всем этом хаотичном и судорожном движении взад-вперед те самые качели. Или маятник. Как точно подмечает Н. Эйдельман, «происходила масса параллельных событий. То есть действия и

---

кампаний страха, доносов и «борьбы с врагами». Для этого требовалось вернуть законность, восстановить историю и важные имена в экономике, искусстве, культуре, науке страны, оказавшиеся в забвении на десятилетия. Ситуация отразилась в секретном докладе Хрущева на XX съезде КПСС, хотя доклад и был мотивирован тайным желанием Хрущева укрепить свою монополию на власть. Наконец, примерно с 1955 года на 10–12 лет наступила эпоха модернизации, мало удавшихся реформ в сфере планирования и управления народным хозяйством в СССР, романтизации труда (на целине, в тайге и в лаборатории), некоторого расширения свободы творчества и даже попытки внедрения экономической реформы Косыгина в 1965 году. Выпуск доступного широким массам и невиданного ранее количества и спектра журналов, газет, книг, организация множества международных выставок и концертов, новые театральные коллективы и кинофильмы «новой волны» привели к несомненному изменению общественного сознания (разумеется, с оговорками), относительной либерализации жизни, улучшению культуры труда и быта.

<sup>2</sup> A Reporter at Large: Freeze and Thaw. The Artist in Soviet Russia // New Yorker, 1965. 11 September.

<sup>3</sup> Blumenfeld Y. Seesaw. Cultural life in Eastern Europe. NY, 1968.

противодействия шли непрерывно. И все-таки баланс до свержения Хрущева был положительный»<sup>4</sup>.

Последнее замечание архиважно: общий баланс «оттепели» был *положительный!* И мероприятия (фестивали и выставки), и изданные книги и журналы, и новые кинофильмы, и новые формы общения (молодежные кафе, вечера поэзии, студенческие театры, туристские клубы, КСП и джаз-клубы) создавали невиданный для предыдущей эпохи фронт возможностей для относительно свободного<sup>5</sup> развития. К сожалению, вторая половина 1960#х прошла под знаком усиления бюрократизации многих начинаний, что способствовало уходу молодежи в кухонное и кастовое общение. В то же время неустойчивая идеологическая ситуация 1960#х в реальности создавала для левых художников и литераторов весьма комфортную среду. Это было время шокирующих парадоксов: очень часто многое, самое фантастическое и неожиданное, оказывалось возможным, и в то же время столь же многое оказывалось невозможным. Собственно, об этом и рассказывает этот сборник.

Примечание: автор очень надеется, что читающие эту книгу понимают или догадываются, что для любого художника в окружающем его пространстве существует (в 99 % случаев) только один великий и достойный творец – это он сам, любимый и единственный. Есть еще Учитель – к Нему относятся с уважением и почтением. Все остальные художники стандартно и обыденно начинаются на букву «г», хотя с друзьями-однокашниками можно еще, так и быть, поспорить об искусстве. Увы, это обязательное условие для самоуспокоения художника, страдающего, как известно, чрезмерной обидчивостью. Поэтому просьба ко всем читателям воспринимать все высказывания авторов о коллегах по цеху как бы сквозь марлю. Это ритуальные заклинания, засевшие в подсознании с давних времен; впрочем, не будем исключать версии, что в некоторых из них есть доля сермяжной правды, и потому они сохранились мною в нетронутом виде.

И еще одно NB. Абсолютно уверен, что эта книга у многих вызовет недовольство, а у некоторых и большое раздражение. Привычный сладкий образ героического прошлого, как и всякий иной миф, обладает способностью отпечатываться в «памяти» и даже на «сетчатке». Разрушение мифов ведет к разрушению устройства мира, и кому-то это непременно не понравится<sup>6</sup>. Но «лучше горькая правда, чем невинная ложь». И потому хочу сразу расставить акценты и точки над *i*. Я с большим уважением отношусь к жизненному пути и творчеству всех героев этой книги – они умны, талантливы и сделали в своей жизни то, что смогли. Они могут рассказывать о себе все, что им кажется необходимым, – это их право. Однако сторонняя интерпретация их деяний, мыслей и произведений должна быть беспристрастной и честной. Поэтому сначала предоставим слово деятелям культуры, а потом тем фактам, что есть в нашем распоряжении.

*Георгий Кизевальтер*

---

<sup>4</sup> Цит. по: «Другое искусство» (М.: Галарт, 2005. С. 6). О непрерывном маятнике реформ и контрреформ, когда приоритеты и ориентиры для власти непрерывно меняются, а для низших слоев ничего не доводится до конца и потому только ухудшает то, что было раньше, читайте «Революция „сверху“ в России» Н. Эйдельмана.

<sup>5</sup> Нельзя обойтись без скептической ноты в связи с неизбывным контролем над «духовным ростом» граждан со стороны органов партии и комсомола.

<sup>6</sup> Как отметил литературовед и издатель Карл Проффер, «для очень многих русских правде есть предел. Страсть к агиографии – часть желания сбросить прошлое. Видеть его красивым, справедливым и трагическим». (*Проффер К.* Без купюр. М.: АСТ: Corpus, 2017. С. 56–57.)

## Часть 1

### У музеев было особое положение

*Ирина Антонова*

**Георгий Кизевальтер:** *Думаю, вы согласитесь с тем, что центральные музеи Москвы и Ленинграда сыграли огромную роль в воспитании новых поколений и формировании раскрепощенного «оттепельного» сознания в 1950#е и 1960#е годы. Совершенно не хочу сказать, что в дальнейшем эта роль изменилась, нет, но после стольких лет «культурных заморозков» и унификации соцреализмом каждая новая выставка западного или восточного искусства тех лет раскрывала перед зрителями невиданные миры. Как все начиналось?*

**Ирина Антонова:** В 1950#е я была просто научным сотрудником, потом старшим научным, а директором стала в 1961 году, и тогда уже появились другие возможности. Я считаю, что музеи начали тогда работать очень быстро и энергично. Возьмем нашу выставку Пикассо 1956 года – это была бомба, неожиданный удар по консерваторам через три года после смерти Сталина, и даже лет десять назад вышла ей посвященная книга, называвшаяся «О необыкновенном годе необыкновенной эпохи»<sup>7</sup>. Работы приехали из Франции, от самого Пикассо, и это произошло совершенно «вдруг», без долгих переговоров.

**Г. К.:** *Но, как я понимаю, уже вскоре после того, как из ГМИИ вывезли выставку подарков Сталину, музей стал понемногу вводить в классическую экспозицию работы импрессионистов? Когда это началось, в 1953#м или 1954#м?*

**И. А.:** Да, первая выставка<sup>8</sup> в музее открылась уже осенью 1953 года. И в верхнем маленьком зале мы показали некоторые работы импрессионистов, оставшиеся у нас после раздела Музея нового западного искусства 1948 года. Ведь тогда согласно постановлению, подписанному Сталиным, музей просто ликвидировали. Хотя работы не уничтожали, слово «ликвидация» присутствовало.

**Г. К.:** *В начале 1954 года какие-то картины импрессионистов и постимпрессионистов повесили и в Эрмитаже. Интересно, было ли в то время какое-то «согласование шагов» между директорами этих музеев или они действовали по собственному разумению?*

**И. А.:** Поскольку, как я уже говорила, я была тогда лишь сотрудником музея, мне трудно сказать, обсуждали ли они это между собой. До меня, кстати, был замечательный директор, Александр Иванович Замошкин. Но когда я стала директором, мы ничего с Эрмитажем не согласовывали. Разумеется, если мы делали выставку вместе, мы ее вместе и готовили. Но это другая ситуация.

**Г. К.:** *А с Министерством культуры надо было согласовывать проведение выставок?*

**И. А.:** Конечно, а как можно было это сделать иначе? Это был закон! Согласовывалось все: от театрального спектакля до выставки или концерта. И все просматривалось и утверждалось: приходила комиссия министерства и смотрела. Например, в 1963 году мы делали выставку Леже, которую предложила и привезла в Россию сама Фурцева, и все равно пришла комиссия, которая предварительно просмотрела экспозицию. Такая была система принятия культурных событий. Думаю, что кто-то согласовывал и выставку Пикассо. В основном ее делал Эренбург, хотя из его коллекции работ было немного: большая часть экспозиции

---

<sup>7</sup> Воловников В. О необыкновенном годе необыкновенной эпохи. Неизвестная история выставки Пабло Пикассо в СССР в 1956 г. М.: АИРО, 2007.

<sup>8</sup> Русская и советская литография из фондов ГМИИ.

пришла от самого Пикассо, к ним были добавлены наши работы, и Эрмитаж дал некоторое количество.

**Г. К.:** *Какие важные и интересные выставки, на ваш взгляд, были проведены в музее в 1960#е годы?*

**И. А.:** Разумеется, было много интересных выставок, но я получала тогда за свою деятельность частенько и устные нагоняи. Например, у нас в 1966 году была персональная выставка Александра Тышлера, и на каком-то мероприятии в Колонном зале Дома союзов Екатерина Алексеевна Фурцева встретила меня в антракте и сразу набросилась на меня: «Что я слышу? У вас открылась выставка Тышлера? Разве вы не знаете, что его нигде не показывают?» Ну я, конечно, знала, но сказала, что нет.

А в это время подошел Иогансон, который тогда был первым секретарем правления Союза художников СССР, обнял Фурцеву за плечи и спрашивает: «Катя, что случилось, что вы там с Ириной Александровной не поделили?» Та возмущенно говорит: «Представляешь, Борис, у них открылась выставка Тышлера!» А Иогансон ей спокойно: «Тышлер – хороший художник». – «Да? А мне говорили...»

Понятно, что говорили другие художники и старались потопить своего же коллегу. Наговаривали, что «это безобразие, показывать такого формалиста!», и т. п., а ведь шел уже 1966 год.

Очень неблагоприятно отнеслись к нам, когда мы показали выставку Владимира Бехтеева<sup>9</sup>. Это очень симпатичный художник, бывший иллюстратором русской и западной классической литературы, и чем он не угодил, невозможно догадаться.

С другой стороны, в конце 1960#х открылась выставка Матисса – казалось бы, он тоже должен был вызвать раздражение, но почему-то его открыли без проблем. То же самое с Леже в 1963 году. Все шло очень непоследовательно, нельзя было угадать, как отзовется та или иная инициатива, что скажут наверху.

**Г. К.:** *У вас в музее в те годы была хорошая библиотека. Один наш художник, учившийся тогда еще в МСХШ, ходил в конце 1950#х в эту библиотеку заниматься и нашел там «Ступени» Кандинского. Такие книги сохранились, наверное, еще с 1920#х годов?*

**И. А.:** А что в этом особенного? Мы хранили разную литературу с давних времен. Никто ведь не уничтожал книги, поэтому там хранилось все. Да, эти книги приобретались еще в 1920#е и так и стояли себе дальше на полках. У нас была прекрасная библиотека и тогда, и сейчас есть.

**Г. К.:** *Как вы говорите, в 1950#е годы вы были просто научным сотрудником. Вы ставили перед собой цели просветительства, открывая невиданные тогда и невозможные ранее выставки?*

**И. А.:** Ну, мы только этим и занимались. Я водила экскурсии, читала лекции – и для взрослых, и для детей. Какое-то время я была даже главным методистом в отделе популяризации, а потом уже стала работать в отделе старого западного искусства, занималась итальянской коллекцией. Разумеется, просветительство было и остается главной деятельностью музея.

**Г. К.:** *Я спросил это для того, чтобы понять: инициатива проведения тех замечательных выставок шла от музея или вам спускали указания проводить какие-то выставки сверху?*

**И. А.:** Нет, это одна из основных задач музеев, и так было всегда. Мы же не вывешиваем картины для продажи, как галереи. Мы созданы для того, чтобы показывать и рассказывать, в особенности для детской аудитории.

---

<sup>9</sup> «Рисунки, акварели и иллюстрации В. Бехтеева из собраний музеев и частных коллекций». 27 сентября – 15 октября 1961 года.

**Г. К.:** *Как мне представляется, между эпохой «до» и «после» 1953 года – огромная разница в мироощущении людей. Если мы отвечем от музея, как вы думаете, что еще способствовало раскрепощению сознания в «прохладные» 1950#е?*

**И. А.:** Я не думаю, что это так уж все однозначно. Люди и раньше были свободными. Разве они не знали, какое искусство существовало до войны? Разве они не могли пойти в библиотеку и найти нужную им книгу? Тогда еще были живы все, кто прошел через 1920#е годы, и они знали всех художников того времени. Знали Малевича, знали абстракционистов. Да, большую их часть не разрешали показывать, но тем не менее люди их знали.

**Г. К.:** *А откуда их могла знать молодежь?*

**И. А.:** А почему нет? Конечно, я окончила институт в 1945 году, и тогда еще не было того мракобесия, которое началось в 1948 году, когда закрыли Музей западного искусства. Но я уверена, что люди могли узнать при желании все, что им нужно. Если их это интересовало, разумеется.

**Г. К.:** *Предположим, вы задумали в те годы провести какую-то выставку. Как тогда складывались связи между музеями?*

**И. А.:** Вначале связи с Западом были очень слабые, совершенно не то, что сложилось у нас потом, – вот тогда я уже могла придумывать выставки. Но все же у музеев было особое положение, и в каких-то формах эти связи работали все время. Ведь так или иначе случались гастроли зарубежных театров, печатались зарубежные книги – ну не возводили мы сплошной частокол. В 1956 году я поехала в зарубежную туристическую поездку от Академии художеств в Италию, а в 1960 году я уже была директором нашего павильона на биеннале в Венеции, мы показывали свою выставку там, и я сама видела сегодняшний день всемирного искусства. Я работала там пять месяцев, читала лекции и не могу сказать, что у нас была какая-то изоляция. Конечно, все добывалось и находилось с трудом, не буду отрицать, но все было.

И я помню, как в первые «перестроечно-оттепельные» годы все прильнули к выставкам, жадно смотрели на работы западных мастеров. Наши художники, например Андрей Васнецов, писали тогда кто под Ван Гога, кто под Гогена, кто под Сезанна... Они прильнули к разного рода источникам, и не только зарубежным, но и отечественным. Например, стало ясно место Петрова-Водкина, Кончаловского, Филонова или Ларионова в истории искусства. Того же Малевича...

**Г. К.:** *Вот это интересный момент: мы ведь показали французов очень широко и намного раньше, чем своих авангардистов! Почему вышла такая дискриминация?*

**И. А.:** Да, это так. И в 1981 году, когда мы сделали выставку «Москва – Париж», все ходили смотреть именно наших авангардистов, потому что раньше их не видели. У нас была целая стена Филонова; висели две огромные – пятая и шестая – композиции Кандинского, одна из Эрмитажа, одна из Третьяковки; конечно, была показана Гончарова, «Черный квадрат» Малевича, и все это висело у нас впервые! Раньше музеи ничего не показывали, не могли показывать. Поэтому тогда публика приходила смотреть своих художников по многу раз. Это было открытие. Я тогда спросила у министра культуры Демичева, могу ли я показать Кандинского, и он сказал: «На ваше усмотрение». Такая обтекаемая формулировка.

*Февраль 2017 г., Москва*

## Запад нам очень помогал в те годы

*Игорь Блажков*

**Георгий Кизевальтер:** *Насколько я знаю, вы начинали в Киеве, а потом перебрались в Ленинград. Мне хотелось бы начать с рассмотрения вашего первого периода: что было там интересного с точки зрения авангардной музыки?*

**Игорь Блажков:** Когда я жил в Киеве, в начале 1960#х мы организовали кружок по изучению новой музыки. Туда входили Валентин Сильвестров, Леонид Грабовский, Виталий Годзяцкий, моя первая жена Галина Мокреева и я. Я получил от профессора Венской академии музыки Ханса Елинека, бывшего когда-то учеником Шёнберга, его пособие по 12-тоновой композиции с нотными приложениями. Леонид Грабовский, хорошо знавший немецкий язык, перевел это пособие, и мы начали его изучать. Вскоре наши композиторы, изучавшие пособие, начали писать свои сочинения – после прохождения 2-й главы, 3-й и так далее. И тогда нас всех поразил Валентин Сильвестров, написавший пять пьес для фортепиано, сейчас уже изданных и хорошо известных. Для него додекафонная система оказалась невероятно естественной – вовсе не прокрустово ложе, а настоящее творческое преломление системы, основанное на его собственных интересах. Вот то, что было важно и интересно для Киева.

Кроме того, мне присылали с Запада пластинки и магнитофонные пленки с записями современной музыки, прежде всего классической, то есть Барток, Хиндемит, Стравинский, а также Булез и Штокхаузен. Эти сочинения мы тоже внимательно изучали.

Но кончилось все это печально, потому что в Министерстве культуры узнали, что собирается некий кружок, где изучают современную западную классику, и, естественно, нас разогнали. А поскольку я работал тогда дирижером Государственного симфонического оркестра Украины, меня с моей должности уволили.

После этого меня пригласили на работу в Ленинградскую филармонию, и в 1963 году я переехал в Ленинград.

**Г. К.:** *Скажите, вам знакомо такое имя – Приберг?*

**И. Б.:** Конечно! Поскольку я переписывался с Штокхаузенем, Приберг по рекомендации Штокхаузена, с которым он дружил, обратился ко мне, и между нами возникла очень активная переписка. Его интересовали сочинения молодых украинских композиторов, прежде всего Сильвестрова, и я стал посылать ему ноты, а он организовывал в Германии исполнение этих произведений. Таким образом, благодаря Прибергу Сильвестрова узнали в Европе. Кроме того, у Приберга есть очень известная книга о советской музыке<sup>10</sup>, где тоже много информации о молодых украинских композиторах.

**Г. К.:** *Интересно, а я обнаружил его имя в публикации на тему современной музыки в СССР в газете Die Zeit 1963 года, где он перечислил украинских авангардистов: Валентина Сильвестрова, Игоря Блажкова, Леонида Грабовского и Владимира Губу.*

**И. Б.:** Верно, Губа тоже был членом нашего кружка.

**Г. К.:** *А сами вы не сочиняли музыку?*

**И. Б.:** Нет, никогда.

**Г. К.:** *Любопытно, как вы установили первые контакты с западными композиторами, живя в Киеве? К примеру, как вы познакомились с Штокхаузенем?*

**И. Б.:** Я просто написал ему письмо. Мне тогда присылали знаменитый немецкий журнал «Мелос», освещавший проблемы современной музыки, и там была реклама сочинений

---

<sup>10</sup> Fred K. Prieberg. Musik in der Sowjetunion. Verlag für Wissenschaft und Politik. Köln, 1965.

Штокхаузена и издательства, где он печатался, – а это было Универсальное издательство в Вене, Universal Edition, и я написал ему письмо на адрес издательства.

**Г. К.:** *Расскажите теперь о Ленинграде, пожалуйста. Как я слышал, атмосфера там была свободнее, чем в Киеве?*

**И. Б.:** Конечно, безусловно. В Киеве, хотя я работал дирижером, мне не разрешали и даже запрещали исполнять музыку современных композиторов. Даже в случае с таким сравнительно невинным симфоническим сочинением, как «Симфонические фрески» Грабовского по Пророкову, – уже была объявлена премьера, афишный концерт в Киеве с этим сочинением, – но после первой же репетиции оркестранты побежали в дирекцию и потребовали это сочинение изъять из программы, и оно было снято.

А когда я переехал в Ленинград, я увидел, что атмосфера там совсем другая. Во-первых, еще до своей постоянной работы в Ленинградской филармонии я уже исполнил «Симфонические фрески» Грабовского, и они были очень тепло встречены музыкантами; ничего такого, как в Киеве, там не произошло.

Понемногу я стал исполнять там сочинения и других композиторов-авангардистов; в частности, помимо Сильвестрова, исполнялись сочинения Волконского, Эдисона Денисова, а также Веберна, Вареза, Айвза, Берга... Я работал в Ленинградской филармонии пять лет, и на протяжении всех пяти лет произведения этих авторов звучали в моих концертах.

Но под конец этого периода Министерство культуры СССР по доносу прислало комиссию по проверке репертуара Ленинградской филармонии. Комиссия выписывала из всех программ «неудобные сочинения», и против каждого сочинения стояла моя фамилия. Была создана коллегия Министерства культуры СССР, которую возглавила Фурцева, с осуждением репертуарной политики Ленинградской филармонии, в результате чего я был оттуда уволен.

После этого я опять вернулся в Киев, где возглавил Киевский камерный оркестр. Вот такая получается биография тех лет.

**Г. К.:** *А как вам кажется, по сравнению с 1960#ми в 1970#е годы произошло ухудшение или улучшение свободы исполнительства и творчества?*

**И. Б.:** В 1970#е стало легче. В Киевской филармонии я исполнял в эти годы сочинения Сильвестрова и Шёнберга, «Три пьесы из лирической сюиты» Берга, симфонию и пять пьес Веберна. Единственное, что не разрешили мне сыграть, это сочинения Волконского. Из Киевской филармонии на всякий случай позвонили в Москву, а он в 1970#е уже был там запрещен к исполнению, и Киеву тоже не рекомендовали исполнять его сочинения.

**Г. К.:** *Как я понял, для вас большое значение имел Сильвестров, а кто еще из композиторов был важен в вашем репертуаре?*

**И. Б.:** Из тех композиторов, которые мне наиболее близки своей цельностью, помимо Сильвестрова, это, конечно, Андрей Волконский. Я играл его сочинения, еще проживая в Ленинграде.

**Г. К.:** *А из эстонских композиторов вы исполняли когонибудь?*

**И. Б.:** Из эстонских композиторов я играл Пярта, и то лишь его ранние сочинения, достаточно безобидные – вариации на тему Баха и т. п.

**Г. К.:** *Это был ваш собственный выбор или кто-то запрещал исполнять его вещи?*

**И. Б.:** Нет, это был мой собственный выбор.

**Г. К.:** *Если рассматривать три центра современной музыки в 1960#е годы – Киев, Ленинград, Москва, кто из них играл, на ваш взгляд, самую радикальную роль?*

**И. Б.:** Без сомнения, Москва и Киев.

**Г. К.:** *Насколько важными оказались связи с западными композиторами для вас лично, а также для советской новой музыки вообще?*

**И. Б.:** Связи были важны хотя бы тем, что я получал большое количество нот из Европы, в частности Веберна, и многие авторы копировали их у меня. Кроме того, я получил полную антологию творчества Веберна на пластинках, и их тоже копировали. Это все имело огромное влияние. В частности, Гия Канчели по сей день вспоминает, что для него главную роль в эволюции его творчества сыграли записи сочинений Веберна.

**Г. К.:** *Вот теперь самое время спросить, что вы думаете о самостоятельности наших композиторов? Насколько они были оригинальны?*

**И. Б.:** Вне всяких сомнений, и хотя в сочинениях Андрея Волконского ощущается некоторое влияние Веберна и Булеза, это композитор с очень яркой индивидуальностью, со своим собственным творческим лицом. То же я могу сказать о Сильвестрове, потому что еще то, что я сыграл в Ленинградской филармонии, – его «Спектры для оркестра» и «Камерная симфония № 2» – это совершенно самостоятельные сочинения, не похожие ни на один опус, созданный в западной музыке.

**Г. К.:** *Какие самые значительные музыкальные события в 1960-е годы вы могли бы назвать?*

**И. Б.:** Очень важным событием был приезд в Ленинград, а до этого и в Москву симфонического оркестра Би-би-си под руководством Пьера Булеза, и два его концерта, прошедшие в Ленинградской филармонии, стали сенсацией для того времени. Там звучала классика современной музыки – Веберн, Шёнберг, Берг, и там же прозвучал опус Булеза «Взрыв».

**Г. К.:** *Интересно, как относились к этому наши власти? Они вынуждены были смириться?*

**И. Б.:** Конечно, им пришлось смириться. Кстати, сначала художественный отдел филармонии попросил меня написать аннотацию к этим концертам и рассказать о самом Булезе, чтобы поместить этот текст в буклет, но в последний момент кто-то вмешался, и эта аннотация не была опубликована.

**Г. К.:** *Если не ошибаюсь, в 1967 году в «Юности» было опубликовано интервью с Сильвестровым. Мне кажется, что это было уникальное событие для того времени.*

**И. Б.:** Да-да, это интервью брала поэтесса Наталья Горбаневская. Она специально ездила к нему в Киев, и получилось очень яркое, знаковое интервью.

**Г. К.:** *С одной стороны, оно говорило всем о прогрессе, которого мы достигли в культуре.*

**И. Б.:** Конечно, именно так. А с другой стороны, оно вызвало страшную шумиху в Союзе композиторов СССР, и Борис Полевой, бывший в то время главным редактором «Юности», получил за него выговор.

**Г. К.:** *Удивительно, что каждый позитивный шаг имел тогда негативную отдачу.*

**И. Б.:** Да, все носило тогда двойственный характер.

*Февраль 2017 г., Потсдам – Москва*

## Даже если это разрешено сегодня, завтра это может оказаться под запретом

*Эрик Булатов*

**Георгий Кизевальтер:** *Как мне видится, Эрик, для вас 1950#е годы были очень активным периодом: выставки, поездки, публикации – все, что требуется начинающему художнику. И в каком-то смысле даже более активным, чем 1960#е. Вы согласны?*

**Эрик Булатов:** В общем, да. Но это был период, когда одна моя жизнь закончилась и началась другая. Сначала меня прочили в преемники советского искусства и в лауреаты Фестиваля молодежи и студентов, тем более что в институте я вроде бы шел первым номером. Однако на первых курсах мне старались ставить плохие отметки...

**Г. К.:** *Почему?*

**Э. Б.:** По живописи и рисунку у меня все всегда было отлично, а вот с композицией возникли проблемы. На втором курсе (шел 1954 год) я написал композицию под названием «Весенний бульвар», где была изображена молодая женщина, сидящая на бульваре на скамейке, с коляской и ребенком. Представьте себе весеннее солнце, яркий свет, снег уже сошел, но листья еще не распустились; на заднем плане едет трамвай, в общем, типичная московская весенняя картинка. Как ни странно, для того времени этот безобидный сюжет был страшно революционным, потому что главным и первым требованием тогда была жанровая завязка: должен быть сюжет, что-то должно происходить и значить. А тут нет ничего значащего и ничего не происходит. Просто весна. И вот на просмотре студентов, как всегда, выгнали в коридор, а комиссия ходила по мастерской и обсуждала работы, висевшие по стенам. Вдруг через дверь стали слышны крики, шум – оказывается, это они обсуждали мою композицию и один преподаватель, Морозов, кричал: «По рукам ему надо дать, потом поздно будет!» Но в результате поставили все же четыре с минусом, и я сохранил стипендию, что для меня было крайне важно.

Через год был скандал с новой композицией, но тут в институт стали приходить делегации иностранцев, которым сразу же показывали мою работу. Поставили пять с минусом. А летом я и еще шесть лучших студентов ездили на ледоколе на летнюю практику по Северному морскому пути из Архангельска до Владивостока. Я много там рисовал, особенно в бухте Провидения, где мы долго стояли, ходили в гости к эскимосам. В общем, я повидал весь наш страшный Север, Магадан, общался с местными жителями. И после этой практики мое положение как-то упрочилось, потому что остальные не сделали столько набросков, сколько сделал я, и мои работы стали нравиться. Мне даже дали Ленинскую стипендию, а в следующем году, в 1956#м, была поездка в Индию, Пакистан и на Цейлон, которая тоже сыграла большую роль.

**Г. К.:** *А вы уже познакомились с Фальком к тому времени?*

**Э. Б.:** Да, мы познакомились в 1952 году, и поэтому мои успехи в институте меня особенно не радовали. У меня все время было ощущение, что это не настоящее искусство и на самом деле я ничего не умею и ничего не понимаю. Фальк как-то помогал разобраться в этом потоке информации о современном искусстве, обрушившемся на нас в те годы. Это был серьезный поток, и в нем трудно было разобраться. По сути, речь шла даже не о современном искусстве. Мы же ничего не знали начиная с конца, даже с середины XIX века! Даже если Эдуард Мане еще как-то проходил, то Клод Моне был уже *запрещен*!

**Г. К.:** *Я думаю, что миф о трех «Ф», трех учителях и китах левого искусства 1950#х – Фальке, Фаворском и Фонвизине<sup>11</sup> – возник оттого, что вы рассказывали о Фонвизине как о художнике, повлиявшем на молодых. Он действительно оказал влияние?*

**Э. Б.:** Нет, он на меня никак не мог повлиять со своим артистизмом. Это не мое. Но мы с ним общались какой-то период в конце 1950#х. Помню, что я пришел к нему с рекомендацией Алпатов, и это для него было важно. Мы подружились, и он даже подарил мне пару своих работ. Но, когда я стал говорить о Фальке, он очень взревновал и стал принижать его как художника. Очень нарциссически был настроен. Так что у нас это было просто дружеское знакомство, через год или два закончившееся.

**Г. К.:** *Что включал вышеупомянутый поток информации – выставки, журналы, каталоги или что-то еще?*

**Э. Б.:** Было все сразу. Во-первых, в Пушкинском музее начали вешать работы импрессионистов, потом была выставка французской книги, где были представлены работы современных художников издательства Skira. А их книги отличались тем, что иллюстрации не печатались в книге, а приклеивались и их легко было оторвать. Сразу же началась спекуляция репродукциями, но французы даже не очень обижались, потому что понимали, что здесь огромная потребность в визуальной информации.

**Г. К.:** *И когда же она проходила?*

**Э. Б.:** Кажется, она была еще до выставки Пикассо, в 1956 году. Позже прошла американская выставка, стали появляться иностранные журналы, и многие ребята занялись языками, чтобы можно было понимать, о чем идет речь в журналах и книгах. Но меня это совершенно не увлекло.

**Г. К.:** *Потому что западное искусство не интересовало?*

**Э. Б.:** Наоборот, очень даже интересовало! Но изучение языка и текстов меня не привлекало... Так вот, уже в 1956 году меня стали готовить к выставке на фестивале молодежи. Моя индийская композиция должна была стать лауреатом выставки, и тут в институте возникла ситуация недовольства студентов качеством преподавания. В самый мрачный сталинский период – в 1948–1952 годах – в институте разогнали старых профессоров и набрали новых педагогов. И получилось так, что я возглавил движение за возврат старых педагогов. Был невероятный скандал, но кого-то все же прогнали. Что касается меня, то я сразу же стал врагом и педагоги на меня обиделись. Они не могли понять, что же мне нужно. А мне нужно было искусство.

Однако меня не выгнали, дали окончить институт. Возможно, потому, что сами меня перед этим хвалили и обо мне писали в «Известиях» и в журналах. О фестивале уже забыли, но институт окончить позволили.

А в моем сознании закончилась предыдущая жизнь, и я сделал для себя вывод, что, если я хочу стать серьезным художником, то я должен быть совершенно свободен от влияния государства, то есть от заказов и предъявляемых к художникам требований. Понятно, что государство предъявляет справедливые требования, потому что оно является заказчиком и вправе получать то, что ему нужно. Если ты не хочешь этого делать, то заказов не будет и ничего не будет. А жить как-то надо. И я понял, что надо найти способ зарабатывать себе на жизнь каким-то другим путем. Все это было результатом единственного в моей жизни политического выступления. И мне даже пришлось сбежать на всякий случай с фестиваля, потому что уже пытались меня завербовать в КГБ для «работы» на фестивале и опасность была очевидная. Поэтому я уехал в Среднюю Азию. Индия произвела на меня невероятное впечатление, и я решил продолжить восточную тему и сделать свой диплом в Азии. Так

---

<sup>11</sup> «Тогда ходил такой анекдот: „Кто такие формалисты? – А это у кого фамилии на букву ‚Ф‘ – Фальк, Фаворский и Фонвизин“». (Цит. по: Булатов Э. Другое искусство. С. 10.) (Прим. Г. К.)

и вышло, хотя потом мой диплом был уничтожен профессорами. Им же надо было как-то отомстить мне.

**Г. К.:** *Жаль. Но вот вы сказали, что старая жизнь закончилась. А что началось взамен?*

**Э. Б.:** Да, начался новый путь. Так как в то время шел уже упомянутый поток информации, то ориентиры у всех возникали разные. Кого тянуло к сюрреализму, кого – к абстракционизму, который был тогда на подъеме... А я начал с совершенно другого конца. Я решил понять, чем я располагаю, что у меня есть. И увидел, что единственное, что у меня есть, – это картина. Поэтому я стал обдумывать, что такое картина, каковы ее свойства, каковы ее пространственные возможности и т. п. В тот момент огромное влияние на меня оказал Владимир Андреевич Фаворский, с которым я познакомился в 1956–1957 годах. Его теория построения пространства на плоскости стала для меня основополагающей. Никакими другими теоретическими текстами я никогда не интересовался.

**Г. К.:** *А когда вы начали оформлять книги?*

**Э. Б.:** Книги начались с 1959 года. До этого я рисовал в журналах, старался подрабатывать, еще когда учился. У меня не было никакого «книжного» образования, и всю книжную премудрость преподавал мне Илья Кабаков, который уже с 1956 года работал в «Детгизе» и был большим профессионалом, поэтому он очень помог. Конечно, первые годы было тяжело. Две или три книжки я сделал один, а потом мы стали работать вдвоем с Олегом Васильевым и так почти тридцать лет и отработали. Олег учился на графике, но не на книжной, а на станковой, у Е. Кибрика. Трудно давалась нам эта работа, но как-то справлялись. Год делился на две части: осень-зима для работы над книжками, и весна-лето для занятий живописью. Вот Илья мог это делать одновременно, и у него выходило легко и здорово, а у нас не получалось.

Так что 1950#е были для меня очень сложными годами и вместе с тем очень интенсивными. А работа с картиной в 1960#е годы привела меня к тому, что появилась возможность работать с социальным материалом, с той жизнью, которая окружала меня, но не как с литературным материалом, а пластически и пространственно. И рассматривать проблему свободы-несвободы как чисто пространственную, то есть свобода – пространство, несвобода – плоскость.

Я считаю свои работы до 1963 года несамостоятельными, периодом ученичества. То, что выставлялось в самом начале 1960#х у Блинова и других, даже не было подписано. Только с 1963 года я стал их подписывать. Дальше я пошел уже своим путем.

**Г. К.:** *Эрик, а когда вы вступили в МОСХ?*

**Э. Б.:** Мы с Олегом вступили в середине 1960#х. И после этого мы могли уже искать мастерскую. В МОСХе тоже была любопытная ситуация, потому что Олег, занимавшийся станковой графикой, делал литографии и линогравюры, показывал свои работы в салоне и даже что-то продавал, поэтому его знали. Но когда мы подали заявление в секцию графики, то каждого из нас рассматривали отдельно. И выясняется, что художника Васильева они знают, а вот что делает художник Булатов, им неизвестно. В то время бывали такие случаи, когда художник ничего не делал, но за него работал «раб», которому платили, а потом вступающий примазывался к Союзу художников. Но я не мог показать им, что я делаю, потому что тогда никакого разговора о вступлении уже точно не случилось бы. Ситуация была безнадёжная. И тут за меня вступились живописцы: Жилинский и кто-то еще сказали, что меня знают, и это решило дело.

**Г. К.:** *Но вы же пришли с книжками...*

**Э. Б.:** А может, это Васильев рисовал, а Булатов ни при чем?

**Г. К.:** *Занятно... И когда же появилась ваша мастерская на Чистопрудном?*

**Э. Б.:** В 1969 году, причем весь 1969 год мы ее строили. Весь 1970 год мы раздавали долги, и только с 1971 года мы опять стали работать для себя. То есть два года были полностью выключены из нашей художественной жизни.

**Г. К.:** *А до 1969#20?*

**Э. Б.:** Мы работали в коммуналках. Каждый в своей. Работали по очереди, либо у Олега, либо у меня.

**Г. К.:** *То есть, касаясь темы «Сретенского содружества», которого не было на самом деле, получается, что до конца 1960#x о его образовании речи и не могло идти в любом случае?*

**Э. Б.:** Да, я считаю, что это содружество – преувеличение, придуманное Халупецким, который решил, что наш бульвар тоже Сретенский. Да и вообще мы с Олегом имели слабое отношение к этому виртуальному содружеству. Хорошие отношения были со многими художниками, но профессиональные отношения, когда люди делятся идеями, обсуждают что-то, были только с Ильей. С ним мы всегда общались – когда я жил на Таганке, у него там тоже была какое-то время мастерская, и они там вместе с Васильевым работали, а потом Юло Соостер как бы заменил Олега. Наше общение было всегда очень активным, и в этом смысле от постройки мастерской ничего не изменилось.

**Г. К.:** *А с Юрой Соболевым вы общались в те годы?*

**Э. Б.:** Соболев был культуртрегером: он знал английский язык и был специалистом по джазу, что тоже шло мимо меня. Я признавал тогда только Шостаковича и прочую классику. И Шостакович был для меня современной музыкой. Он символизировал всю жизнь для меня – то, что я хочу, но не могу, а он – может.

**Г. К.:** *Вам удавалось участвовать в 1960#е в каких-то выставках?*

**Э. Б.:** В квартирных я никогда не принимал участия, как и не участвовал ни в каких политических акциях, не подписывал писем, хотя у меня много было друзей-диссидентов. Меня обвиняли в трусости, но занятия искусством для меня были главнее, поэтому в выборе между политической борьбой и искусством я выбирал последнее. А квартирные выставки к искусству не имели никакого отношения. Было абсолютно не важно, кто что принесет на выставку. Качество работ никого не интересовало, важен был сам факт участия, потому что это становилось гражданским поступком. Скажем, Оскар Рабин мог как-то соединять и то и другое, но у него был специальный характер.

**Г. К.:** *То есть вы ездили к нему в Лианозово?*

**Э. Б.:** Один раз был, но его искусство меня не затронуло по вышеизложенным причинам.

**Г. К.:** *А с Всеволодом Некрасовым вы в Лианозове познакомились?*

**Э. Б.:** С Некрасовым мы подружились следующим образом. У меня все же состоялись две выставки в те годы. Одна была в институте Курчатова в декабре 1965 года. Как известно, эти физические институты имели возможность показывать то, что другим не полагалось, и ко мне пришли их ребята, посмотрели работы – это были пейзажи и натюрморты 1963 года, работы с туннелями, – и предложили выставиться у них. Хотя что-то они сразу отвергли. На выставку пришел Сева, и там мы познакомились. Но я совершенно не знал его поэзии, и только когда он позвонил и появился у меня, он принес свои стихи, и я сам их прочел. Потом я показал их Олегу, и нам обоим страшно понравилось. Так что мы все очень быстро подружились.

А выставка та продолжалась ровно 45 минут, потому что сразу явилась комиссия, чтобы немедленно все снять, но так как собралось много народу, то сразу это сделать не удалось, и тогда объявили, что через 45 минут начнется кружок танцев или что-то в этом роде.

Позже была еще одновечерняя выставка в кафе «Синяя птица», кажется, в 1968 году.

**Г. К.:** *Как я понимаю, примерно в это же время вы познакомились с Игорем Холиным.*

**Э. Б.:** Да, и с Генрихом Сапгиром. Мы же их иллюстрировали. У Холина это были «Нужные вещи»<sup>12</sup> и «В городе зеленом»<sup>13</sup>. А у Сапгира «Нарисованное солнце» – это был 1962 год. После этого появилась статья в газете – «Формализм в детской иллюстрации». И мы с Олегом сразу оказались без работы на полгода. Тоже было мучение, но постепенно наладилось.

**Г. К.:** *А Олег еще делал «Месяц за месяцем» Холина в 1962 году.*

**Э. Б.:** Мы вместе делали. Она сначала называлась «Месяц на самокате», но литературный редактор переделал название.

**Г. К.:** *И «Гонцы-скороходы» Г. Юрмина, которую Олег делал вместе с Ильей Кабаковым в 1961 году...*

**Э. Б.:** Да, и еще он помогал Кабакову делать «Сказку о стране Терра-Ферро» Пермьяка.

**Г. К.:** *Интересно, что в то время так много деятелей левого искусства были задействованы в издании хороших детских книжек – была такая спасительная ниша ухода от государственного диктата и идеологии. Но вот ситуация с выставочной деятельностью до 1962 года позволяет увидеть, что не было тогда еще особого деления на левых и правых. Все как-то и что-то показывали на официальных выставках, те же Олег Васильев, Олег Целков, Оскар Рабин, Юрий Васильев, Эрнст Неизвестный и другие. А потом вдруг всем экспериментаторам сказали: «Больше ничего не будет. Нельзя!» И неофициальное искусство было вынуждено появиться! Что вы думаете об этом?*

**Э. Б.:** Конечно, оно вынужденно появилось. Видимо, в Манеже это и произошло. А до этого все старались выставляться: и оscarовская компания, и Янкилевский, и другие.

Вообще мне кажется, что многое в те годы пошло от протеста, вызванного нежеланием рисовать только так, как велит начальство. Конечно, у кого-то сложилось уже свое видение мира, но очень у многих формальные эксперименты шли именно от чувства «против» – против того, как «надо», против навязываемого, обязательного<sup>14</sup>.

**Г. К.:** *И вы тоже, как я понимаю, сказали себе тогда: я буду делать картину и заниматься книжками...*

**Э. Б.:** В общем, да. Конечно, я еще сам не знал в то время, каким я буду художником. Но было ясно: для того, чтобы стать серьезным художником, нужно было спокойно работать, не беспокоясь о каких-то посторонних проблемах. Это важный момент. Чтобы можно было сконцентрироваться на проблемах искусства. И я совершенно не думал о выставках, хотя, если бы мне предложили, я бы, наверное, согласился.

**Г. К.:** *Но после Манежа уже никто не предлагал?*

**Э. Б.:** Конечно. Это даже можно увидеть по моей выставке в Курчатовском: как только возникла возможность, я тут же дал работы и получил по морде!.. Хотя все же от этой инициативы была и польза: мы познакомились с Севой!

Илья Кабаков тоже тонко чувствовал, что происходило, и ни в каких подпольных выставках здесь не участвовал.

**Г. К.:** *А вы общались с другими художниками в те годы?*

**Э. Б.:** Со многими – с тем же Вейсбергом, и Шварцманом, и другими. Я не могу сказать, что у меня замкнутый характер. С Вейсбергом у меня какое-то время были очень даже приятельские отношения.

---

<sup>12</sup> 1965 год.

<sup>13</sup> 1966 год.

<sup>14</sup> «У нас было в те годы острое и мучительное сознание того, что искусство, которому нас учат, – это ложное, фальшивое искусство, которым нас обманывают, но что есть настоящее, подлинное искусство, полное великих тайн и озарений. Этому искусству нас не учили, но мы знали, что есть посвященные, которым открыты его тайны. Этими посвященными и были формалисты». (Булатов Э. Другое искусство. С. 10.)

**Г. К.:** *Как вы считаете, вам 1960#е дали возможность выработать и определить для себя что-то новое в творчестве?*

**Э. Б.:** Конечно, это было очень важное время. Я путался и ошибался, но какие-то основополагающие проблемы для моего сознания именно тогда и решались. Но результат всей этой работы сказался очень резко в 1971 году, потому что перед этим вышло два года перерыва, и хоть я не работал эти два года, в голове у меня что-то формировалось, и я проделал внутри себя большую работу. После этого я сразу стал со всеми много общаться, и начался совсем новый период.

**Г. К.:** *Забыл спросить, Эрик: в ваши школьные годы случались какие-то «лучи света»?*

**Э. Б.:** Я учился в художественной школе до 1952 года, и это были самые жуткие годы. Но я должен сказать, что я вспоминаю школу с любовью и благодарностью. Я слышал, что Илья Кабаков с каким-то отвращением отзывается о школе, и меня это крайне удивило, потому что там была очень хорошая атмосфера<sup>15</sup>. Мы работали как сумасшедшие, нагрузки были огромные, хотя понятно, что не все рисовали помногу. И педагоги старались эту атмосферу поддерживать, не разрушать.

В институт я поступил в 1952 году, и ощущение было такое, как будто я попал в глухую, мрачную, жуткую провинцию. В основном все студенты были старше; многие уже прошли армию, воевали. И позже я понял, что им вовсе не нужно было искусство, как мне, а нужен был просто диплом, с которым они в провинции сразу занимали какие-то важные посты. А я уже на первом курсе попал в формалисты, да и вся школа наша считалась рассадником формализма, и отношения между начальством институтским и школьным были враждебные. Они даже сумели нашего директора школы в те годы посадить, хотя потом его быстро отпустили. Позже он стал работать на ВДНХ и давал мне работу, чтобы я мог подработать. В общем, я хотел сказать хоть какое-то доброе слово об этой школе, несмотря на все страшное, что происходило снаружи, в ней сохранялась хорошая атмосфера.

При этом я понимаю прекрасно, что мы *ничего* не знали. Могу рассказать такой позорный эпизод из моей жизни. Было это году в 1950#м или 1951#м. Один дальний мой родственник, профессор, оказался в Ленинграде, где стал преподавать. И он сказал мне, что у него есть знакомые и он может провести меня в запасник Эрмитажа. Я, конечно, обрадовался.

Мы пришли туда, и я спросил, можно ли увидеть Ренуара. Я совершенно не представлял себе, что такое Ренуар, и вообще больше никого не знал, но в школьной библиотеке была монография Грабаря о Валентине Серове, где по поводу его «Девушки, освещенной солнцем» было написано, что «она напоминает Ренуара». Кто такой Ренуар и что он сделал, было совершенно непонятно. Но картина мне нравилась, поэтому я так хотел узнать о прообразе.

Меня встретили в запаснике две пожилые интеллигентные, типично музейные дамы, которые сказали, что Ренуара, к сожалению, они показать мне не смогут, потому что он на реставрации, но могут показать не менее интересных художников.

«Кого бы вы хотели увидеть? – спросили они. – Давайте мы вам покажем Матисса!»

Я сказал: «Конечно». Они показали мне Матисса, но для меня это была просто мазня. И я в недоумении спросил: «А настоящего, серьезного художника у вас нет?»

Одна из дам грустно на меня посмотрела и спросила: «Скажите мне откровенно, вам искренне это не нравится?» Я ответил: «Да». И тогда она сказала: «Какой вы счастливый человек!» Эта ее фраза врезалась мне на всю жизнь.

И ведь я не был каким-то неучем: что можно было знать по тем временам, я знал и кого-то любил. Например, моим любимым художником был столь же запрещенный Врубель.

---

<sup>15</sup> Этому вторит Юрий Злотников, рассказывая об открытках Сезанна, которые ему показывал учитель в художественной школе еще в 1940#е годы. Там же «была хорошая библиотека с книгами по искусству». Якобы «многие педагоги имели либеральное мировоззрение, не следовали принципам соцреализма буквально».

Все время оказывалось так, что то, что мне нравится, запрещено. С этого и начинались наши конфликты с властью: если тебе что-то нравится, то даже если это еще не запрещено, то завтра обязательно запретят.

**Г. К.:** *Да, это очень точное и важное наблюдение, спасибо.*

*Октябрь 2016 г., Москва*

## Таруса. В эпицентре искусства

*Виктор Гольшев*

**Георгий Кизевальтер:** *Ваша точка зрения на события и персоналии тех лет может быть очень любопытна, потому что вы являетесь фигурой, выпадающей из ряда, – не художник, не искусствовед, не писатель, но переводчик – и потому филолог, по образованию физик-математик – и потому «технар»». То есть у вас должна быть очень объемная и «неангажированная» картина той эпохи и ее культурной жизни. С чего началось тогда ваше знакомство с искусством?*

**Виктор Гольшев:** С непрерывного хождения по музеям и многочисленным выставкам. Разумеется, ходил в Пушкинский, начиная с Дрезденской галереи, часто ходили вместе с Мишей Аникстом... Еще помню большую выставку копий (иллюстраций и напечатанных на батисте репродукций) произведений французских художников, сделанных по особой технике французским писателем Веркором<sup>16</sup>, организованную с помощью И. Эренбурга в начале 1957 года в каком-то подвале у гостиницы «Советская». Среди авторов – Пикассо, Матисс и другие постимпрессионисты. Веркор симпатизировал коммунистам, и потому его переводили у нас; он был уже известен как писатель и приемлем для властей. Но почему-то выставка проходила в подвале.

**Г. К.:** *Видимо, для репродукций другого помещения не нашлось... А как и когда вы познакомились с Эдуардом Штейнбергом?*

**В. Г.:** В 1955 году. Нам было по 18 лет. Мать с мужем снимали в Тарусе часть дома, а другую часть снимал Аркадий Штейнберг с семьей, и вместе с ними жил Борис Свешников. Они вместе с Аркадием и в лагере сидели и только недавно вернулись к нормальной жизни. А дети балбесничали. Эдик ловил рыбку, и ничто тогда не обещало занятий художествами. Но у Аркадия в доме была такая заразная атмосфера, что все, кто туда ходил, вскоре становились либо художниками, либо писателями. Бывший вор стал художником. Сосед мой по улице – тоже. И Эдик скоро написал первую картинку – под Рембрандта.

Когда ты молодой – тебе все интересно. Поскольку мы в одном доме жили, познакомились с Эдиком, при том что у нас интересы тогда разные были. А отец его был человеком очень разнообразных знаний, всем интересовавшийся. И он у меня все выпытывал про тепловую смерть Вселенной, хотел, чтобы я ему художественно рассказал об этом, а я не умел или не мог, хотя учился уже в МФТИ. Аркадий знал много из разных областей – конечно, не как специалист. Даже в лагере он выдал себя за врача, не имея никакого образования по этому профилю, но он нашел какие-то книжки по медицине и исполнял там функции врача. У него были апломб и реальная способность к самым разным занятиям.

А наш дом был поделен пополам. Отец рано умер, и на одной половине жил я с мачехой, Лидией Григорьевной Мали, она работала секретарем на курсах переводчиков ООН, а до этого секретарем художественного совета, а на другой – мать<sup>17</sup> с Оттенем<sup>18</sup>. Они были очень светские люди, и у них всегда все собиравшись: приезжали разные гости, Оттен писал сценарий с Сергеем Васильевым, кто-то привозил книги. Это была художественная интеллигенция, и жизнь там кипела. А я в это время сидел больше на пляже, набирался сил.

**Г. К.:** *Но вам их разговоры были интересны? Особенно когда стали старше, да?*

---

<sup>16</sup> Настоящее имя Жан Брюллер (1902–1991). (Прим. Г. К.)

<sup>17</sup> Елена Михайловна Гольшева (1906–1984) – известный переводчик, член СП СССР.

<sup>18</sup> Николай Давидович Оттен (1907–1983) – кинокритик, переводчик, сценарист.

**В. Г.:** Всегда! Я с детства сидел под столом и внимательно слушал взрослых. Но, действительно, это общение стало особенно интенсивным в 1960#е годы. Стали собираться «Тарусские страницы», появились другие идеи.

**Г. К.:** *А кто все же собирал эти «Тарусские страницы»? Существует масса версий тех событий.*

**В. Г.:** В Калуге были два человека: Роман Левита, работавший в издательстве и, возможно, партийный, и поэт Николай Панченко. А с тарусской стороны были Оттен и Паустовский. Они и собирали материалы. Я об этом могу судить потому, что все появлялись у нас. Появилась Надежда Яковлевна Мандельштам, она тоже в нашем доме жила. Из Калуги приезжал писатель Владимир Кобликов; возможно, он, как и многие другие, учился у Паустовского. Скажем, как Юрий Казаков... Приезжал Лева Кривенко, прошедший войну и писавший о ней правдивые истории; Борис Балтер, еще один фронтовик, ученик Паустовского. Потом откуда-то появился Владимир Максимов. Окуджава прислал своего «Школяра» из Москвы, он тоже был из калужской компании. Много принесли стихов разных поэтов. Очерки Надежды Мандельштам шли под псевдонимом Яковлева. Александр Гладков – оттеповский приятель – поместил воспоминания о Мейерхольде, у Юрия Трифонова была проза, кажется, очерк... Это – те, кого я запомнил. И я присутствовал при их разговорах. Калужские приезжали все время. Время было азартное: тогда можно было прорваться к человеческому. И, конечно, этот сборник получился покрепче, чем «Литературная Москва» в 1950#е годы. А потом пошли большие неприятности...

И примерно в это же время в Тарусе состоялась первая выставка авангардистов. Это был клуб и одновременно кинотеатр (на втором этаже) – небольшое двухэтажное здание. Я помню некоторых участников: Штейнберга, Воробьева, Вулоха, чья картина мне очень понравилась, Мишу Одноралова... Мой приятель, работавший на радио, сделал о выставке передачу. Из Москвы приезжали разные гости в рваных свитерах, художники из ВГИКа. Но выставку вскоре прикрыли.

**Г. К.:** *А как вы познакомились с Бродским? Случайно или на профессиональной почве?*

**В. Г.:** Конечно, случайно. В Москве он дружил с Ардовыми, у которых иногда останавливалась Ахматова. В это время в Питере его уже серьезно преследовали за «тунеядство», и ему пришлось уехать в Москву. И Ахматова ему сказала: «Поезжайте в Тарусу к Оттенам. Они меня не любят, но вас примут». Так это транслировал мне Бродский, а не любили они ее, видимо, не как человека, а как поэта. И он приехал в Тарусу; думаю, это было в конце декабря 1963 года. Я в это время как раз бросил работу, тоже приехал в Тарусу, и там мы познакомились. Общаться тогда с ним было легко. Он жил на половине матери, а у меня жил приятель Аниканов, писатель, и он нигде не работал. Но у него папа был второй секретарь ЦК Молдавии, посылал ему 60 рублей в месяц... Так Иосиф прожил у нас недели две, а потом отправился обратно в Питер. Там его задержали, судили и отправили в ссылку.

**Г. К.:** *В то время он еще не был избалован славой, как я понимаю.*

**В. Г.:** Пока он не уехал в Америку, не был. Хотя его все знали (и некоторые, кстати, не очень любили). Но я не сказал бы, что это «слава». Странная слава, когда тебя не печатают, а ты ходишь по домам и громко читаешь стихи... Когда он вернулся из ссылки, время от времени он приезжал к нам. Он мне понравился, отношения у нас были хорошие, и я не считал, как один мой приятель, что он «слишком громкий» или «слишком много о себе понимает». Нам ничего не надо было обсуждать, все было ясно и понятно.

**Г. К.:** *Вы общались с ним до самого отъезда?*

**В. Г.:** Да. Кстати, для меня стало неожиданностью, что он уезжает. Помню, мы сидели втроем с ним и Сергеевым<sup>19</sup>, и зашел разговор о возможности стать где-нибудь поэтом-рези-

---

<sup>19</sup> Андрей Сергеев (1933–1998) – известный переводчик стихов, поэт и прозаик («Альбом для марок» и др.).

дентом. Естественно, мы все зашлись от хохота, потому что это казалось совершенной фантастикой. Но как-то раз я спросил его прямо: «А ты уехать не хочешь?» Он сказал: «Об этом вообще речи нет». Так что для меня его отъезд стал неожиданностью. Но перед ним действительно поставили выбор – или на Запад, или на Восток. «Не было бы счастья, да несчастье помогло». Так судьба распорядилась. Он и английского толком не знал, хотя читал английские стихи и мог их переводить. Он и с польского переводил... Но я дал ему однажды какой-то английский детектив, и он сказал: «Нет, старик, я это не потяну». Конечно, он был очень способным, поэтому через четыре года уже писал эссе по-английски, все чаще употребляя английские идиомы, и получалось шикарно. Это даже не мое мнение, как-то раз я спросил у английского поэта Питера Портера<sup>20</sup> о стихах Бродского, и тот сказал: «Стихи – нет, а вот прозу он очень хорошо пишет». Понятно, что по переводам о стихах не всегда легко судить.

**Г. К.:** *А у вас лично был интерес к поэзии в те годы?*

**В. Г.:** У меня – нет. Тебя долго мучают стихами в школе, и мучают определенным образом – включают идеологию. Возникает идиосинкразия. Но кого-то я знал. Я читал Хлебникова в молодом возрасте, в 1956–1957 годах полюбил Мартынова, но остальные меня тогда мало интересовали.

**Г. К.:** *И где же вы взяли Хлебникова?*

**В. Г.:** У Оттена сохранился пятитомник, собранный Степановым и Тыняновым, и дополнительный том, который делал, кажется, Харджиев. У меня был год академического отпуска, и я все время читал их. Но не могу сказать, что вообще любил поэзию. Например, в Тарусе два года жил Заболоцкий, а я к нему не пошел и правильно сделал, потому что он после лагеря стал очень подозрительным, а мать с Оттенем пошли, и Оттен стал хвалить ему его «Столбцы». Но Заболоцкий, как мне сказали, подозрительно относился к чужим, кто хвалил «Столбцы», не знаю уж почему, может быть, постоянно боялся провокаций. Это был год 1957#й, наверное.

**Г. К.:** *Иначе говоря, других молодых поэтов, помимо Бродского, вы не знали?*

**В. Г.:** В 1960#е? Нет, никого не знал. А кто тогда был? Смогисты? Ну, одного из них видел, но попозже. Он (имя не называю) читал стихи, там собралась местная интеллигенция, а я помирал от смеха. Вот вижу, как бы футуризм, но *так* смешно! Даже живот заболел от смеха, потому что нельзя было засмеяться... А наши «главные» поэты (Окуджава, Ахмадулина) – это были «чужие» дела, меня не касалось. Хотя Окуджаву все время крутили на магнитофоне на работе в институте (1961–1962 годы), мне показалось, что это слишком сладко, появлялось остервенение в душе. Либо Элвиса Пресли крутили, либо Окуджаву, и они хорошие, да, но наступало пресыщение.

**Г. К.:** *Вы ходили на выставки художников в конце 1960#х?*

**В. Г.:** Конечно, на молодежную на Кузнецком. Я хорошо помню работу Эдика. Там еще была работа Попкова... «Двое»? И много других художников его возраста, но я запомнил Эдика, потому что он сильно отличался от остальных. Поскольку он рыбачил, у него часто присутствовали рыбы. Или «Одуванчики» голубого цвета. У остальных была нормальная живопись. Еще запомнил Наташу Пархоменко из ВГИКа, но я ее знал раньше, может, поэтому. Помню, как они с Воробьевым и с Аникановым по Беломорско-Балтийскому каналу плавали и Эдик там несколько рисунков сделал. Думаю, это было в начале 1960#х.

С Эдиком интересно получилось. Почему он вышел в художники? Возможно, потому, что был такой упертый. Я видел, как люди способные и точно более обученные, чем он, бросались то за одной, то за другой модной системой: сегодня он ташист, завтра пишет а-ля Древин и т. д., а Эдик очень органично развивался сам. Несколько лет рисовал свои камни, потом плавно перешел к геометрии. Все развитие шло внутри него. Когда есть рынок, есть

---

<sup>20</sup> Peter Porter (1929–2010).

большой соблазн делать то, что нужно. Но на него это не действовало. А рынок тогда состоял из иностранцев. Они у тебя возьмут картинку, подарят рубашку или магнитофон, а жена в это время свои 70 рублей заработает. Можно жить. И хотя они с Галей жили бедно, люди у них всегда торчали.

**Г. К.:** *Потому что была потребность в общении.*

**В. Г.:** Конечно.

**Г. К.:** *Как вы думаете, почему возникли левые? Откуда появилась эта тяга к иному?*

**В. Г.:** Никто не мог бы объяснить, почему в конце 1950#х мы начинали искать Кафку, а не Леонида Соболева. В то время были люди, которые ловили многое как бы из воздуха, это восприимчивые люди с богатой интуицией, Бродский – один из них, или Валентин Воробьев, ныне живущий в Париже. Сильные вещи в искусстве создают поле притяжения, вовлекают в него других. Но почему-то это был не Леонардо, а Малевич или Кандинский. Например, попалась мне книга Кандинского «Ступени», я заинтересовался, потом начал искать картинку, смотреть каталоги... Конечно, сыграли роль выставки 1956–1957 годов, но главное шоковое событие – это американская выставка, где кроме пепси-колы было огромное количество живописи, и это ударило по мозгам. На французской выставке такого шока уже не было... Позже нашел книжку некоего Осипа Бескина «Формализм в живописи» 1933 года, где главными врагами объявлялись Древин, Тышлер, Лабас, Барто, Штеренберг и т. п. Но зато там можно было увидеть черно-белые репродукции картин этих художников, а ведь в то время их нигде не показывали. Или: на фестивале в парке Горького стоял большой сарай, и там – исландская геометрическая абстракция в желтых, оранжевых тонах... Таким способом все и заражались, я думаю. Пока ты подобных работ не увидел, ничего в голове и не поворачивалось.

Если вспоминать наших художников, то я работы Рабина первый раз увидел у Волконского на домашней выставке и хорошо их запомнил. С Волконским я тоже познакомился в Тарусе. У матери шла пьеса в театре им. Ленинского комсомола, и он написал к ней музыку, поэтому приехал в Тарусу и со многими подружился. Пару раз он играл там свои вещи в музыкальной школе, и мы с ним общались какое-то время. Потом я ходил к нему домой, он слушал пластинки Веберна. Андрей слыл тогда большим авангардистом, а позже все это проклял и обратился со своим ансамблем «Мадригал» исключительно к музыке Возрождения. Волконский был очень убежденным человеком, но убеждения менялись. Но помню, когда Юдина исполняла Волконского в Гнесинке (по-моему, Musica stricta два раза) для просвещения непривычных.

**Г. К.:** *Можно ли вспомнить иные важные или интересные литературные явления 1960#х помимо, допустим, «Тарусских страниц»?*

**В. Г.:** Ну, ходили вот эти машинописные книжки.

**Г. К.:** *Самиздат?*

**В. Г.:** Он тогда так еще не назывался. Как? Я не знаю. Были просто повести, романы. Скажем, «Новое назначение» Бека. Еще раньше маленькая книжка «Доктор Живаго», и это год 1958#й, я думаю. Тогда я смог быстро прочесть ее, а сейчас бы не смог, очень мелко... Солженицын: «В круге первом», «Раковый корпус»... «Крутой маршрут» Евгении Гинзбург, матери Аксенова. Были и стихи, конечно: Мандельштам, какие-то шестидесятники... Но слово «самиздат» появилось позже.

**Г. К.:** *А «Синтаксис» Александра Гинзбурга не попадался тогда?*

**В. Г.:** Я видел один выпуск. Гинзбург ведь тоже в Тарусе жил, на моей половине, недолго. Хотя фактически у нас четвертушка дома была – от отца осталась мне и мачехе. Поселили его без нашего спроса (вероятно, шел уже год 1964#й). И мачеха испугалась, потому что к нам стали менты ходить. С мачехой, кстати, я прожил гораздо дольше, чем с матерью, – лет на 20! Она тоже сидела, пять лет, и она боялась. Например, в доме все время

бывали диссиденты, и это играло отрицательную роль. Она приезжает в отпуск (тогда надо было пойти в милицию и в своем доме прописаться), а ее не хотят прописывать по причине вот этих диссидентов. Оттен стал тогда звонить в Калугу, скандалить (он это любил), ну разрешили...

А познакомились с Гинзбургом мы даже раньше, когда в первый раз поехали в Лианозово к художникам. Это было в начале 1960#х, я думаю. Там были Рабин, Кропивницкий и другие. Кстати, старшего Кропивницкого я первый раз увидел у Волконского... И Алик тоже в Лианозово приехал. А позже у него в Тарусе тоже появилось жилье. Он работал там какое-то время электриком...

Когда ты живешь «на постном масле», подобные работы художников производят сильное впечатление, хотя вроде бы там нет ничего особенного. Это другая живопись, и папаша Кропивницкий, кстати, мне больше нравится, чем сын... Тебе открывается другой мир. В школе была тухлятина. А с Хрущевым все открылось. При всех его закидонах в то время было много положительного. С другой стороны, освобождение было не для всех. Например, для венгров оно тогда не пришло.

*Июнь 2017 г., Москва*

## Мы – левые!<sup>21</sup>

*Михаил Гробман*

**Георгий Кизевальтер:** *Давайте начнем с самого начала. В каком году вы занялись художественной деятельностью?*

**Михаил Гробман:** В 1959 году в Ленинграде уже состоялась моя первая выставка.

**Г. К.:** *Вы жили тогда в Ленинграде?*

**М. Г.:** Нет, я жил в Москве, но в Ленинграде у меня было много друзей-приятелей, и я приехал к ним с очередным визитом. Я всегда таскал с собой пачку своих рисунков, и вот ребята увидели эту пачку и решили сделать мою выставку. Они развесили мои работы на стенах рабочих комнат Мухинского института на Фонтанке и открыли экспозицию. Впрочем, выставку почти сразу закрыли. Так прошло мое первое художественное выступление.

**Г. К.:** *А все же кем вы были по образованию – художником или литератором?*

**М. Г.:** Что такое образование? Я категорически, принципиально не хотел иметь официального образования. Я тогда много рисовал, занимался в разных студиях, а что касается литературы, то уже в 1956 году я выступал на радио со стихами – что-то про курицу, потерявшую своих цыплят. И поэтому дальше мне всю жизнь пришлось писать и рисовать. В 1960-е я уже печатал стихи в эмигрантской прессе – в «Воздушных путях» и «Новом журнале», выходявших в Нью-Йорке, под псевдонимами Михаил Русалкин и Г. Д. Е. А тем, что можно назвать неформальным образованием, я обязан своим близким друзьям.

**Г. К.:** *Кто были эти люди?*

**М. Г.:** Грузинский композитор и скрипач Арчил Надирашвили – замечательный человек и педагог, сильно на меня повлиявший, – был моим самым первым учителем в том, что касается культуры. Благодаря ему в сфере моих интересов оказались такие книги, как «Обоснование интуитивизма» Николая Лосского, и другие философские сочинения. А с рисованием все просто – мы рождаемся и сразу начинаем рисовать. Но потом общество выбивает у большинства людей эту дурь.

**Г. К.:** *Увы, это так. Но вот эти друзья, организовавшие вам выставку в 1959 году, – они тоже были художники?*

**М. Г.:** Да. Хотя среди них были и литераторы, например Виктор Голявкин (но он еще и художник). А вторым «учителем», на меня сильно повлиявшим, был Володя Гершуни, поэт и политзаключенный. Я познакомился в то время со многими людьми, вернувшимися из лагерей, и это очень укрепило меня в моей жизненной позиции, в неприятии советской власти. После этого и начался мой, как говорят у христиан, подвиг. В России, как я считаю, были два вида свободных людей – уголовники и левые художники. Я выбрал второй путь. Но уже в 1957 году я совершил действие совершенно иного плана. Я выступил на торжественном вечере, посвященном выставке к 40-летию советского искусства в ЦДРИ, с антисоветской речью. В президиуме сидели важные люди типа Кибрика или Ефимова, а я из зала крикнул: «Можно задать вопрос?» Мне разрешили, я вышел на сцену. У меня была бритая макушка, «под Маяковского», широкие штаны, и я произнес в микрофон следующие слова: «Бывали хуже времена, но не было подлей». Зал ооченел. Потом я добавил, что Маяковский пере-

---

<sup>21</sup> «1960 годом следует обозначить окончательное завершение процесса становления [группы независимых художников]. С этого года разрозненные единицы уже окончательно осознали себя отдельной от всех группой с самоназванием „московские левые“. <...> Зарубежные журналисты сразу же проявили интерес к явлению свободной художественной деятельности в окостеневшем советском пространстве. В западной прессе появились названия: „подпольные“, „неофициальные“, „диссиденты“, „нонконформисты“, „нелегальные“, „андеграунд“, и ни одно из этих наименований, разумеется, не отражало художественной сути дела. Мы продолжали называть себя левыми». *М. Гробман. Второй русский авангард. С. 525. (Прим. Г. К.)*

стал быть поэтом, когда он стал коммунистом. Из публики закричали: «А кто ты такой?» – и я ответил: «Я каменщик, Михаил Гробман». Тут уже меня схватили и вынесли из зала... А позже на допросах они долго спрашивали, в какой организации я состою, и никак не могли поверить, что я сам по себе такой идиот, без соратников, и даже не понимаю, что натворил.

**Г. К.:** *И вы в это же время начали рисовать?*

**М. Г.:** Рисовал я с детства, но около 1959 года я стал делать кубистические рисунки, сделанные под влиянием русского футуризма. В то время можно было найти много материалов по футуристам и прочим авангардистам в Ленинской библиотеке, там были бесценные сокровища!

**Г. К.:** *Вам кто-то говорил, что можно найти, или вы сами случайно находили?*

**М. Г.:** Я сам находил: у меня были длинные списки того, что нужно было усвоить и прочесть! Когда я наталкивался на какую-то важную книгу, я просматривал на последней странице и выписывал себе все названия книг, которые это издательство уже выпустило к тому времени. Это очень мне помогало, и я сам научился тому, где и как искать.

**Г. К.:** *Итак, основная ваша деятельность проходила в Москве. С кем из художников вы сблизились в самом начале?*

**М. Г.:** У меня, разумеется, было много друзей, но если говорить о первых художественных знакомствах, то это прежде всего Володя Пятницкий. Он тогда учился в университете на биологическом или математическом факультете. Как-то раз я пришел к нему в то время, как он занимался монотипией. Я попросил попробовать и наклепал целую пачку на оборотах рукописи диссертации его отца. С этой пачкой мы пошли в Ленинку и стали со смехом рассказывать в курилке, что мы открыли нового художника. Все обалдели.

А в моей коллекции есть его первая работа, которую он у меня нарисовал: я дал ему лист бумаги, тушь, и он сделал работу, которая долго у меня висела. Приблизительно в то же время я попал в Лианозово. Там был свой ритуал показа работ: сначала Рабин, потом Лев Кропивницкий, потом Вечтомов и др. В какой-то момент и Валя Кропивницкая начала делать свои наивные рисунки. Со временем я подружился с Евгением Леонидовичем Кропивницким, и он даже написал обо мне стихотворение. Своего ближайшего друга Владимира Яковлева я увидел впервые у Оскара Рабина – он ходил по комнате, рассматривал картины на стенах, и я запомнил его слова «вкус пепла», сказанные о Рабине. В Яковлеве было что-то таинственное, когда он что-то говорил, к нему прислушивались. Так, как он смотрел картины, облизывал их вблизи и издали, так никто не умел смотреть, и было ясно, что это человек особого порядка. Постепенно по поводу него сложился консенсус, что он лидер, это признавал даже Зверев, который вообще никого не признавал. Впрочем, тогда, у Рабина, мы не познакомились, но вскоре позвонил Алик Гинзбург и говорит: «У нас тут есть один художник, ему негде ночевать, не мог бы ты его приютить?» Я, конечно, сказал «да», и так ко мне попал Яковлев.

**Г. К.:** *Вы ведь жили в районе Текстильщики, если не ошибаюсь? И что было у вас во владении – комната, квартира, дом?*

**М. Г.:** У меня там была комната в коммунальной квартире, где еще жили мои родители и другие люди. Эти дома принадлежали заводу «Клейтук», где отец работал главным инженером, и мы из веранды сделали комнату, где я жил и рисовал, и ко мне туда приходили бесконечные друзья, а остальные не могли понять, что же это за люди к Мишке ходят. Вскоре стала складываться коллекция. Впрочем, коллекцией это нельзя было назвать. У меня накапливались работы тех моих друзей, которые что-то представляли собой как художники и соотносились с тем, что делалось на Западе. Мы были хорошо осведомлены.

**Г. К.:** *Откуда?*

**М. Г.:** Мы получали книги от своих друзей, это были дипломаты, корреспонденты, культурные люди. Что-то можно было купить в букинистических... Не забывайте, что мы были очень молоды, что это было новое поколение и совсем новое восприятие.

**Г. К.:** *Вы начали собирать свою коллекцию в начале 1960#х?*

**М. Г.:** Это даже трудно назвать коллекционированием – ко мне просто приезжали самые разные люди, я показывал им свои работы, работы своих друзей и приятелей, то, что я считал наиболее интересным. Происходили иногда обмены. Что означали «обмены»? В то время любой художник мог взять у меня понравившуюся ему работу и наоборот. С этим никакой проблемы не было. С одной стороны, было трепетное отношение к своему искусству, а с другой – был свободный доступ, и никто не жадничал. Тогда же я начал собирать работы футуристов: книги, рисунки, ютившиеся в сундуках у родственников и друзей художников и никому тогда еще не нужные.

**Г. К.:** *Можно ли сказать, что у вас образовался салон?*

**М. Г.:** Нет, ни в коем случае. Хотя салоны тогда были, скажем, у Фриде... и настоящие коллекционеры были.

**Г. К.:** *Например, кто?*

**М. Г.:** Например, Цырлин Илья Иоганнович. Он жил в Шаляпинском доме рядом с американским посольством. Там у него была огромная комната, где я регулярно бывал. Настоящие коллекционеры, как правило, приобретали и продвигали одного «своего» художника: Цырлин – Кулакова, Костаки – Зверева, Волконский – Яковлева. Мое собрание в результате оказалось самым широким. Кстати, о смерти Пастернака я узнал, сидя у Цырлина. Пришел Володя Вейсберг и сообщил нам об этом. Это была печальная весть, потому что для нас Пастернак был значимой фигурой в поэзии, это не гладкость ленинградцев с их Анной Ахматовой... Но основное влияние на нас оказали футуристы.

**Г. К.:** *То есть их деятельность интересовала всех?*

**М. Г.:** Не то чтобы всех, но многих. Тогда это было доступно! Имелись замечательные книжки, вышедшие после революции; надо было только знать, что ты хочешь найти. И это было очень важно для нас.

**Г. К.:** *Доступны они были в том смысле, что имелись в библиотеках?*

**М. Г.:** Да, в библиотеке можно было взять все что угодно. Конечно, бывали какие-то запретные издания, но чаще всего то, что мы брали, было открыто для всех. И самые просвещенные библиотекари не знали, что мы там берем.

**Г. К.:** *В основном, как я понимаю, вы ходили в Ленинку?*

**М. Г.:** Дело в том, что я везде, где бывал, первым делом шел в библиотеку. Так я в Грузии, когда там жил, прощупал все их библиотеки. Тогда только мы, как мне казалось, по-настоящему представляли себе, что такое футуризм. Россия всегда славилась тем, что «открывала» хороших литераторов и художников через много лет после их смерти.

**Г. К.:** *А когда вы познакомились с Эдиком Штейнбергом?*

**М. Г.:** В 1960 или 1961 году. Я был в гостях у писателя Пудалова в Тарусе, и тот показал мне целую пачку каких-то пейзажей и портретов местного художника. Я снисходительно сказал: «Способный мальчик, пусть рисует». Потому что тогда многие рисовали так. А для нас это все уже было давно пройденным этапом. Даже американские течения к тому времени были позади. А встретились мы в первый раз у Яковлева в его отсутствие: я делал для Яковлева мастерскую со стеклянной крышей в его сарае. Вошел парень такого полууголовного типа, и, пока он ждал Яковлева, мы разговорились и подружились. Как правило, его отец, писатель Аркадий Акимович Штейнберг, жил в Тарусе, а мы часто сидели в комнате Эдика на Мещанской. Тогда никто еще не хотел в нашей среде признавать его, с его импрессионистическими рисунками, но я всегда защищал его. Однажды я привел к нему Фридриха Хит-

цера<sup>22</sup> и продал ему рисунок Эдика с какой-то церковью – это была его первая проданная работа. Хитцер сказал, что у него нет денег, а я посмотрел на его шикарное пальто и сказал: «Отдай ему свое пальто!» А это была модная вещь... И обмен состоялся. Позже я сделал Эдику выставку в молодежной секции МОСХа на Ермолаевском. И у меня там тоже была выставка – я показал своих еврейских стариков...

**Г. К.:** *Интересно. В какие примерно годы это происходило?*

**М. Г.:** В декабре 1964 года. У меня там были хорошие знакомые вроде Димы Жилинского. Мы принадлежали к разным мирам, но были в хороших отношениях, и я с ними договорился, что они сделают в МОСХе выставку Яковлева и Штейнберга. Эдик тогда рисовал убитых куриц и т. п. Это были отдельные однодневные выставки в рамках молодежной секции. Моя выставка была там примерно в 1966 году.

**Г. К.:** *А какие американские течения вы знали в то время?*

**М. Г.:** Допустим, абстрактный экспрессионизм. Я сам никогда абстракцией не занимался, за небольшими исключениями. Хотя страшно любил всех американских абстракционистов. А чуть позже узнал и полюбил художников, только начинающих свою карьеру, вроде Раушенберга – я ему отправил в подарок оклад русской иконы. Я бы послал и саму икону, но подумал, что ее почта не пропустит, а на железку не обратят внимание... У меня была очень большая и целеустремленная коллекция икон. Все искали старинные иконы – и в денежном, и в других смыслах важные. А я собирал иконы всех времен, но особенно любил народную, деревенскую икону...

А что касается художников, то не было тогда ни в Америке, ни в Европе таких современных художников, которых бы я не знал. Мы их всех знали наизусть. Были художники, просто подражавшие западным коллегам, как Лев Кропивницкий, который распылял краску аэрографами в своих рисунках, а потом перешел к совсем уже не оригинальным абстракциям. Кулаков делал работы под Поллока, но нас не интересовали русские Поллоки. Большинство из нас не подражали, а искали свой язык.

**Г. К.:** *Вы часто употребляете местоимение «мы». Кого конкретно вы включаете в эту группу?*

**М. Г.:** «Мы» – это художники, которые в конце 1950#х – начале 1960#х стали находить друг друга и соединяться общим пониманием художественных проблем. Каждую новую фигуру мы обдумывали и обсуждали – подходит этот человек или нет, достаточно ли веса в его работах. Постепенно складывался консенсус, как я уже описал это в своей статье о «втором русском авангарде»<sup>23</sup>. Там же помещен список из 35 человек, активных в эти годы, вклад которых, хотя бы на определенном этапе, был достаточно значителен и оригинален, чтобы включить их в группу.

**Г. К.:** *Если говорить об этом вашем термине – «второй русский авангард», возникает неизбежный вопрос, в чем его отличие от неофициального искусства? Только в субъективной оценке творчества художников? В статье, к сожалению, никаких четких критериев не обозначено, и вы сами признаете, что «границы между авангардистами и неофициальными часто были размытыми».*

**М. Г.:** Все, что делалось в неофициальном искусстве, не имеет ценности. Это было повторение западных или даже русских задов, несамостоятельная мысль, несамостоятельная работа. Оно было неофициальным, то есть эстетически и политически оппозиционным (в нем было много абстракционистов, экспрессионистов, сюрреалистов и т. д.), но оно не было искусством, достойным обсуждения. По всему Советскому Союзу оно насчитывало

---

<sup>22</sup> Friedrich Hitzer (1935–2007) – славист, переводчик, историк. Награжден медалью Пушкина за вклад в развитие культурных связей между Германией и Россией (СССР).

<sup>23</sup> См. статью М. Гробмана «Второй русский авангард». С. 525.

несколько сотен человек. В Тбилиси, на Украине, в Молдавии я встречал неофициальных художников, делавших работы под разных современных западных мастеров. Но они не являлись оригинальными художниками, подражали западному искусству, разным его ипостасям. Как мы могли выделить художника из моря неформалов? Каким критериям следовали? Для этого есть не критерий, а процедура. Заметьте, что и сегодня в мире нет жесткого, всем известного критерия, считать ли то или иное сегодняшнее новое произведение или акцию значительным событием художественной сцены, и на эту тему идут жестокие споры. Критики обсуждают одну фигуру за другой, аргументируют, пишут статьи. Ситуация в 1960#е годы не отличалась от сегодняшней ничем, кроме одного: мы в своем кругу и были теми критиками, которые ходили друг к другу и к новым знакомым по мастерским, обсуждали работы, их смысл и форму, степень их оригинальности, выносили свои суждения. Других критиков у нас не было. Субъективное мнение одного – это всего лишь субъективное мнение, но в мой список включены художники, вокруг которых – как сегодня – сложился консенсус в нашей среде. Кстати, западные критики, которые иногда приезжали в СССР, вполне поддерживали этот консенсус, их оценки и выбор не особенно отличались от наших.

Так что «второй русский авангард» – это термин, призванный охватить оригинальных художников, создавших свои идеи. Причем всех их тоже нельзя принимать безоговорочно. Ибо среди художников второго русского авангарда были люди, у которых интересны только единичные, самые ранние работы, предположим, начала 1960#х. А потом они начали просто повторять самих себя.

**Г. К.:** *Какие интересные выставки того периода вы могли бы выделить?*

**М. Г.:** Ну, началось все с выставки Пикассо – ему коммунисты не могли сказать «нет», потому что он был тогда большой фигурой. Потом открыли залы импрессионистов и постимпрессионистов – это были очень важные для нас экспозиции, и мы там пропадали часами. Разумеется, не только мы – многие ходили туда, а некоторые сделали себе из этих французов целую религию. Например, был такой художник Скульский, считавший, что самый гениальный художник – Сезанн, поэтому он торчал в музее целыми днями и читал о Сезанне лекции посетителям.

Потом была американская выставка, французская выставка – там мы увидели потрясающие вещи. Мы жили с этими художниками – это была наша жизнь. Хотя на кого-то эта энергетика произвела плохое воздействие – зачем было повторять зады американского или европейского искусства? Мы это не очень-то принимали. Требовали, чтобы была своя позиция, что-то свое.

Были очень важные выставки футуристов в Музее Маяковского. У Харджиева в коллекции были их работы. Мы с ним сделали много выставок в этом музее – Ларионова, Гончаровой, Матюшина, Экстер, они совершенно изменили московскую ситуацию. Мы вместе с Ириной<sup>24</sup> помогали ему делать экспозицию. А Николай Иванович много рассказывал нам об этих художниках.

Вообще жизнь была чрезвычайно активной. В 1966 году философ и искусствовед Джон Берджер написал большой материал в Sunday Times Magazine, который изменил отношение Запада к русским художникам. И сложилась такая ситуация, что о нас стали регулярно писать в западных СМИ. Ведь нас было 35 человек, связанных друг с другом и друг друга признававших. И все отношения в дальнейшем возникали на этой базе.

При всей нашей свободе волеизъявления художники не всегда в то время понимали, зачем и почему я что-то делал. В частности, работы с использованием советской символики не очень-то воспринимались. Я уже с 1964–1965 годов занимался разрушением советских мифов, и мой коллаж «Генералиссимус» с фигурой Сталина был сделан в то время. Это

---

<sup>24</sup> Ирина Врубель-Голубкина, жена художника.

был первый Сталин, поставленный в другой контекст. Кабаков проложил ступени в том же направлении своими абсурдистскими работами 1960#х годов, и в конце концов это направление стало понятным даже людям неподготовленным.

Вообще первые левые художники появились около 1959 года. Второй «набор» включал Янкилевского, Кабакова и т. п. Это были выпускники институтов, решившие отказаться от того, чему их учили. Третий «набор» состоял только из одного художника – Михаила Шварцмана, появившегося позже всех в этой компании.

**Г. К.:** *А вы относите «лианозовцев» к художникам 1959 года?*

**М. Г.:** Да, это «лианозовская группа» и Яковлев, но были и другие художники-анахореты вроде Рогинского, которого мы увидели первый раз на выставке на Мещанской, где еще участвовали Нусберг и другие, а также впоследствии исчезнувшие или умершие художники. Можно почитать «Второй русский авангард» и «Варианты отражений» Галины Маневич – там карта неофициальной художественной Москвы прочерчена довольно точно.

**Г. К.:** *Кто участвовал в выставке в Музее Достоевского в 1962 году?*

**М. Г.:** Там были Яковлев, Эдик Штейнберг, я и группа ребят из ВГИКа: Коновалов, Тюрин, Шилова, которые своими корнями уходили к Саше Васильеву<sup>25</sup>. Васильев был удивительно талантливый человек, который просто пропил свою жизнь, уничтожил сам себя. Но это именно он открыл Яковлева, он безупречно чувствовал, понимал и собирал картины.

И вот еще важный момент. Художники не были какой-то отдельной кастой. Кроме них были и поэты. Среди последних большое признание получили Станислав Красовицкий и его друзья Валентин Хромов и Леонид Чертков, игравшие важную роль в объединении поэтов. Мы собирались, читали свои стихи, смотрели картинки. То же самое было и у «лианозовцев» с Евгением Кропивницким, Холиным и Сапгиром.

Позже я концептуализировал это соединение визуального и поэтического и стал делать «визуальные стихи». Часть моих визуальных стихотворений написана на обложках советских книг. Я сделал 40–50 таких обложек, дорисовывая и дополняя в стихотворной форме имеющиеся изображения. Это была очень важная для меня серия: моя цель была разрушить советскую культуру изнутри. Сейчас это *вновь* стало очень актуально, потому что теперь ее экспонируют заново! Помню, как-то раз мы стали спорить с Юло Соостером и Илей Кабаковым о том, что станет в будущем с нашими картинами и сочинениями. Соостер был самым резким оппонентом и сказал, что все то, что сейчас не признается в СССР, станет самым важным и ценным. Кабаков ухмылялся, но не готов был спорить с Юло. А мне тогда и в голову не приходило, что вся эта советская дрянь будет и в XXI веке висеть в музеях и выставочных залах.

**Г. К.:** *То есть вы тогда никак не разделяли устремления художников, допустим, сурового стиля?*

**М. Г.:** Нет, мы категорически отказывались принять их в ряды актуального искусства.

**Г. К.:** *А почему тогда вы общались с Жилинским, Костиным<sup>26</sup> и другими из СХ?*

**М. Г.:** Человеческие отношения всегда были. Мы не особо и общались. Просто была молодежная секция, и там можно было показать такие вещи, которые в других местах нельзя было пристроить. Я этим пользовался, и потому получились выставки Яковлева и других.

**Г. К.:** *Иными словами, они оказывали вам поддержку?*

**М. Г.:** Да, они все вели себя прилично. И это дало мне возможность и даже обязанность сказать теплые слова в некрологе о Жилинском. Они не были партийной сволочью, хотя не

---

<sup>25</sup> Александр Георгиевич Васильев – сын кинорежиссера Георгия Васильева, был известен как букинист и «маршан» в 1960–1970#е годы. К так называемому «васильевскому кругу» (нареченному так поэтом Геннадием Айги) принадлежали художники В. Пятницкий, И. Ворошилов, В. Яковлев, Э. Курочкин, С. Афанасьев и др. О нем читайте: Про Сашку Васильева. Пробел-2000, 2012.

<sup>26</sup> Имеется в виду Владимир Иванович Костин, искусствовед.

нужно забывать, что они были воспитаны на ОСТе, РОСТе и прочих советских художественных образованиях. Даже сейчас эти остовские художники сидят на коне, однако если рассматривать их серьезно, то это не искусство. Хотя их называют «левый МОСХ», это ничего не меняет. Это все был советский мрак. По большому счету они боролись с официозом за деньги правительства. И после грома и грохота вокруг выставки в Манеже они пришли к власти.

**Г. К.:** *У меня возникло ощущение, что многие в конце 1950#х и чуть позже начинали заниматься искусством потому, что им хотелось бежать от советской действительности, уйти в свой мир. Вы согласны с этим?*

**М. Г.:** Нет, это никак не было связано. Нас интересовало только искусство. Никаких целей делать что-то против советской власти ни у кого не было. Чтобы делать какие-то политические вещи, до этого русское искусство тогда еще не дошло.

**Г. К.:** *Нет, я не о политике как средстве самовыражения, я о способах ухода от реальности. Почему вдруг вы начали заниматься искусством? Кстати, вы ведь наверняка работали где-то в те годы, иначе вас бы обвинили в тунеядстве.*

**М. Г.:** Да, такая опасность была. Я спасался тем, что работал в магазине оформителем витрин, санитаром в 5#й градской клинике и т. п. А потом я стал иллюстрировать книжки, работал в журналах, и меня приняли в МОСХ.

Началось все с того, что мы шли как-то с Соостером по улице и он сказал мне: «Почему у тебя нет денег? Ведь тебя все знают, ты можешь делать все – ведь евреи все умеют делать! – и зарабатывать большие деньги!» И действительно, в один прекрасный день мне все надоело, и я стал рисовать иллюстрации к рассказам и статьям. Книжки мне было делать лень, а вот все наши друзья вроде Булатова, Кабакова или Янкилевского трудились в поте лица, делали книжки. К Янкилевскому невозможно было приходиться, это было пугающе, потому что, когда бы ты ни пришел, он в любое время был занят. Все они всегда были заняты и по-настоящему не пили так, как художники «первого призыва»<sup>27</sup>. Целый ряд художников вроде Пивоварова в то время были только иллюстраторами и лишь позже, в 1970#е годы, стали делать вещи, не связанные с книжными заказами. И Чуйков начал поздно. На них сильно повлияла новая волна, начатая Кабаковым и продолженная Комаром и Меламидом, к которым присоединились разные другие люди.

Из «несоветских» гнезд, дававших нам работу, надо вспомнить важный журнал «Знание – сила». Он был известным рассадником свободомыслия. Один украинский художник позже рассказал мне, что они ждали каждый месяц выхода нового номера «Знания – сила» так, как будто это был журнал «Америка», «Польша» или что-то в этом роде. Мы все их ждали с нетерпением. Любопытно, что ни в каких воспоминаниях не отражается достоверная история этого журнала.

**Г. К.:** *А заказы на иллюстрации вам давал Юра Соболев, верно?*

**М. Г.:** Нет, это не так было. Соболев пришел в журнал позже нас. В наши времена журнал хорош был тем, что предложил новый формат иллюстраций, отличный от традиционного. То есть иллюстрации могли существовать в нем сами по себе, не были привязаны к тексту. Все организовал там Боря Алимов. Он был художественным редактором до того момента, пока не набил морду какому-то советскому функционеру. Его за это выгнали из Союза журналистов и с работы. После него журнал попал в руки Бориса Лаврова, который позвал меня, и мы заправляли там вдвоем, как Чапаев и Фурманов. И тут началась вакханалия, потому что все серьезные художники хотели печататься в журнале – не как иллюстраторы, а со своими работами. Впервые настоящие работы Кабакова, к примеру его «Муха» и др., были напечатаны в «Знание – сила». Целкова я буквально заставил одну работу для

---

<sup>27</sup> Про художников «первого и второго призывов» см.: Гробман М. Второй русский авангард. С. 525.

журнала нарисовать – все отказывался. Штейнберг был совершенно неспособен, но все же что-то сделал там. У Яковлева тоже там была самостоятельная работа. И если открыть журналы «Знание – сила» тех лет, все это можно там увидеть. Так что при советской власти первые работы многих известных художников были напечатаны в этом журнале. Когда в 1966 году пришел Соболев, он по приказу сверху стал развивать там эстетику иллюстрации, и это было уже менее интересно.

Наше художественное свободомыслие никак не было связано с борьбой с советской властью. Даже Рабин никогда не был политическим художником. На советскую власть никто не обращал внимания. Мы ее игнорировали. Мы занимались искусством, а не политикой. Большую роль в нашей жизни сыграли и чехи. В один прекрасный день поляки, а за ними и чехи обнаружили нас в Москве и стали писать о нас в газетах и журналах, а затем устраивать наши выставки у себя. К нам приезжали такие критики, как Халупецкий, общепризнанный искусствовед, и постепенно статьи стали появляться в журналах и газетах на Западе.

**Г. К.:** *Давайте опять вернемся немного назад. Почему же молодежь начала рисовать что-то совершенно иное в 1950#е годы? Рабин сказал мне, что он начал делать что-то новое только после фестиваля 1957 года.*

**М. Г.:** И не только Рабин. Фестиваль был тем фактором, который поменял очень многое и повлиял на всех художников. Ведь на фестивальной выставке были представлены все тенденции современного искусства в мире, хотя далеко не в самых лучших образцах. Впрочем, я начал заниматься творчеством еще до фестиваля и, возможно, невпопад, когда это еще не было нужно. Я очень поздно понял, что быть первым невыгодно. Нужно делать как все и в нужное время. Моя проблема еще и в том, что я уехал очень рано и меня сразу вычеркнули из всех списков. Я-то занимался продвижением своих друзей на Западе, а они меня забыли, и я исчез из России, независимо от того, кто тут был первый. И только сейчас, после выставки на Ермолаевском, которая была в 2014 году, мое имя возвращается на свое место.

**Г. К.:** *А с Михаилом Чернышовым вы общались в те годы?*

**М. Г.:** В 1960#е годы Миша Чернышов занимался главным образом культуртрегерством. У него все время были новые репродукции, новые книги, новые альбомы. А впервые он выставился вместе с Рогинским и кем-то еще. На Большой Марьинской был какой-то клуб, и его директор разрешил там выставки целого ряда художников, включая и группу «Движение». Помню, как там ходил великий Королев, а Нусберг ему все непрерывно объяснял и показывал. Потом ее прикрыли, и кончилось, как всегда в СССР, ничем. Но посетило ее множество зрителей. И эти выставки очень важны, потому что сейчас у каждого из бывших кинетистов своя версия истории, и настоящую историю направления очень трудно восстановить.

Вот и со Злотниковым сейчас поднимается такая же муть вокруг его имени. Злотников действительно существовал с очень ранних времен, сделал некоторое количество интересных работ под влиянием Мондриана, а также больших гротескных бытовых сцен, но быстро вышел из этого движения и занялся конвенциональной педагогической деятельностью. Нигде не принимал участия в выставках, сидел тихо. Его следующее появление на художественной сцене с декоративно-ташистскими абстракциями случилось намного позже, уже в 1980#е годы. А теперь благодаря, наверное, его ученикам, которые хвалят его на всех углах, оказывается, что он чуть ли не первая фигура нашего времени. Я не против Злотникова, но не так это было, как пишут. И на все такие явления приходится откликаться, потому что каждый пишет историю по-своему. Иерархия нового русского искусства еще не построена, это предстоит сделать молодым искусствоведам.

*Сентябрь 2016 г., Тель-Авив – Москва*

## Попали под раздачу...

*Борис Жутовский*

*(Сначала мы смотрим на уже привычные фотографии молодого Жутовского на печально известной выставке в Манеже в декабре 1962 года: Хрущев, Ильичев и прочая братия... Тут как раз вскипает чайник, мы садимся за стол, делаем себе кофе и начинаем неспешный разговор.)*

**Георгий Кизевальтер:** *Так кто же снимал тогда в Манеже?*

**Борис Жутовский:** Это был фотокорреспондент «Правды» Николай Устинов. Когда он выходил на пенсию, мне удалось через приятеля из «Советского фото» выпросить у него отпечатки. Потом уже я их переснял и стал свои отпечатки раздавать всем желающим, поэтому все фотографии, которые появляются в печати, прошли через меня.

**Г. К.:** *Это снималось на втором этаже?*

**Б. Ж.:** Да, которого теперь нет и где была наша выставка... Белютин тогда побаивался, что ученики его слабоваты, и обратился ко мне как к одному из своих любимчиков с предложением выставить работы кого-то из моих друзей. А у меня в это время «эксгумировалась» дружба с Эрнстом Неизвестным, с которым я познакомился в 1956 году, когда после института поехал работать на Урал и там повстречал сначала его маму, писательницу и поэтессу Беллу Дижур, а потом и его самого. Я говорю: да, давайте позовем друзей. Таким образом, в выставке участвовали Эрнст Неизвестный, Юра Соболев, Юло Соостер, Володя Янкилевский и белютинская студия. Там было три зала: в одном – эта студия, в другом – Соболев, Соостер и Янкилевский и в третьем – Неизвестный. Понятно, что, когда все это закончилось, мы оказались без работы и в полном дерьме.

**Г. К.:** *Получилось так, что в общественном сознании того времени две выставки – экспозиция к 30-летию МОСХа и белютинская – слились в одну и вместе с белютинским этажом заодно оказалась обругана и московская выставка, да?*

**Б. Ж.:** Конечно. Тут стоит начать с такой прелюдии. Белютинская студия каждое лето выезжала на пленэр. Причем выезжала, наняв пароход, который гонял по Волге и останавливался по нашему приказанию там, где мы хотели. В том году мы тоже отправились на пароходе, после чего устроили отчетную выставку – в том же флигеле на Большой Коммунистической, 9, где и занимались. А так как к тому времени мы обросли огромным числом корреспондентов и прочих знакомых, на выставку пришло несметное количество народа. На следующий день вся западная пресса писала о том, что в России есть абстрактное искусство...

**Г. К.:** *Это ноябрь 1962 года?*

**Б. Ж.:** Да, 26 ноября. И почти вся эта публика кинулась к Микояну, который в это время уговаривал Фиделя Кастро отпустить советские ракеты с Кубы. Карибский кризис. Микоян в недоумении звонит в Москву, там вызывают на ковер Поликарпова (был такой первостатейный подлюга, дрянь с чудовищной репутацией и биографией, заведующий отделом культуры ЦК, всем рубил головы, сейчас на Новодевичьем), но он ничего не знает. Выяснив обстоятельства, Поликарпов позвонил Белютину и предложил всем нам привезти свои картины на выставку в Манеже. Кстати, уже на второй день нашей выставки приехали человек десять в серых костюмах и переписали всех авторов. Мы все поняли, тут же сняли выставку и разобрали по домам. На третий день приехали черные «Волги», чтобы забрать картины, а их уже не было! И вот вскоре Поликарпов предложил Белютину выставиться в Манеже. Мы собрались и решили, как дураки, что «приедет барин, барин нас рассудит»; решили выстав-

ляться. Ночь мы все это вешали, целую ночь. Нас было 14 человек, всем дали пропуск. А наутро предстали пред светлые очи; так все и произошло.

**Г. К.:** *Что за человек был Элий Белютин?*

**Б. Ж.:** Это был, безусловно, талантливый педагог. Тем более что окончил он пединститут. Это раз. Во-вторых, он был единственный в то время – ведь не с кем было сравнивать! И как педагог он был любопытен. Но как человек он был сумасшедшее чудовище. Капризный, вздорный, малопривытный в общении. Сам он жил вкусно, потому что торговал графикой, картинами. Помню, как-то раз он открыл шкаф (роскошный шкаф XV века!) и достал оттуда толстую пачку рисунков из Дрезденской галереи.

**Г. К.:** *Откуда они у него?*

**Б. Ж.:** Думаю, ворованное. Вообще, по слухам, он брал все, хотя я этому и не верю. Скорее всего, он наменял эти рисунки, потому что это был его всегдашний заработок. А когда мы ему давали какие-то копейки за обучение, он говорил: «Уж мне эти ваши деньги!» Ведь что такое белютинская студия? Был такой комитет художников книги, графики и плаката, так называемый Горком. Создан он был в 1935 году, потому что имелось огромное количество внештатников, которых надо было как-то собрать. В общем, в Горкоме сделали тогда маленькую щель, через которую пытались выпустить пар. Председатель Горкома Евгений Курочкин, человек воевавший, очень благосклонно к этому относился. При комитете организовалась студия повышения квалификации – Белютин начал преподавать там с 1958 года. Официально это называлось «Курсы повышения квалификации при Горкоме художников книги, графики и плаката».

Потом он организовал свою студию и в Доме моделей трикотажа, и на Кузнецком. У него были три или четыре такие группы. Вот они все и ездили на пароходе. И это все живет до сих пор!

**Г. К.:** *В какой форме?*

**Б. Ж.:** Он существует как легенда! Кто-то из больших начальников сказал ему: «Что ты все это делаешь в Москве? Поезжай за город». Он купил дачу в Абрамцево, и там они стали царствовать и учиться. Буквально на прошлой неделе мне позвонила Рябишка<sup>28</sup> (была в Доме моделей трикотажных изделий такая художница) и рассказала, что они до сих пор на этой даче живут, рисуют и неистовствуют, потому что вроде бы откупили эту дачу у Молевой... Она сама жива и здорова и только что устроила «дар президенту» в виде Леонардо да Винчи и Кранаха! Это был грандиозный скандал. Легенда звучала так: когда они въехали в свою теперешнюю квартиру на Суворовском бульваре, под потолком они обнаружили какие-то схроны, где были спрятаны картины Леонардо да Винчи, Кранаха и т. п. И вот эту коллекцию она решила подарить президенту. Разумеется, президент якобы приезжал, но даже кофе не выпил... Молева – грандиозная мошенница и мифотворец. Когда она издала книжку про 1962 год в Манеже, я ее почитал – сплошное вранье... Поэтому понятно, что никакой президент не приезжал и никакого подарка не было. Вот такая история. А для тех художников из студии Белютина дача была большой отдушиной в жизни.

**Г. К.:** *В какие годы вы занимались у Белютина?*

**Б. Ж.:** С 1957 по 1961 год.

**Г. К.:** *То, что вы все у него делали, называлось абстракцией?*

**Б. Ж.:** Нет, там было все: и пейзажи, и натюрморты...

**Г. К.:** *Но вы сами занялись тогда же абстракцией? Так сказать, сами по себе?*

**Б. Ж.:** Да, это приветствовалось. Хотя сам Белютин не говорил: делайте абстракцию. И ни одного из нас он никогда не пускал в мастерскую, которая якобы была. Первый раз я увидел, как и что он рисует, на пароходе. Он рисовал тушью, какая-то смятая бумага была,

---

<sup>28</sup> Инесса Васильевна Рябинина, художник студии Белютина.

рисовал экспрессивно, но это не была абстракция: он рисовал людей, то есть это был фигуратив, а больше никто никогда ничего не видел.

**Г. К.:** *А разве на выставке в Манеже его работ не было?*

**Б. Ж.:** Нет, что вы! Он был гуру, а гуру должен оставаться таинственным. Много врать и напускать тумана...

**Г. К.:** *Формальный вопрос: когда вы окончили институт?*

**Б. Ж.:** Я окончил Полиграфический в 1956#м.

**Г. К.:** *В то время вы как-то ощущали «оттепельные» изменения в социуме? Чувствовался ли интерес к абстракции и другим «измам»? Или это проходило мимо вас?*

**Б. Ж.:** Ну конечно, чувствовали! Первая весна была прелестна. Мы устраивали выставки черт знает где, и мы не оглядывались, хотя после выставок директоров снимали! Сняли директора Дома кино, сняли директора Дома культуры на шоссе Энтузиастов, хотя туда приезжал Евтушенко, стоял крик и гам, но... И эта весна была для всего: раскрылось кино, зарождались новые театры, пошла новая литература – все рвались порадоваться! Возникло немалое число художественных групп. Как говорил Костя Рудницкий, «настало время делать искусство шайками!» Появляются команды Белютина, Оскара Рабина, кинетистов с Лёвой Нусбергом, ну и немалое количество одиночек вроде Краснопевцева, Шварцмана и т. п. Горком устраивал выставки живописи, графики, книги, плаката – у меня есть материалы 1961 года – написано: «первая выставка», обсуждение; все рвались, и всем хотелось, и все выставались сломя голову, не оглядываясь. Я помню, как на выставку в доме Герцена на Пушкинской пришел старик Алпатов! У меня есть фотография, где выставку открывал Борис Слуцкий. Все это было до 1962 года. Это была весна – робкая, но весна по сравнению со всем тем, что было до этого. А раньше я много путешествовал. Куда бы я ни ехал в те годы, я должен был получить разрешение, а приехав на место, его предъявить. Будь то Карелия, или Саяны, или Памир...

Так что «весна» была истерической – так всем хотелось свободы. И все закончилось в конце 1962 года. Почему, в чем было дело? Я много раз задавал себе этот вопрос... московская девятка – Андронов, Никонов и т. д. – рвалась к власти. Реформы и перемены в нашем сознании означали только одно: захватить власть. Другой формы существования мы не представляли (мы же сталинские люди!). Эта девятка рвалась к власти в Союзе художников, и выставка к 30-летию МОСХа была замыслена держащими стариками для того, чтобы дискредитировать эту команду. И привезли для этого Хрущева. Я помню, после того как меня четырежды облили говном, я вышел покурить в маленький коридор между тремя залами. В это время Хрущев – после Белютина – перешел в зал, где были Соостер, Янкилевский и Соболев. Там он уперся в Соостера и привычно запел: «Да вас всех сажать надо!» А Юло ему отвечает: «А я уже сидел семь лет». И Хрущев быстро оттуда ретировался.

Я стою себе, курю. В это время из зала выходят Серов и Преображенский, который как бы «вел экскурсию». Они посмотрели на меня как на пустое место, после чего Серов обнял Преображенского и сказал: «Как здорово мы все это сделали!» Я даже папиросу уронил... Им хотелось все вернуть в прежнее состояние: свои льготы, свою власть... Вот в чем было дело. А мы просто случайно попали под колеса этой машины, под разборку. Это было случайное совпадение многих обстоятельств вследствие того, что мы невпопад устроили выставку, корреспонденты подняли шухер, Поликарпов взбесился, потому что не знал, что делать, и т. д.

Никоновцам, висевшим внизу, в основной экспозиции, тоже досталось. Там же стояли скульптуры Неизвестного, потому что он был членом союза (у нас был еще один член союза – Леонид Рабичев). Так что смысл этой акции состоял в том, что старикам надо было разгромить новых претендентов на власть, и тогда это удалось.

**Г. К.:** *А вы когда вступили в МОСХ?*

**Б. Ж.:** В 1969#м, как художник книги. Бюрократия требует своего, а без членства в союзе жизнь была совсем тоскливая.

**Г. К.:** *Как складывалась жизнь после Манежа: вы продолжали что-то делать для себя в условиях отсутствия выставок?*

**Б. Ж.:** Конечно! Три большие программные картины у меня потом купило семейство шоколадного короля из Кельна, Людвиг. Они представлены в начале коллекции русского искусства, где Володя Янкилевский, Эдик Штейнберг и я.

**Г. К.:** *Любопытно: кем вы себя считали в те годы: официальным художником, неофициальным художником или просто художником?*

**Б. Ж.:** Ну, наверное, просто художником. Ведь что такое неофициальный художник? Это значит встать в конфронтацию с властями предержавшими. И все. А это скучно.

**Г. К.:** *Вы интересовались в те годы западным искусством?*

**Б. Ж.:** А как же!

**Г. К.:** *И кем конкретно?*

**Б. Ж.:** Первым, в кого я был влюблен, был Матисс. Потом Клее. Потом очень короткое время Сальвадор Дали. Дальше очень долго был влюблен в Пикассо.

**Г. К.:** *И где вы находили о них информацию?*

**Б. Ж.:** Все приносили картиночки... Меня же выгнали из художественной школы за то, что я принес маленькую книжечку о Модильяни. Для нас эти книжечки были полным откровением, при том что мы не понимали, откуда, как и что. Но это нас ужасно привлекало, и каждый носил такие книжечки и картиночки, напечатанные в 1910–1920#е годы. Позже появились и современные книги, привезенные в подарок. Как правило, эти корреспонденты, бравшие наши работы, денег нам не платили, а привозили потом две-три монографии. А пока мы учились, конечно, кто-то знал больше, кто-то меньше; у кого-то родители были художники, и это имело значение.

**Г. К.:** *А Полиграф относился к либеральным заведениям?*

**Б. Ж.:** Конечно! Как нам говорили преподаватели: «Мы вас учим вкусу. А мастерство вы должны потом наработать сами». Вообще основная наша проблема заключалась в образовании и воспитании. Уходило дикое количество лет на то, чтобы поумнеть и понять, что и как в этом мире устроено.

**Г. К.:** *Кто в те годы оказал на вас наибольшее влияние?*

**Б. Ж.:** Конечно, Белютин и Дмитрий Иванович Архангельский, художник из Симбирска (Ульяновска). Он также был учителем Аркадия Пластова. В музее в Ульяновске на сегодняшний день есть два этажа его акварелей и улица, названная его именем. Но умер он под Москвой, в Удельной, куда зарылся с семьей на много лет.

Отмечу, что Белютин был педагог, а Архангельский – Учитель. Это разные вещи.

**Г. К.:** *Какие связи и знакомства к моменту Манежной выставки оказались наиболее важны?*

**Б. Ж.:** Ну, с Юрой Соболевым мы учились вместе в институте. Когда возникла ситуация с выставкой, я пригласил Юру, а он очень сильно дружил в то время с Юло Соостером. А Соостер обитал в драной мастерской где-то на Серпуховке вместе с Кабаковым. Так, собственно, и возникла вся компания, или «группа»: Эрнст Неизвестный, Юра Соболев, Юло Соостер, Володя Янкилевский, я, и еще был Толя Брусилковский. Но он организовал потом какуюто выставку в Италии в галерее Il Segno, если не ошибаюсь, а когда мы стали спрашивать его о наших работах, он сказал, что ему их не вернули. Позже выяснилось, что он их продал, а деньги зажал. И мы его из приятелей выгнали, что называется.

**Г. К.:** *Как же организовывались эти загадочные выставки на Западе в 1960#е годы?*

**Б. Ж.:** Работы понемногу вывозили дипломаты, журналисты. Тогда вокруг нас вращалось огромное количество журналистов. После 1962 года моя мастерская просто не закры-

валась, потому что всем было интересно, что же это за художник. Я недавно подумал, что все это было наследием жизни при Сталине, при его системе: если на него закричал вождь, значит, он состоятелен, достоин, на него надо пойти посмотреть. Хотя я в то время был только начинающим художником. Приходил Костаки, какие-то мидовские ребята: всем было любопытно.

**Г. К.:** *И вы бывали у Костаки?*

**Б. Ж.:** Конечно. Ну, его биография достаточно известна: шофер и завхоз канадского посольства. И вдруг на него сваливается все наше наследие. Например, Валентин Воробьев устроил ему огромную коллекцию Ольги Розановой – за копейки! А таких примеров полно; он платил везде копейки...

**Г. К.:** *...потому что никому это не было нужно...*

**Б. Ж.:**... и так он собрал хорошую коллекцию... Вот я часто об этом думаю: как, каким образом на гребне политики, литературы, искусства иногда оказываются люди, которые до этого были как бы ничем? Например, нынешний папа римский Франциск был когда-то вышибалой в баре. Шофер, собравший коллекцию авангарда, – это в том же ключе, это «нормально». Или ефрейтор, руководящий страной. Все в русле неутраченного тщеславия...

Или вот такая история. Я много лет работал в издательстве «Молодая гвардия». Меня там любили. И вот смотрю, ходит по коридору какой-то несчастный, серенький человечек. Разговорились... «Вот, приехал я из Тбилиси, не знаю, как тут жить, что делать?» Я вспомнил про свободную комнату у сына главного художника, позвонил, порекомендовал этого парня. Это оказался Саша Глезер, который устроил нам в 1967 году первую выставку в Тбилиси. Был и каталог издан. И вот Саша вился, вился вокруг нас, но все наши – что Соболев, что Соостер, что Неизвестный – люди с большим самомнением, не подступишься. И тогда он перебазировался к Рабину и начал всех упрашивать дарить ему картинки. У меня он тоже выпросил одну картинку, дал пять рублей и сказал, что придет еще. Когда пришел, я почему-то решил не открывать ему. Тогда он стал ковырять в замке своим ключом, пытаюсь открыть дверь мастерской. К счастью, не открыл... В общем, не очень приличный был человек<sup>29</sup>.

Приличными людьми были Краснопевцев, Шварцман – люди с достоинством по жизни.

**Г. К.:** *А они тоже ходили к Белютину?*

**Б. Ж.:** Нет. Шварцман приходил два раза к Белютину и предлагал ему тоже вести занятия. Но для Белютина это было неприемлемо. Помню, как-то раз на пароход к нам подсели три известных художника, так Белютин с каждым днем свирепел все больше, и в конце концов они сошли. Он был очень ревнив.

Вообще, оглядываясь назад, вижу, что во всех этих обстоятельствах было мало чего приличного. Были азарт, желание славы, успеха в жизни, а поскольку мы все были неопытны, все это носило, я бы сказал, хамский характер. Не думаю, что я был чем-то лучше. Хотя

---

<sup>29</sup> Комментарий Лианы Рогинской: «Рихтер и Волконский, люди большой культуры, безусловно, были коллекционерами, покровителями искусств и художников (в случае Рихтера это была, если можно так выразиться, монокультура). Русанов и Вадик Столляр собирали из интереса и по дружбе. Глезер был большим энтузиастом, которому мешали непрофессионализм и иногда попросту нехватка вкуса, что сказалось на его коллекции, где наряду с Вейсбергом или Мастерковой было полно кошмарного московского и питерского сюрра типа Кандаурова. Эта всеядность впоследствии очень отрицательно сказалась на отношении к российскому искусству на Западе. По поводу Кандаурова такой анекдот: когда Саша Глезер решил уехать, определенное количество людей, которые тоже собирались уезжать, дали ему деньги на покупку картин, поскольку у него была возможность вывозить их. На Западе эти картины должны были быть проданы, а выручка поделена, не знаю, в какой пропорции. Короче, Саша решил ехать к Кандаурову, приобретать шедевры. Предложил мне поехать с ним, я уклонилась от чести, и поехала Лорик, впоследствии Лариса Пятницкая. Привезли орясину, чудовищную. Заплатил 500 рублей, что по тем временам было очень много. Когда Оскар узнал об этом, он был в ярости: ведь все „лианозовцы“ продавали Саше за копейки – по дружбе. После драматической сцены пришлось Глезеру отвезти работу обратно. Таких историй полно. Я не хотела бы очернять Глезера, я в общем-то ничего против него не имею, но эти инвесторы, о которых я говорила выше, не получили ни копейки от продаж на Западе, и мне кажется, эти вещи должны учитываться тоже».

для меня успех в жизни стал потом менее важен; мне важно самосовершенствование. Это очень важно. Успех в жизни – вещь случайная и преходящая. Успеха хотели все, но никто не понимал, что сначала надо обсудить цену этого успеха. А самосовершенствование... Как говорится, кто виноват, что ты ничего не делаешь? Подойди к зеркалу, посмотри! Нельзя предавать друзей – это стыдно. Хотя сейчас я стал снисходительнее, я понимаю, что у нас все, как у людей... Вот, Володя Янкилевский написал в воспоминаниях, что в Манеже на самом деле было два человека: он и Эрнст Неизвестный... Хотя как раз два человека – Янкилевский и Юра Соболев – оказались тогда «обойденными» вниманием Хрущева... Володя старательно делает себе биографию. Вероятно, он полагает, что ни фотографий, ни записей, ни других воспоминаний нет и не было. И потом, чем гордиться-то? А у него совершенно неумное тщеславие, заставившее его перессориться со всеми, включая добрейшего Эдика Штейнберга.

**Г. К.:** *Как на самом деле наши власти реагировали на организацию выставок наших художников на Западе?*

**Б. Ж.:** Ну, например, вот 1965 год. Мы получаем открыточки с таким текстом:

«Уважаемый тов. Жутовский! Просим Вас принять участие в совещании, которое будет проводиться замминистра культуры СССР Кузнецовым 25 ноября 1965 года в 11 ч. по адресу: ул. Куйбышева, 10».

Эти бумажки получили все: Нусберг, Рабин и все прочие, свыше 20 человек. Назревало грандиозное событие, и мы решили собраться и подготовиться. Если не ошибаюсь, собрание проходило в мастерской Вити Пивоварова. Мы все притащили вырезки из газет, перевели их (как правило, мы имели дело с зарубежными компартиями (Италии, Франции, Чехословакии, Польши и т. п.) и тщательно подготовились.

Совещание вел не Кузнецов, а Попов – плохой человек, выгнанный из ЦК андроповской командой (Бовин и Ко), которая его не приняла, и тогда он стал замминистра культуры. Он начал нас ругать и поносить. Но нам еще раньше стало страшно, поэтому мы тщательнейшим образом подготовились, и на каждое его обвинение кто-нибудь вставал и зачитывал ему выдержки из газет. Попов обращался к своим референтам, стоявшим тут же, но они ничего не подготовили и не знали. Ловкий Нусберг сидел рядом с ним в президиуме и что-то ему нашептывал. И когда Попов понял, что нас не за что схватить, он сказал: «Хорошо, ребята, скоро мы будем праздновать 50-летие Октябрьской революции. Как вы готовитесь к юбилею?» Мы об этом, естественно, не думали и не готовились. Тогда все время молчавший Юло Соостер встал и произнес королевскую фразу: «Ну что тут можно сказать? Когда нас не зовут в буднички, какой тут может быть общий праздник?»

Вот такая была история, и это был единственный случай, когда мы все собрались вместе.

**Г. К.:** *И что конкретно вам инкриминировалось?*

**Б. Ж.:** К этому времени о нас было уже опубликовано большое количество материалов в западной прессе. И они спрашивали: как это попадает на Запад, почему там, а не здесь? Власти надо было как-то реагировать на эти публикации...

У меня сохранилось много писем и вырезок той поры. Был, например, такой чех Душан Конечны, и вот его письмо от 9 января 1964 года, где он пишет о подготовке статьи о московских молодых художниках для журнала «Светова литература». Там освещались Неизвестный, Брусиловский, Янкилевский, Соболев, Соостер и Жутовский, но он просил меня прислать фотоотпечатки или оттиски графики, потому что в журнале не было мелованной бумаги и живопись не воспроизводилась. Однако он обещал воспроизвести мою живопись в книге, где будет мелованная бумага.

Или вот письмо итальянских коммунистов, устроивших выставку в Акуиле, центре провинции Аbruццо, городе, поврежденном землетрясением 2009 года. Там была одна моя работа, и я получил за нее медаль, и вот об этом письмо.

Вот плакат польской выставки «Злота грона» 1965 года. Тоже была медаль, где-то болтается.

Еще одна польская выставка – «Пратц» 1966 года. Участники: Брусиловский, Гробман, Янкилевский, Кабаков, Кропивницкий, Кропивницкая, Мастеркова, Неизвестный, Немухин, Плавинский, Рабин, Смирнов, Соболев, Соостер, Вертанов, Жутовский.

«Культурная жизнь», Польша, 13 января 1967 года. *Realta Sovietica*, октябрь 1965 года.

Каталог выставки живописи и графики из коллекции Александра Глезера. СХ Грузинской ССР, Тбилиси, 1967. Живопись: В. Вейсберг, Н. Вечтомов, Г. Григорян, В. Калинин, Д. Краснопевцев, Л. Кропивницкий, Л. Мастеркова, В. Немухин, О. Потапова, О. Рабин, Н. Северцева, Дж. Хуцишвили, Э. Штейнберг, Л. Гудиашвили, А. Брусиловский, Б. Жутовский, А. Зверев, В. Кропивницкая, Е. Кропивницкий, З. Нижерадзе, Э. Неизвестный. И это только малая часть архива...

А вот еще один интересный документ. Во времена выставки в Манеже, когда все это произошло, полагалось писать покаянные письма в ЦК КПСС о том, что мы хорошие советские люди, совсем не такие, как вы о нас думаете, и т. п. А поскольку из всей нашей команды наиболее политически подкованной и ангажированной считалась моя жена, работавшая в АПН, Белютин попросил ее составить такое письмо в ЦК. И вот у меня есть черновик этого коллективного письма. Вначале стоят инициалы всех подписантов, раскрытых позднее, при печати письма. Тут все-все-все. Так что на моей памяти есть два уникальных события тех лет, когда мы пытались как-то объясниться с властью. Мило, наивно, но для меня их прелесть состоит в том, что ребята от страха тогда собрались в кучу, а после этого все расплозлись и разбрелись. Все стали полувраги и полунеприятелями.

**Г. К.:** *Однако в 1950–1960#е годы художники были несравненно ближе друг к другу, чем в 1980#е, не правда ли?*

**Б. Ж.:** Конечно! Пока не пришла слава, мы все были вместе. А как она пришла, все кинулись по своим углам.

*Июль 2016 г., Москва*

## Несколько строк об истории советского джаза – от Валентина Парнаха до «Синей птицы»

*Михаил Куль*

Казалось бы, какое отношение имеет джаз к советскому изобразительному искусству, тем более 50–60#х годов прошлого века? Ан нет, имеет, и достаточно серьезное.

Начнем с того, что джаз как вид музыкального искусства насчитывает немногим более чем столетнюю историю. XX век, на заре которого зазвучали первые такты новой музыки, превратил ограниченное буквально несколькими городами Америки музыкальное направление в достояние всего мира. Джаз достиг и берегов Советского Союза, хоть и с 20–30-летним отставанием от Европы. Но джаз в СССР был и постепенно развивался. Еще немного – и можно будет говорить о вековой истории советско-российского джаза, отсчитываемой от первого концерта джаз-бэнда Валентина Парнаха, состоявшегося в Москве 1 октября 1922 года.

Нет нужды вновь говорить об идеологических рамках, запретах, ограничениях, сдерживавших рост и развитие этого вида искусства, считавшегося одним из рычагов буржуазного влияния на умы и чувства советских людей, прежде всего молодежи, якобы легче остальных поддающейся «тлетворному влиянию Запада». Довоенный джаз был явлением развлекательным, и возможность исполнения музыки, имеющей какое-то отношение к джазу, принадлежала государственным ансамблям и оркестрам, подчинявшимся главенствующей идеологии. Только послевоенный дух свободы, и музыкальной в том числе, привезенный вернувшимися домой из покоренной Европы военными дал некоторый толчок развитию отдельных явлений культуры. Но наиболее революционным в истории советского джаза был конец 1950#х годов. Бурно вырос интерес к нему в связи с Фестивалем молодежи и студентов 1957 года. Уже за несколько лет до этого стали появляться и завоевывать внимание интересующейся аудитории небольшие ансамбли, игравшие популярную танцевальную музыку с элементами импровизации. Уже заработали «мои (и не только мои) университеты» – джазовые программы «Голоса Америки», уже стали появляться и «запиливать до дыр» фирменные долгоиграющие пластинки, которые уже можно было переписывать на магнитофоны и слушать столько, сколько потребует, и списывать интересные соло, и учиться играть «как они». Ставшие невероятно популярными и сравнительно доступными магнитофоны<sup>30</sup> позволяли записывать с эфира прорывавшуюся через заслон «глушилок» и атмосферных помех музыку напрямую. Уже состоялись гастроли вполне джазовых коллективов из «стран народной демократии». А уж живой контакт с настоящими, хотя и не находящимися в самом авангарде тогдашнего джаза музыкантами и составами во время фестиваля стал настоящим детонатором взрыва интереса к джазу не как к увеселительно-танцевальному или песенно-

---

<sup>30</sup> Конечно, *поток* магнитофонов пошел в 1960#е. Однако в среде, в которой я крутился, не только джазовой, но и просто музыкальной (в том числе в среде любителей и профессионалов классики), уже в 1950#е годы магнитофон (приведу в пример «Днепр-3», «Мелодио МГ-56») был необходимым и достаточно общепринятым техническим средством, а не редкостью. Надо было переписывать попадающие в страну (буду говорить о Москве) пластинки, писать с радио того же Коновера (Willis Clark Conover (1920–1996) – американский джазовый продюсер и ведущий джазовой программы радиостанции «Голос Америки» Voice of America Jazz Hour с 1955 по 1996 год, научивший слушать и понимать «музыку свободы» несколько поколений любителей джаза из социалистического лагеря. Шесть вечеров в неделю на протяжении свыше 40 лет его слушали миллионы людей от Восточного Берлина до Владивостока. – Г. К.). Учтем и завозимые теми, кому довелось побывать за бугром, серьезные по тем временам «Грюндиги», «Уэры» и т. п., в том числе и «вертушки». Я уже не говорю об интересе к появившимся тогда первым бардам, к эмигрантской песне и модным эстрадным певцам разных стран и народов. Магнитофоны были нужны, и они были. Можно смело сказать, что магнитофонная культура взяла серьезный старт уже в первой половине 1950#х. (Прим. М. К.)

эстрадному явлению, а как к свободному, импровизационному творчеству, вырывающемуся за колючую проволоку идеологических догм и за рамки масс-культуры.

По сути, в сравнительно короткий период после фестиваля 1957 года произошло рождение современного советского джаза, колыбелями которого были крупные города Союза, прежде всего Москва, Ленинград и прибалтийские столицы. Музыканты, профессиональные и любители, тогда впервые услышав музыку, рождаемую сиюминутно, в процессе общения и сотворчества музыкантов, свободную от множества условностей и оговорок, прониклись желанием делать то же самое: собираться вместе и играть джаз, самовыражаться, давать выход накопившимся желаниям играть то и так, как это уже делал весь джазовый мир. Но для этого требовалась сцена и слушатели, без которых джаз – не джаз, а музыка – не музыка. Позволю себе высказать мысль, что нечто похожее, разве что без катализатора в виде Фестиваля молодежи, в какой-то мере коснулось и других видов искусства. В том числе и изобразительного. Несомненно, свою роль в дальнейшем сыграли и некоторые идеологические перемены периода «оттепели» 1960#х, позволившие людям искусства вдохнуть первый глоток свободы творчества. Этого было достаточно для первой серьезной брешки в монолитной до того стене «соцреализма» как в литературе, так и в изобразительном искусстве и музыке.

Интерес к джазовому исполнительству требовал выхода, прежде всего места для совместного музицирования, и соответствующей аудитории. Так появились в Москве и Ленинграде первые джаз-клубы, ютившиеся в помещениях, мало приспособленных для музыкально-клубной деятельности, но впервые давшие возможность общения и исполнителям, и немногочисленным слушателям, объединенным общим интересом. Джаз – не массовый, звучащий с эстрады и тиражируемых грампластинок, как это посчастливилось ему в предвоенное десятилетие, – начал неуклонно развиваться, подпитываемый слабым ручейком просачивающейся по радио и с редких фирменных «дисков» информации. Первый в Москве джаз-клуб «На Раушской», возглавляемый Алексеем Баташевым, был открыт в 1960 году. Вскоре появились новые места-«прибежища» бездомных, чаще самодельных, джазистов и многочисленных поклонников этой музыки, – джазовые молодежные кафе. Усилиями комсомольских организаций и примкнувших к ним энтузиастов в 1961 году были открыты первые в Москве «молодежные кафе», по сути своей – джазовые клубы. Это были кафе «Молодежное» и «Аэлита», ставшие под патронатом горкома комсомола и прочих организаций самым первым шагом в «организации новых форм досуга молодежи», как это называлось в официальных документах того времени. Чуть позже появились «Синяя птица», «Романтики» и другие, а также ряд кафе в Ленинграде.

А когда появилась сцена, с которой звучала главным образом джазовая музыка, появилось и желание организовать некий первый смотр сил. И к концу лета – началу осени 1962 года идея организации в Москве джаз-фестиваля начала овладевать массами. Выбор места проведения пал на кафе «Молодежное», КМ, где можно было разместить сто или чуть более слушателей и популярность которого была невероятно высокой, в том числе и у ряда деятелей культуры, которые могли бы сказать свое слово в поддержку будущего фестиваля. В числе лауреатов этого фестиваля были уже хорошо известные в Москве и за ее пределами музыканты, еще не бывшие профессиональными, такие как Алексей Козлов, Валерий Буланов, Герман Лукьянов, Андрей Товмосян, Андрей Егоров.

Джазовая жизнь в Москве в период существования первого джаз-клуба и первых джазовых кафе (1960–1965 годы) была крайне активной и непрерывающейся. С количественным и качественным ростом. И несмотря на примерно двадцатилетнее отставание от американского джаза, уже ушедшего далеко вперед от бибоба 1940#х годов – музыки Паркера – Гиллеспи – Пауэлла – Монка, именно боп, обогащенный последующими стилистическими достижениями, стал школой целого поколения джазменов 1960#х годов. И ученики оказались достойными своих учителей. Свидетельство тому – успешное выступление первых

московских ансамблей с участием Николая Громина, Вадима Сакуна, Андрея Товмосяна, Георгия Гараняна, Валерия Буланова и других на международных фестивалях в Варшаве и Праге в 1962 и 1965 годах.

Уже с первых дней работы молодежных кафе неперенными их посетителями и даже уважаемыми гостями были многочисленные художники, артисты, фотографы, поэты, архитекторы, но не только потому, что они так уж искренне любили джаз. Скорее потому, что дух свободы, независимости от репертуарного диктата, дух импровизации и непредсказуемости, возможность совершенно новой формы общения и музыкального творчества, практически не сковываемого никакими рамками, финансовыми и тем более идеологическими, были тем, чего в своей жизни и профессиональной деятельности они были в значительной степени лишены.

С годами московский современный джаз плодотворно развивался. Развитию способствовали царивший на скромных сценах кафе соревновательный дух, атмосфера роста, обмена и – благожелательности. Мне представляется, что существование клубной (точнее, «кафейной») джазовой сцены в Москве в течение 1960–1965 годов стало настоящей школой высшего джазового мастерства, и потому «московские фестивали шестидесятых» можно назвать отчетом, успешно засвидетельствовавшим возмужание и достижение нового джазового уровня московским джазом в целом и многими музыкантами и коллективами в частности.

«Синяя птица», также открытая усилиями партийно-комсомольских органов Свердловского района Москвы как джазовое кафе 4 сентября 1964 года, изначально оказалась гораздо более демократичным местом<sup>31</sup>, чем КМ и даже «Аэлита», но в отличие от них в первые годы работы (до 1968 года) СП, как мне кажется, не была местом, которое облюбовали бы какие-то представители творческой элиты. Основными посетителями, если не считать коллективы, снимавшие кафе для проведения вечера, были джазмены и любители джаза, самые разнообразные, потому что никаких стилистических предпочтений в звучащей музыке не отдавалось. Заменить на сцене музыкантов постоянных составов в КМ или поиграть с ними другим желающим в джеме порой бывало затруднительно. В «Птичке» же в течение почти трех лет основным составом был мой квартет с саксофонистом Игорем Иткиным, не звезды первой московской величины, хотя были вполне известными в Москве джазменами. А расположение кафе в достаточно скромном месте и непритязательность обстановки были на руку музыкантам, желающим поиграть, и после начала вечера, как правило, начинался безудержный джем. Тем не менее представители «творческой интеллигенции» не обделяли «Синюю птицу» своим вниманием.

А с 1968 года в истории «Синей птицы» началась новая страница, вписанная в историю московского изобразительного искусства. Хотя джазовый дух оставался в стенах кафе, порой меняя стилистические рамки, в какой-то степени стал постепенно утрачиваться стихийно джазовый характер молодежного кафе. Постепенно сцена уступалась организованным, почти концертным выступлениям некоторых московских составов, потом джаз-року. И начиная с осени 1967 года кафе стало предоставлять свои стены для выставок произведений многочисленных художников-нонконформистов, лучших представителей «левого искусства», что составляет одну из замечательных страниц истории «Синей птицы». «Большой застой», начавший отсчет с октября 1964 года, с замены «дорогого Н. С. Хрущева» на нового генсека, «дорогого Леонида Ильича», тем не менее уже не мог сдержать могучий творческий импульс людей «новой богемы». И двери кафе, распахнутые для непризнавае-

---

<sup>31</sup> Маленькая заметка Г. Спицына в «Московском комсомольце» от 6 сентября 1964 года: «Встреча с „Синей птицей“»: «Еще несколько недель назад здесь был обычный подвал по ул. Чехова... В основу метаморфозы подвала в уютное место отдыха лег проект молодого архитектора Славы Колейчука... Ремонт делали ребята из Госбанка, которые после работы превращались в каменщиков и плотников». (Прим. Г. К.)

мых художников, порой становились для них первой возможностью познакомить публику со своим творчеством.

В 1970 году в связи с переподчинением райкома ВЛКСМ прекратил свою деятельность совет кафе. Однако в еще функционирующей «Синей птице» вплоть до закрытия кафе в 1972 году «в связи с капитальным ремонтом дома» продолжал звучать джаз, проводились встречи и выставки художников, ставших в недалеком будущем признанными и знаменитыми.

*2016 г., Йехуд, Израиль*

## Мы использовали дырки системы

*Алексей Любимов*

**Георгий Кизевальтер:** *Как вы сейчас оцениваете развитие советской музыки в 1950–1960#е годы в целом?*

**Алексей Любимов:** Наши оценки всегда зависят от целей, которые мы перед собой ставим. Если говорить об актуальных потребностях нарождающегося авангарда как движения сопротивления режиму, ищущего новые несоветские формулы и культурные ходы, это одно. Если думать о результатах, имеющих значение сегодня, то это уже другое. Понятие авангарда уже пересмотрено и обросло новыми значениями и коннотациями, и далеко не позитивными оценками. Сперва авангард противопоставлялся идеологическому (соцреалистическому) мейнстриму, а потом внутри авангарда стали возникать свои противопоставления, особенно в начале 1970#х, когда выявились совсем иные понятия и течения, уже противодействовавшие авангардному мирозерцанию.

Однако в 1960#е годы всех ищущих новые пути объединяло одно – это неприятие существующих догм, неприятие режима и любых идейных позиций и лакействующих людей, с ним связанных.

**Г. К.:** *То есть вы считаете, что основная причина появления авангарда в музыке была политической и крылась в идеологическом расколе с режимом?*

**А. Л.:** Нет, хотя политической она была тоже. Авангард появился также и на Западе, только раньше, и там он был сильнее, почему и способствовал возникновению авангарда у нас. Там он был продолжением самых радикальных (додекафонных и т. п.) направлений довоенной европейской музыки. Впрочем, самими творцами этой додекафонной музыки – Шёнбергом и Веберном – это направление позиционировалось как продолжение традиций, и никакого внутреннего радикализма в их позиции не было, как и не было оппозиции к миру. А вот послевоенный авангард в лице Булеза и Штокхаузена сразу использовал временные позиции Мессиана как отца движения, и это уже было отторжение всех классических возможностей, сбрасывание их с корабля современности.

**Г. К.:** *Хорошо, а у нас в 1950#е годы разве не возникало ничего похожего?*

**А. Л.:** Практически ничего. Если что и появлялось, то совершенно подпольно. Была только фигура Галины Уствольской, которую мы узнали лишь в 1970#е и которая уже в конце 1940#х и в 1950#е писала абсолютно радикальные сочинения. Но в то время их даже нельзя было никому показать! Скажем, в конце 1950#х она показала «Большой дуэт» Ростроповичу; тот испугался и сказал: «Если я это исполню, и вас, и меня арестуют!» Он сам мне об этом рассказывал, и он исполнил все же это сочинение, но только в 1997 или 1999 году, то есть через 40 лет.

Уствольская была одной из самых одиноких фигур в Ленинграде. А в Москве такой фигурой был Андрей Волконский. Он моложе ее намного, но на людях он появился гораздо раньше, и первые его выступления воспринимались сначала очень позитивно. Шел 1955 год, когда Союз композиторов взял его, изгнанного из Московской консерватории за несдачу экзаменов, «на перевоспитание» и принял в союз. Приручить его удалось лишь на год-два, потому что в 1956 году он выдал первое додекафонное сочинение – небольшой цикл пьес для фортепиано *Musica stricta*; правда, Юдина его исполнила только в 1961 году<sup>32</sup>. Далее была «Сюита зеркал» на текст Гарсиа Лорки (1959), это сочинение произвело революцию в умах более молодых композиторов.

---

<sup>32</sup> По информации М. А. Дроздовой, 6 мая 1961 года в концертном зале Гнесинского института. (Прим. Г. К.)

В целом развитие шло очень бурно. Но лишь в очень маленьком сегменте этой советской музыки, представленном самыми ищущими и радикально настроенными композиторами как по отношению к застоявшемуся соцреализму, так и ко всему музыкальному быту, оказавшемуся абсолютно академическим. В исполнительстве имелись крупные фигуры, но они были ориентированы на классику. А у авангардных композиторов исполнителей не было, за исключением отдельных фигур: Юдина, Ведерников, Рождественский (немного), Блажков – сперва в Киеве, потом в Ленинграде, где он был ассистентом Мравинского. На них опирались все 1960#е годы. Я вошел в состав в 1967–1968 годах, когда окончил консерваторию.

Так что в 1950#е можно назвать единицы – уже упомянутые Уствольская и Волконский, а все остальные – это 1960#е годы: московская троица (Шнитке – Денисов – Губайдулина), в Киеве – Грабовский, Сильвестров, в Таллине – Пярт и Синк. В 1950#е все они были робкими детьми наследия Шостаковича и Прокофьева, пытавшимися что-то сказать в сторону Бартока, Хиндемита, Стравинского. Эти основные фигуры с конца 1950#х не запрещались и особенно не критиковались. Знаковая книга Шнеерсона «О музыке живой и мертвой», вышедшая в 1960 году, представила всю западную музыку как порождение загнивающего капиталистического общества; в то же время композиторы рассматривались дифференцированно: кого-то слегка хвалили, кого-то уничтожали.

**Г. К.:** *Какие наиболее важные композиторы и центры новой музыки появились в 1960#е годы?*

**А. Л.:** Я бы сказал, это Пярт, Волконский, Сильвестров. Денисов чуть позже, он шел от Волконского, от его центральных вещей *Musica stricta* и «Сюита зеркал». В это время проникала уже информация с Запада; стало развиваться паломничество на «Варшавскую осень» – этот фестиваль современной музыки, существовавший с 1958 года, расцвел тогда самым пышным цветом.

**Г. К.:** *Значит, музыканты легко могли поехать на этот фестиваль?*

**А. Л.:** В Польшу съездить особых препятствий не было. Конечно, путевки и визы в соцстраны было достать трудно. Но по линии Союза композиторов обмена поощрялись. Так что музыканты и прежде всего композиторы могли находить источники информации и общаться... Что касается центров, то в Москве имелась студия электронной музыки.

**Г. К.:** *Мне казалось, что она возникла позже, в 1966 или 1967 году.*

**А. Л.:** Дело в том, что электромузыкальный инструмент АНС был создан инженером Е. Мурзиным в Музее Скрябина в 1950#е годы, а студия электронной музыки была одним из помещений в этом музее. Позже она отъединилась и получила свой маленький зал с полусферой в подвале музея. Но общение композиторов вокруг АНС и интерес к цветомузыке и другим идеям Скрябина возникли гораздо раньше, в самом конце 1950#х годов. АНС был первым синтезатором, основанным на идее рисованного звука, на трансформации линейных фигур и пятен в звуки. Также он переводил звуки в графическое изображение. В 1960#е годы студия понемногу начала функционировать, и в 1967–1969 годах на АНС были созданы первые композиции Денисова, Шнитке, а чуть позже Губайдулиной, Рабиновича, Немтина, Крейчи...

**Г. К.:** *Помимо этой студии были ли какие-то места, где часто исполнялась авангардная и неизвестная музыка XX века?*

**А. Л.:** Конечно, это не официальные филармонические залы, а разные НИИ – Институт атомной энергии им. Курчатова, Институт ядерных исследований в Дубне; далее, Союзы композиторов в Ленинграде и Москве, Ереване, Киеве, Таллине, Риге; чуть позже – Академгородок в Новосибирске. Ученым не запрещалось устраивать вечера знакомства с искусством, типа «физиков-лириков» и тому подобных параллелей, потому что это было время

поисков смежных идей, смежных направлений в науке и музыке. Поэтому они приглашали исполнителей. В Курчатовском дважды была Юдина, были и другие музыканты.

В 1960#е годы в связи с приездом Стравинского<sup>33</sup> и Булеза<sup>34</sup> организовывались встречи с любителями музыки, а в 1965 году образовался Московский молодежный музыкальный клуб<sup>35</sup> Григория Фрида при Доме композиторов. Там не было официальной программы, но темы вечеров все знали – тогда работало сарафанное радио, и набегало много молодежи: шли жаркие дискуссии, проигрывались записи и было живое исполнение.

**Г. К.:** Среди «официальных» композиторов у нас не было никаких интересных имен?

**А. Л.:** Очевидно, мы имеем в виду тех композиторов, которые были достаточно левыми, но либо исполняли какие-то официальные функции, либо были официальными глашатаями современной музыки в СССР. Такими фигурами в поэзии были Евтушенко или Вознесенский, а в музыке – Щедрин и Эшпай, умеренно современные композиторы, которые пытались на фоне соцреализма остальных захватить что-то из разрешенных западных направлений: фольклоризма в лице Бартока или Стравинского, неоклассицизма в лице Хиндемита, то есть того, что вписывалось в парадигму тем, охватываемых соцреалистической музыкой. К ним одно время принадлежали Буцко, Каретников – потом он ушел в тень; в Киеве – Скорик. В Ленинграде – Банщиков, Слонимский. В Армении можно вспомнить Бабаджаняна, Мирзояна. В Эстонии – Тамберга, Тубина, Рязтса. У них была уже не серопыльная музыка, потому что она нарушала неписанные соцреалистические законы, но и не радикально-авангардная.

**Г. К.:** Интересно, а как тогда выживали леворадикальные композиторы?

**А. Л.:** Они выживали за счет двух вещей: случайного преподавания, за которое платили мало, и музыки для кино. Режиссеры присматривали композиторов, которые наиболее ярко отразят в музыке темы фильмов, и сразу подхватывали тех, кто подходил. И Денисов, и Шнитке, и Артемьев, и даже Волконский очень часто писали для радикальных фильмов трудных режиссеров. Кроме того, были документальные фильмы, мультфильмы, они меньше контролировались и легче озвучивались. К примеру, режиссер Андрей Хржановский чуть ли не 30 лет сотрудничал со Шнитке, а позже с Мартыновым, так же как Артемьев озвучивал Тарковского, а потом и Михалкова.

**Г. К.:** Если говорить о левых композиторах в СССР в те годы, можно ли сказать, что они были действительно оригинальны или же их музыка шла по пятам западной, повторяла и имитировала?

**А. Л.:** Скорее, второе. Я считаю, что на первых порах их музыка очень сильно шла по пятам западной. Композиторы изучали техники и новые эстетики, следовали практически всем течениям и стилям с ориентацией на Францию, Германию, Польшу. Ранний период у Волконского продолжался вплоть до его отъезда – я считаю, что он не был оригинальным композитором, весь под влиянием разных течений и композиторов, сначала Веберна, потом Булеза, потом Ксенакиса; оригинальность его по сравнению с западной музыкой заключалась, быть может, в большей протяженности и экспрессивности. Но насколько здесь его фигура была значима, настолько она потерялась на Западе – именно в силу того, что в нем оказалось мало самостоятельности.

Сильвестров в 1960#е годы оказался не только одним из наиболее ярких композиторов, но и сумел в этих западных техниках сказать что-то свое, в силу чего он в середине 1960#х получил две серьезные премии за свои сонористические и отчасти алеаторические сочинения: голландского фонда «Гаудеамус» и фонда Кусевицкого в США. Сейчас эти сочи-

---

<sup>33</sup> 1962 год.

<sup>34</sup> 1967 год.

<sup>35</sup> Клуб основали совместно композитор Фрид, музыковед Григорий Головинский и музыковед Владимир Зак.

нения кажутся не сильно авторскими или выражающими его собственное лицо, но тем не менее они очень мощные. То же самое можно сказать о Денисове. Он серьезно повернулся в сторону Булеза и французской музыки, определяемой булезовским стилем, однако сумел найти хоть и ограниченный, но все же свой язык. Так что эти композиторы очень быстро распрощались с техническим пуризмом и стали обретать в 1970#е годы свои лица, не всегда, кстати, оцененные на Западе.

Напротив, Шнитке, Пярт, Сильвестров были сразу же оценены на Западе. Их музыка значительно отличалась от западной большим дыханием, независимостью и неортодоксальностью использования технических приемов, смешиванием этих техник, внедрением элементов национально-географического характера и экспрессии, обладающей смысловым подтекстом, всего того, что вообще свойственно русской музыке XX века.

У упомянутых авторов авангардных направлений была еще одна проблемная и двусмысленная ситуация: они все с огромным пиететом относились к музыке и личностям Прокофьева и Шостаковича. Против масштаба творчества этих мастеров и их авторитетов трудно было что-либо возразить, к тому же и Прокофьев, и Шостакович также подвергались неоднократным идеологическим нападкам со стороны властей. Однако при всем почтительном отношении к мэтрам авангардисты нового поколения одновременно старались полностью уйти из-под влияния этих больших имен, отрицая и ниспровергая их значение в тогдашней актуальной борьбе направлений и приоритетов.

**Г. К.:** *Какие трудности возникали тогда перед исполнителями додекафонической и авангардной музыки в СССР? Насколько силен был тогда контроль партийных и прочих органов над институтами культуры?*

**А. Л.:** Конечно, контроль был сильный, поэтому и композиторы, и исполнители искали выходы через организации, неподвластные прямому надзору чиновников. Это вышеназванные институты, Союз художников, ФИАН, Академия художеств и Политехнический институт в Риге, эстонское радио, которое записывало все... Они позиционировали себя как достаточно независимые от Москвы центры, особенно Эстония. В меньшей степени – Ереван, потому что там не было такой ориентации на Европу; там больше был интерес к экзотике. Это хорошо использовал в своих сочинениях Тигран Мансурян, который с 1990#х годов стал на Западе весьма известным композитором.

Так что, несмотря на контроль, «мы все жили в дырках системы», как сказал Сильвестров. Мы использовали эти дырки, и иногда удавались такие эскапады, как исполнение запрещенной кантаты «Плачи» Денисова или перформанса Волконского «Реплика».

**Г. К.:** *Насколько важны были тогда связи между советскими и западными композиторами или музыкантами?*

**А. Л.:** Безусловно, это расширяло горизонты. Но общение было несколько сумбурным. Если на грани 1960–1970#х на Западе классика XX века была уже не только изучена, но и отброшена авангардом и он стал заниматься своими проблемами, то у нас и 1960#е, и 1970#е шли под знаком повального изучения всего XX века – хотелось играть все, и все хотелось слышать.

В 1964 году я впервые попал с оркестром Баршая в Польшу и Венгрию, и Юдина меня сразу направила к современным польским композиторам. Там я записал программу на радио. А в 1966 году я поехал в молодежный лагерь в Бельгию, где сыграл все тех же Пярта и Волконского, и там меня заметил руководитель бельгийского радио. В 1968 году он пригласил меня на Международный фестиваль современной музыки в Брюсселе под патронатом Булеза, где я познакомился с Штокхаузеном.

Денисов активно переписывался с Булезом все 1960#е годы; Юдина – со Стравинским и Штокхаузеном, Шнитке – с Берлиозом. К нам по линии компартии Италии приезжал и Луиджи Ноно, но тут уже были какие-то бессмысленные выборочные запреты в общении.

**Г. К.:** *Каковы, на ваш взгляд, самые значительные музыкальные события тех лет, что способствовали развитию нашей авангардной музыки в 1970#е годы?*

**А. Л.:** Конечно, их было много. 1959 год – это гастроли Нью-Йоркской филармонии под управлением Л. Бернштейна, где он играл Стравинского, Айвза, Бернштейна и других американских композиторов, причем перед исполнением «Весны священной» он обратился к публике и сказал: «сейчас вы услышите сочинение, которое вам запрещали слушать в течение 30 лет». На французской выставке 1961 года можно было послушать редкие записи современных композиторов. Далее, это концерты Юдиной с ее программами. 1967 год – это приезд Булеза с оркестром Би-би-си и его встречи и беседы с композиторами у Денисова и встречи со студентами. Первое исполнение сочинений Волконского... С 1968 года – мои концерты. В Таллине – активная деятельность вокруг Пярта и Кульдара Синка, когда исполнение их сочинений (2-я симфония Пярта и др.) часто превращалось если не в хеппенинги, то в театрализованное представление. В Ленинграде – программы с оркестром филармонии Блажкова и Рождественского: это первые исполнения Волконского, Денисова, Шёнберга, Айвза, Веберна, Берга и многих других. Впрочем, были и запреты: предложения сочинений Штокхаузена и Кейджа со стороны Блажкова и с моей стороны в 1960#е никак не проходили. В 1970#е это уже стало возможно.

Хочу в заключение добавить, что мои высказывания и приведенные факты носят все же неполный, выборочный характер. Поэтому прошу простить всех, кого я не упомянул как пионеров или флагманов движения Новой музыки.

*Февраль 2017 г., Москва*

## Мы понимали, что нужно что-то менять

*Павел Никонов*

**Георгий Кизевальтер:** *Я хотел бы начать с упоминания того факта, что вы были одним из центральных героев 1950#х. В прессе вас и ругали, и хвалили; во всяком случае, вы были в центре внимания.*

**Павел Никонов:** Ну, тогда было много героев. А началось все с Фестиваля молодежи и студентов 1957 года. На мой взгляд, это был переломный момент. Многие говорят об «оттепели», но в изобразительной культуре все началось с фестиваля. До 1957 года наши фонды были закрыты, информации по западной живописи не было никакой, да и не только по западной – по нашему авангарду тоже ничего не было. Все это существовало только в виде слухов, а конкретно мы ничего не видели. И вот на фестивале открылась некая *цель*. (Хотя приехали туда в основном ребята из Латинской Америки, Африки, Азии.) В Парке культуры имени Горького был один павильон, называвшийся «Шестигранник»: там проходили выставки наших художников, а тут нужно вспомнить, что, кроме залов на Кузнецком, 11 и 20, ничего не было. А те залы были достаточно привилегированными, и нам, молодежи, выставляться там было совершенно нереально. И вот в этом «Шестиграннике» организовалась студия для художников, приехавших из разных стран. Там мы впервые увидели абстракцию в исполнении этих молодых авторов. Они работали открыто, и туда кинулись все, кто хотел что-то узнать, увидеть, услышать. Туда прибежали Эрнст Неизвестный, все «лианозовцы», все, кто потом поднялся в нашем андеграунде или полуофициальном, «левом МОСХе»: Николай Андронов, Олег Целков, Эдик Штейнберг, Володя Вайсберг<sup>36</sup> и т. д. Эта студия стала толчком для свободного волеизъявления. А для меня (я был немного моложе и менее информированным, чем другие) толчком стал момент, когда наши работы вывесили (в советском павильоне), а рядом висели другие художники. Помню какого-то англичанина, написавшего портрет шахтера и получившего медаль, по сравнению с нашими работами это был просто шедевр. Наши выглядели консервативными, зажатыми, черными... В общем, мы поняли, что нужно что-то менять.

**Г. К.:** *Однако вы не занялись абстракцией после фестиваля, а стали искать что-то под себя...*

**П. Н.:** Я не стал заниматься абстракцией, потому что не знал, как к ней подобрать ключи. Не был к ней готов. Но потом пошли другие события. Во-первых, я тоже был награжден медалью, но не золотой, а серебряной. Еще один скульптор, Олег Фивейский, получил золотую медаль. И стали говорить, что нас наградят неким путешествием на Запад, но кончилось это тем, что нас отправили в Чехословакию. Это была моя первая и последняя поездка за границу в советское время. Сама Чехословакия на меня особого впечатления не произвела, а жил я в квартире председателя Союза художников Чехословакии, женатого на сестре Бурлюка. Однажды я стал пылесосить там комнату и уперся во что-то под кроватью. Смотрю, там кипа дореволюционных и белоэмигрантских журналов! И я уже больше никуда не ходил, а залез в эти журналы с головой. Это стало моим первым знакомством с другим искусством. Я увидел таких художников, как Шагал, Борис Григорьев, и других наших уехавших эмигрантов. С этого момента начался интерес к другой изобразительной культуре.

А потом «возникла» искусствовед Мюда Яблонская, работавшая в Третьяковке. Она нас провела в запасник в церкви, и там мы впервые увидели «бубнововалетовцев» и других авангардистов.

---

<sup>36</sup> В то время фамилия Вейсберг многими произносилась именно так. (Прим. Г. К.)

**Г. К.:** *А когда это было?*

**П. Н.:** Это было примерно в 1959–1962 годах.

**Г. К.:** *Но к этому времени вы уже начали делать свой так называемый «суровый стиль»?*

**П. Н.:** Нет, он возник немного раньше; это было общее движение, общий порыв. Я помню пятую молодежную выставку 1959 года, где Гелий Коржев выступил с «Влюбленными», у Неизвестного была великолепная скульптура «Торс» – если я не ошибаюсь, он же был и на фестивале; была хорошая серия «Окраины Москвы» Оссовского, у Андропова – «Куйбышевская ГЭС». Так, не сговариваясь, все выступили с работами, которые легли в основу этого «сурового стиля». И тогда все началось.

**Г. К.:** *Но дружили вы в основном с Андроновым, Егоршиной?*

**П. Н.:** У меня есть старший брат Михаил, и он стал инициатором «группы восьми». Туда входили мой брат, Николай Андронов, Наталья Егоршина, Михаил Иванов, Володя Вайсберг... А когда я вернулся из Чехословакии, то и меня вовлекли в эту группу. То есть это было достаточно широкое движение. Фактически лидировали там Коржев, Петр Оссовский, Андронов. Позже туда вошли Таир Салахов, Виктор Попков и другие.

**Г. К.:** *А вы встречались друг с другом и обсуждали свои работы?*

**П. Н.:** Очень часто! Это был у нас почти обряд. Володя Вайсберг к этому особенно ревниво относился и считал, что нам обязательно нужно периодически встречаться, показывать свои работы, обмениваться мнениями... Еще там организующим началом служил Борис Биргер. Фактически это была первая группа после всех запрещенных до 1932 года объединений в СССР.

**Г. К.:** *Интересно, что в журнале «Лайф» в 1960 году неким Маршаком была сделана публикация о советских художниках, куда попали Наталья Егоршина, Анатолий Зверев, Дмитрий Краснопевцев и другие. Почему, как вы думаете, он выбрал именно Наталью?*

**П. Н.:** Потому что она была самым ярким и одаренным явлением в нашей группе. Она невероятно громко прозвучала в самом начале и в конце своей творческой жизни. И своим мощным выступлением могла заинтересовать этих искусствоведов.

**Г. К.:** *Еще туда был включен Юрий Васильев по прозвищу Мон.*

**П. Н.:** Да, был такой. Но это я не совсем понимаю. Он учился с моим братом в институте, но я не разделял интереса к нему. Я знал его с разных сторон, и он мне не казался интересным художником.

**Г. К.:** *Как вы думаете, почему одни художники из этого круга ушли в эксперименты с формой/цветом/светом, как, например, Вейсберг, а другие, как вы, допустим, сохранили приверженность этому стилю? В чем причина?*

**П. Н.:** Я пытался опереться на какие-то традиционные истоки нашего искусства, поэтому после нескольких картин, которые сделали меня «родоначальником» «сурового стиля», я почувствовал какую-то пустоту, уехал в деревню и почувствовал, что надо мне с натуры работать. Мне этого как-то не хватало, как я понял. А Володя созрел как художник, как личность значительно раньше, он уже прошел через эти этапы и опирался на опыт художников типа Сезанна.

Почему, кстати, возник этот «суровый стиль»? Почему молодые художники того времени обернулись к таким как бы героическим темам? В этот момент наше официальное искусство претерпевало невероятный кризис, и обозначался он тем, что на официальных, всесоюзных выставках появилась некая форма мелких, слащавых жанров. Мы это видели и знали о том, что существовал Дейнека со своей «суровой» культурой...

**Г. К.:** *А его разве не выставляли?*

**П. Н.:** Что вы! Он был запрещен, снят с поста директора МИПИДИ, фактически репрессирован!.. Так вот, появилась эта мелкая, слащавая жанровость. В чем причина?

Например, картина некоего Григорьева, если не ошибаюсь, «Вернулся»: стоит какой-то жирный человек в кожанке и с чемоданом в руке; на него с укором смотрит женщина, окруженная детьми. Вроде вернулся в семью, которую когда-то бросил?

Далее: «Прием в комсомол»... «Исключение из комсомола»... «Вселение в новую квартиру» Лактионова... Мы помнили его «Письмо с фронта», это была мощная картина, а тут кто-то входит с фикусом. Или Решетников – «Опять двойка». Утвердилась вот такая сусальность. Но больше всего нас поразила маленькая картина, получившая Сталинскую премию: суворовец идет по мосту, вероятно, возвращается с парада, окруженный девочками с бантиками, а название такое – «Он видел Сталина». И это было отвратительно. Или: муж моет посуду, ругается с женой. Вдруг пошел наплыв таких картин. Нам показалось, что эта культура просто все заполонила, другого ничего не рисовали.

А жизнь была совершенно другой. Мы захотели поднять другие стороны жизни. Тем более что тогда действительно начались все эти стройки. Так что интерес к «другой стороне» жизни был спровоцирован засильем этой бытовщины, получившим вдруг официальную поддержку. Но нужно сказать, что к нам, молодым в то время художникам, с большим вниманием отнеслась старшая плеяда художников, которая в 1930–1940#е была вытеснена из жизни и творчества. Например, был такой Константин Вялов из ОСТА, Дейнека, купивший у меня «Рыбаков», Фальк и многие другие. И произошла спайка людей пожилых, которые все репрессивные годы уже пережили, и молодых. Это было очень интересное явление. Мы познакомились тогда с Кончаловским, ходили к нему в мастерскую. Но многих мы просто не знали, например Никритина. Он приходил на комиссию, сдавал что-то, у него не принимали. Опять приходил. Было его жалко, но его имя нам ничего не говорило. А Вялов мне просто говорил: «Ты что думаешь, Никонов, вы что-то новое придумали? Да было все это уже!» Только потом мы увидели его работы в Третьяковке.

**Г. К.:** *В 1962 году, когда Хрущев разгромил выставку в Манеже, вы ведь там участвовали. Вам тоже досталось?*

**П. Н.:** Это событие преувеличено. Это была инициатива советской номенклатуры в сфере культуры, особенно литературы. После истории с Пастернаком вся эта номенклатура была возмущена. Как мне кажется, в основе была элементарная ревность, что «Доктора Живаго» взяли и напечатали за рубежом. Началась жуткая травля, Пастернак отказался от Нобелевской премии, но им надо было это дело как-то развивать. А процесс этот захлебнулся, потому что он умер. Однако им хотелось реванша, какой-то серьезной победы. И тут возникла фигура Серова<sup>37</sup>. Он очевидно рассчитывал стать президентом Академии художеств, но для этого ему надо было совершить нечто необыкновенное. И тут настало время этой выставки к 30-летию МОСХа. А в тот момент изобразительное искусство как-то вышло вперед прочих. С самого начала, когда формировался состав участников, у Шмаринова, возглавившего выставком, возникла идея. А я был членом выставкома вместе с Андроновым и Мишей Ивановым. Шмаринов собрал выставком и сказал: «Нам бы хотелось показать всех художников, которые были в МОСХе в 1930#е годы» – ведь многие были репрессированы. И он предложил найти этих художников. Нам дали адреса, сказали, ходите по мастерским, ищите... И вот мы стали приносить на выставком их работы. Мы узнали, что есть такие художники, как Древин, Фальк, Щипицын, Щукин... Мы их вытащили на свет. Для нас это было просто открытие. Но многие члены выставкома говорили: «А зачем нам эта поддиванная живопись?» И действительно, художники эти работы часто доставали из-под дивана!.. Вопрос был поставлен на голосование, но нас было большинство. Тогда часть выставкома вышла в знак протеста. Это уже был конфликт. В это время еще подвернулась выставка

---

<sup>37</sup> Владимир Александрович Серов (1910–1968) – советский живописец и график, президент Академии художеств СССР в 1962–1968 годах. Лауреат двух Сталинских премий (1948, 1951).

студии Белютина на Б. Коммунистической. И Серов понял, что из этого можно сделать колоссальную провокацию. Были разосланы пригласительные билеты, хотя в то время такие выставки были закрытыми. И выставки нашей группы были закрытыми – как бы для внутреннего просмотра. А тут вдруг пригласили все посольства и иностранную прессу. После открытия Ильичев<sup>38</sup> положил подборку материалов на стол Хрущеву: «Абстракция на Коммунистической улице». До этого Хрущев отказывался идти на ту выставку. А тут он не мог не реагировать. Поэтому он пришел такой взвинченный и стал на всех орать... Но нужно сказать о том, что часто опускают в рассказах: после всех коммюнике и обсуждений, после встречи с творческими союзами на Воробьевых горах, куда свезли работы в качестве доказательств, все вернули на выставку, и выставка продолжала работать.

**Г. К.:** *Однако считается, что после этой выставки все либеральные тенденции в культуре были задушены.*

**П. Н.:** Нет, это неверно. Окончательный кризис наступил гораздо позже, когда начался процесс над Даниэлем и Синявским<sup>39</sup>, когда стал выступать Галансков<sup>40</sup>, когда начались чешские события и демонстрации протеста<sup>41</sup>. Но это были уже брежневские времена. Что касается выставочной деятельности, изобразительного искусства, то джинн уже был выпущен из бутылки: обратно дороги не было. Уже пошли разнообразные западные выставки, было открыто всё. И кто-то правильно сказал, что «оттепель» в изобразительном искусстве была гораздо более ярким, более значимым для нас явлением, чем горбачевская перестройка. Это было время, когда занавес открылся, пошла информация оттуда – и книги, и выставки, и мы уже все могли видеть.

**Г. К.:** *Любопытно. А вы общались с «лианозовцами» и другими независимыми?*

**П. Н.:** Конечно, общался.

**Г. К.:** *Но их ведь уже не допускали потом на выставки!*

**П. Н.:** Дело вот в чем. Это были очень хорошие, талантливые ребята. Рабин мне очень нравился, Эдик Штейнберг, Яковлев. Но они уж очень политизировались. И в их выступлениях, и в их работах, особенно у Рабина, это чувствовалось. Они все подавали документы на прием в Союз художников. Рабин в начале 1960#х не прошел одним голосом. Когда человек не проходит одним голосом на заседании секции, по уставу он имеет право подать апелляцию на заседании правления, а в правлении был уже более прогрессивный состав художников за счет разных секций. Мы с Попковым за него болели, вместе подошли потом к Оскару, и я говорю ему: «Оскар, ты имеешь право подать апелляцию, и ты пройдешь, только не приноси некоторые работы – вот эти с паспортом, бутылкой „Столичной“ и селедкой на газете „Правда“ и т. п. Ну зачем ты их показываешь, зачем гусей дразнишь? Твоя задача – поступить в МОСХ, и все уже знают прекрасно эти работы. Не надо! Пройдешь – живи, как хочешь!» Рабин апелляцию не подал, а позже, когда уехал за границу, в интервью говорил: «Вот, я подавал заявление, а меня не приняли!» Для него там это был козырь! Они оказались в такой ситуации, когда интерес к ним со стороны западной прессы подогревался только этой стороной. Главным было наличие скандала. И ребята, к сожалению, поддались.

**Г. К.:** *Но надо отметить, что Рабин участвовал во многих выставках еще в 1950#е!*

<sup>38</sup> Леонид Федорович Ильичев (1906–1990) – советский философ и партийный деятель. В 1961–1965 годах секретарь ЦК, председатель Идеологической комиссии.

<sup>39</sup> Осенью 1965 года А. Синявский (А. Терц) был арестован вместе с Ю. Даниэлем (Н. Аржак) в связи с их разнообразными публикациями на Западе. В феврале 1966 года они были осуждены по статье 190-1 на семь лет ИТК и пять лет лагерей соответственно.

<sup>40</sup> Имеется в виду «Процесс четырех» – дело Гинзбурга, Галанскова, Добровольской и Лашковой, арестованных в январе 1967 года. В результате процесса в январе 1968 года они были приговорены к разным срокам заключения.

<sup>41</sup> Август 1968 года.

**П. Н.:** Конечно, во многих участвовал! И художник он был великолепный. Если бы он вернулся... Как Эдик Штейнберг – и там жил, и в Тарусу возвращался! И это его даже как художника подогрело – он получал какой-то импульс здесь. А Оскар, конечно, оторвался... И мне было за него очень обидно.

**Г. К.:** *Хорошо, а с какими-то другими художниками вы общались?*

**П. Н.:** Мы были очень дружны с Олегом Целковым. Он очень ценил моего брата. Вообще, явление Целкова в искусстве было настолько своеобразным и ярким, что он был кумиром для нас. Как-то раз были у него на выставке. Официально выставиться этим ребятам было невозможно, но физический институт имени Курчатова, Институт крови и прочие НИИ могли это устроить, им это разрешалось. Так что были такие полуофициальные выставки, и они выступали на них очень здорово, и Олег в том числе. И то, что они потом уехали, это был не совсем точный ход с их стороны.

**Г. К.:** *В общем, на вашу группу эти художники никакого влияния не оказали.*

**П. Н.:** Думаю, что это были параллельные пути. Володя Вайсберг как-то общался и с теми, и с другими. Он бывал у Костаки, а мы в той тусовке не участвовали.

**Г. К.:** *Однако ваша линия вскоре значительно усилилась, вы стали занимать посты уже в 1960#е, не правда ли?*

**П. Н.:** Мы занимались общественной работой очень активно, но это никак не сказывалось на нашем материальном состоянии. Почему советская номенклатура почувствовала опасность со стороны нашего активного движения? Они видели в нас угрозу для своего материального положения и социального статуса. А для нас это не играло никакой роли. Материально мы жили, как и все, и нам нечего было терять. Да, была неплохо поставлена система заработка через фонды – «Росизо» и т. п. Можно было принести работу на совет, тебя принимали, вешали в салоне, потом стали заключать договоры ехать в колхозы, выполнять заказы. А настоящая номенклатура пользовалась тем, что занимала посты, и заключала совсем другие договоры. Суммы были совершенно разные.

А когда мы стали членами правления (Миша Иванов был даже членом президиума МОСХа), это нам ничего не принесло, потому что те (старые) просто не пускали нас в свою кухню. Мы были в составе советов, которые распределяли работы, но номенклатурой не становились. «Сталинская гвардия» очень долго держалась за свои привилегии, до 1970–1980#х годов. Основным источником были закупочные комиссии, а нас туда и не пускали, и не покупали. И за границу нас не пускали.

**Г. К.:** *А с Булатовым, Кабаковым и их кругом вы были знакомы?*

**П. Н.:** Они были в секции книжной графики; у них были заказы, материально все было хорошо, но они четко разделяли свою творческую жизнь: это – для заработка, а вот это – для выставок. Но тоже были очень политизированы. И еще были настроены на то, чтобы получить признание за рубежом. И это им удалось. Возникло целое направление – соц-арт. У Эрика была замечательная работа: женщина (это его мама) сидит перед телевизором, ее фигура развернута вполборота со спины, смотрит «Время», и этим все было сказано. Я бывал у них в мастерских; мы вместе учились в художественной школе, только Кабаков был тогда Толей, почему он стал Ильей, я не знаю. Потом были с ним в одной волейбольной команде, так что мы хорошо были знакомы.

**Г. К.:** *Читая прессу 1950#х, я обратил внимание, что тогда было очень много шума и дебатов вокруг абстракции и других «измов»; одни требовали громить и давить, другие защищали «новые» направления и пытались что-то объяснить.*

**П. Н.:** Это все подогрелось тем фактом, что наш авангард долгое время был спрятан от зрителей. Запреты всегда подогревают интерес! Я помню день, когда открылась та выставка к 30-летию МОСХа в Манеже. Да, интерес был, ничего не скажу. Но, как только после визита Хрущева выпустили коммюнике, на следующий день вокруг Манежа стояла

очередь на несколько лет, потому что напротив был Университет с искусствоведческим, и уже случился скандал! То есть любая критика приводила к обратному результату. Любой скандал только подогревал интерес.

**Г. К.:** *И примерно то же самое происходило с успехом Глазунова в 1950-е годы.*

**П. Н.:** Да, я хорошо помню его первую выставку в ЦДРИ, серию его дипломных листов, посвященных Достоевскому... Он эту выставку долго пробивал, потом приглашал каких-то нужных людей и был настроен на то, чтобы выставка прозвучала любой ценой.

**Г. К.:** *Его «Обнаженная утром» стала притчей во языцех и поводом для скандала...*

**П. Н.:** Конечно, он прекрасно понимал, что только через скандал можно обрести какую-то популярность! А потом это многие стали использовать.

*Июль 2016 г., Москва*

## Нас объединяла только общая судьба

*Оскар Рабин*

**Георгий Кизевальтер:** *Я бы хотел поговорить сегодня о 1950–1960-х годах. Мне кажется, что в начале движения за свободу творчества многое было связано с Союзом художников. Вы ведь тогда участвовали во многих выставках?*

**Оскар Рабин:** Нет, я не участвовал в выставках Союза художников. Только в рамках выставки Фестиваля молодежи и студентов. Да, при Московском отделении Союза художников была организована молодежная секция, но там проводился свободный, независимый конкурс на участие в ней. Проводились просмотры в несколько этапов, выставком отбирал работы. Кстати, в выставком были два человека, с которыми я вместе учился в Суриковском институте. Они уже окончили институт и даже сделали себе какую-то карьеру в Союзе художников, но я-то не имел к ним никакого отношения, абсолютно. На тот момент я уже долгое время работал на железной дороге десятником. И рисовал просто для себя, в свободное от работы время. Как правило, это были обычные этюды, которые писали все художники. Независимо от того, что те ребята занимались официальными заказами в то время, как я был десятником, каждый считал себя художником и в свободное время писал этюды просто для души.

А с Союзом художников у меня ничего не получилось. Один раз я попытался нарисовать тематическую картину на «их» тему. Конечно, я выбрал не политическую, не Ленина-Сталина. Это был сюжет о рождении советского ребенка, как его радостно приносят домой, весна, все вокруг цветет и т. п. Отнес эту картину в Союз художников и надеялся, что ее хоть как-то одобряют, но нет, не одобрили. Я даже на их среднем, сером уровне не подходил им, это я и сам понимал. Многие мои друзья-художники могли сделать картину практически в любом стиле; они могли следовать какому-то стилю и преуспеть в нем, на что я не способен, знаете, я одбокий такой. Я не берусь судить о своем творчестве, но я могу сделать хорошо только то, что делаю от души, от себя. С этим и связано то, что я не увлекался никакими направлениями в искусстве XX века, несмотря на то, что это было очень заманчиво и многим было трудно противостоять соблазну. Это были дороги, по которым развивалось передовое искусство в то время. Помню, ко мне приехал то ли в первый, то ли во второй раз Георгий Костаки, похлопал меня по плечу и сказал: «Ты не расстраивайся, это постепенно придет. Нельзя вот так сразу взять и перейти от предметного искусства к абстракции». По сути, тогда считалось, что может существовать только абстрактное искусство, а концептуального еще не было. Он с очень добрыми намерениями подбодрил меня, и помню, что я даже попробовал тогда написать абстрактные беспредметные вещи, построить на холсте пятна, линии, но вдруг увидел, что я абсолютно не могу добавить к этому ничего своего. Я понимал, что абстракция – это некая свобода, даже дикость, в которой есть смысл, но я все же мог писать только то, что я видел и воспринял, нравилось это кому-то или нет. Я не мог следовать тому, что уже кем-то открыто.

**Г. К.:** *На этой выставке к молодежному фестивалю вы, наверное, познакомились с другими участниками. Например, с Брусиловским, Плавинским?*

**О. Р.:** Брусиловского я узнал значительно позже. Плавинского тоже, просто в силу того, что он лет на десять моложе меня и художников моего поколения, например Немухина. Но помню, тогда у меня осталось яркое впечатление от одного просмотра, а выставкомы проходили тогда совершенно открыто. Сам я принес туда свои честные этюды, которые я очень любил, написанные с натуры, но на них и тут махнули рукой. Тогда я стал просто ходить на другие просмотры и прислушиваться, что говорят на выставках.

Дело в том, что все тогда понимали задачи фестиваля и этой выставки так, что мы не должны обидеть зарубежных участников. Всерьез исходили из того, что мы делаем искусство будущего, самое передовое, а «они» – вчерашний день, но нужно соблюдать приличия и подыграть им, сделать что-то, что они поймут, что-то левое. Раньше никогда такого не было, это впервые стало возможным. На одном из просмотров я успел познакомиться с молодым человеком, который выставил свои левые работы, и на меня очень сильное впечатление произвела реакция на них. Это были небольшие квадратные холстики, четыре или пять, и на них какая-то метла или ведро, то есть по одному или по два примитивных предмета, обведенных контуром и плоско покрашенных двумя-тремя локальными цветами, и надписи. Выставком их воспринял с большой радостью и полчаса обсуждал их, от чего я испытал какой-то психологический шок, ведь у меня-то были более сложные по технике работы! Несмотря на то что работы молодого человека не прошли на следующие этапы конкурса, тут был полный триумф. И художник этот был Олег Целков, который прекрасно понимал такие приемы. Он петербуржец, и я знаю, что он имел возможность видеть ранние работы Малевича, Кандинского самых боевых периодов в запасниках Русского музея, знал и использовал их технику. Здесь, в Москве, он уже уверенно практиковал ее. Мне же оставалось только подстроиться, конечно, не подражая этому, надо было что-то придумать. Я пришел домой и подумал: «Значит, вам такую живопись нужно?!»

А моя дочка тогда прекрасно рисовала, и меня привлекли ее типично детская манера и простые сюжеты. У детей сперва не ярко проявляется индивидуальность, скорее можно назвать это общим «детским направлением» в искусстве, которое, в свою очередь, близко к искусству примитивистов, таких «народных» художников, – их приемы схожи, хотя у последних уже проявляется индивидуальная манера и их включают в общую историю искусства, например работы Руссо. Так вот, у моей дочери талантливо получалось, ее рисунки даже отправляли на международный конкурс в Индию, где она получила какую-то премию. Потом, когда она пошла в школу, перестала рисовать и больше не возвращалась к этому.

Но это только длинное предисловие. Главное, что тогда я взял ее рисунки за основу, чтобы сделать новую работу и представить на конкурсе. Маленькие по формату, рисуночки были сделаны цветными карандашами, я же взял большой холст и работал мастихином, наносил масло густыми мазками так, чтобы появилась фактура. Получились яркие, веселые работы, эту серию я назвал «Бабушкины сказки», хотя там уже была, конечно, другая, недетская энергия. У меня даже сохранились фотографии работ, мне их привезла потом одна итальянка. Я принес эту серию на просмотр, и о ней выставком заговорил уже всерьез, что для меня стало настоящим подарком. В первом туре работы прошли, но опять же на выставку не попали. Просто это дало мне смелость работать так и дальше, развиваться в этом направлении, а этому стали способствовать разные новые обстоятельства.

Уже после Фестиваля молодежи и студентов я впервые услышал о технике монотипии от моего учителя, художника Юрия Васильева<sup>42</sup>, который, в свою очередь, когда-то тоже был учеником моего учителя и тестя Евгения Леонидовича Кропивницкого. Они поддерживали отношения, и как-то Евгений Леонидович предложил пойти к Васильеву и посмотреть его вещи в этой технике. В принципе Кропивницкий с иронией относился к таким экспериментам, говорил: «Абстракция – замечательно, я и сам делаю абстрактные картины, но если мне дать дюжину совсем молоденьких учениц, предоставить им холсты и краски, то, уверяю вас, дней через десять они у меня также начнут делать прекрасные абстракции».

Но в мастерской Васильева было удивительно. Он считал необходимым попробовать себя едва ли не во всех ранних направлениях XX века, от сюрреализма до абстракции. Когда мы пришли к нему, помню, в мастерской была невероятная, огромная картина, где Дон Кихот

---

<sup>42</sup> Юрий Васильев-Мон (1925–1990). (Прим. Г. К.)

спускается по какой-то уходящей в бездну лестнице на своем коне вместе с Санчо Пансой; по технике там была и абстракция, чувствовалось и влияние Ван Гога, и импрессионизм, – он считал нужным применять разные стили одновременно. Но самой удивительной была другая вещь – огромный полуобработанный ствол дерева в центре мастерской, в который он вбивал, ввинчивал, клеивал найденные мусорные предметы, а также рисовал на нем<sup>43</sup>. Собственно, это уже был объект или инсталляция, хотя тогда мы не знали, как это назвать и к чему отнести.

И все же, когда подуло свободой, мы стали гораздо более информированными. Если вернуться к молодежному фестивалю, та выставка, первая такого рода, дала нам многое для понимания происходящего. Знаменитостей среди участников, конечно, не было, но были представлены все направления, в том числе абстрактный экспрессионизм. Один американец<sup>44</sup> публично проводил сеанс, во время которого он, как Поллок, расплескивал краски по холсту. Тогда же прозвучало имя Анатолия Зверева. Мы по привычке искали смысл в том, что видели, считали обидным слово «декоративность» и понимали, что эта живопись больше, чем «декоративность». Наше отношение к новому тогда определялось очень просто: все, что было нам незнакомо, – все хорошо и интересно; мы принимали подобные вещи на ура, едва услышав о них, и даже прежде, чем увидим.

Однажды в связи с таким подбострастием случилась курьезная история. Я не помню, где и когда мы познакомились с Ильей Глазуновым, но он над нами коварно подшутил, когда мы пришли к нему в мастерскую группой, человек восемь художников. Его мастерская была в однокомнатной квартире на Садовом кольце. Хотя уже тогда нас удивляло, что какой-то студент из ленинградской академии получил однокомнатную квартиру в Москве. Конечно, прежде он обошел всех знаменитостей и прославился уже после своей первой выставки в Центральном доме работников искусств. В среде интеллигенции весьма многие на той выставке нашли его очень талантливым. Может, там и познакомились. В мастерской у Глазунова мы увидели каталог парижской выставки Бернара Бюффе с дарственной надписью. В этом смысле Илья Глазунов – удивительный человек, он видел такие вещи значительно раньше всех. И тут он стал нам рассказывать, что случайно открыл художника, который живет за много километров от Москвы, в глуши, а мы, возможно, заинтересуемся и сможем его поддержать. Дальше мы стали смотреть работы якобы этого художника, но в них не чувствовалось индивидуальности, просто абстрактные работы, в каком-то смысле нам уже знакомые, но в целом мы нашли их вполне приемлемыми. Сработало наше всегдашнее отношение – все, что необычно, – хорошо. И тут выяснилось, что Глазунов сам нарисовал их, чтобы показать, что мы ничего в искусстве не понимаем, разыграл нас<sup>45</sup>, но нас это нисколько не раскололо. Это был больше жест, определявший его самого, его позицию неприятия абстракции.

**Г. К.:** *Вы сказали, что ваш стиль сформировался после фестиваля. То есть фестиваль послужил сильным стимулом для творчества?*

**О. Р.:** Да. Конечно, кое-какие вещи я делал и раньше, но это были эксперименты, я искал свой стиль живописи и поначалу путался, не совсем знал, какую выбрать тематику, что получится и удовлетворит меня. Но через год-полтора я поставил себе задачу показать, что меня окружает, и одновременно передать свое настроение, волнующие меня проблемы и близкие мне темы. Поскольку мы все были воспитаны вне индивидуального, очевидно, что в моих работах много народного начала, но в них можно различить и какие-то малень-

---

<sup>43</sup> Похоже, Юрий Васильев значительно опередил некоторые работы концептуалистов 1970–1980#х годов.

<sup>44</sup> Не очень-то преуспевавший у себя на родине Гарри Колман на несколько недель стал звездой среди художников фестиваля URL: <http://kumu.ekm.ee/en/the-free-art-workshop-in-moscow-1957-archives-in-translation/>.

<sup>45</sup> А вот и художник-персонаж 1970#х!

кие личные истории. Контекст работы часто составляют мотивы из русской литературы и живописи, настроения Достоевского, Толстого; вначале стараешься передать грусть, как у Левитана или Саврасова, потом рассказать что-то общенародное, а не только свое. Например, одним из символов я выбрал бутылку с водкой или вином. Это было понятно всем. Собственно, это общепринятый в мире и очень емкий символ некой личной стороны жизни.

Не буду отрицать, что тогда уже, в самом начале, проявилось мое неприятие официальной стороны. Думаю, что такой интерес к неприглядным, невзрачным сюжетам восходит ко времени моей юности. Мне в первый год войны исполнилось 13 лет. Четыре года войны и последующие полуголодные годы наложили свой отпечаток. И хотя потом с едой стало нормально, давление советской идеологии вызывало во мне такое же отрицание и едва ли не слепое стремление найти «иную» действительность, которое многие приобретали в кругу художников, их поклонников или, наоборот, неприятелей, какие иногда посещали наш барак в Лианозове и ругали то, что мы делаем. И это напоминает мое отношение к искусству – только чтобы не было похоже на официальное искусство! Даже если не нравилось!!

Важно, что социальные и даже политические мотивы в картинах у меня появились только в этот период, а раньше, когда я писал этюды с натуры, этого просто не могло быть. В период после фестиваля окончательно сформировалось мое восприятие жизни со знаком минус; появились сюжеты с грузчиками, вагонами, подмосковными бараками и бытовыми предметами – словом, та действительность, которая тогда касалась и меня. Она меня привлекала гораздо больше, потому что это была моя жизнь. Но я откликнулся на яркие события, например, у меня была картина на тему оккупации Чехословакии: газета с какими-то политическими заголовками, и на ней ботинок.

**Г. К.:** *Как сложился круг Лианозово, сформировалась эта общность художников и поэтов?*

**О. Р.:** Это началось в общем-то давно. Мой учитель, ставший позднее и моим тестем, Евгений Леонидович Кропивницкий еще во время войны преподавал в изостудии в доме пионеров Ленинградского района в Подмосковье, в Долгопрудном, а также вел там поэтическую студию. Удивительно, что дом пионеров не был тогда эвакуирован. Я случайно узнал в самом начале войны о занятиях и стал их посещать. Евгений Леонидович в большей степени считал себя поэтом, чем художником. Был издан очень красивый сборник его стихов. Он был очень талантливый преподаватель, и вокруг него всегда было много учеников, так что круг Лианозово начал складываться уже в этом доме пионеров. Он всегда был другом для нас, своих воспитанников, беседовал с нами, обсуждал многие вопросы и рассказывал такие вещи, которые, по сути, были тогда под запретом. Там я впервые увидел какие-то репродукции работ французских художников, впервые услышал о Фальке, к которому я потом, под впечатлением, пришел в надежде показать свои работы. Правда, у меня не получилось с ним встретиться, я не застал его в мастерской. Мне сказали, что он ушел на этюды, чтобы я приходил в другой раз, а я больше не решился, не хватило смелости.

В студии Кропивницкого я познакомился с Юрой Васильевым, позже – с Генрихом Сапгиром. Яркое впечатление у меня возникло, как только я пришел в студию и увидел, что в пустом зале кто-то очень старательно рисует, то есть поставлен натюрморт, а работает всего один ученик. Кропивницкий предложил и мне сесть и поработать, а потом дверь открылась, вошел другой молодой человек, и они стали долго и увлеченно обсуждать между собой поэзию, читали стихи, пока Евгений Леонидович не подошел проверить работы. Уже потом мы стали с ним друзьями, да и совсем родными на всю жизнь. Позже я поселился в бараке в Лианозове, ходил на этюды, и мы тогда уже там собирались, хоть и небольшой группой по три-пять человек, но такое общение с понимающими тебя людьми было жизненно необходимо, а больше нам негде было собраться. Все друг друга боялись, но искали «своих».

Ученики Евгения Леонидовича навещали его и дома, но комната там была очень маленькой, и все мы только в Лианозове получили возможность свободно общаться с ним. И там же мы стали надеяться на какой-то заработок от наших картин, что вызывало у многих неприятие, нас обвиняли в том, что мы специально изготавливаем работы чемоданного размера, чтобы продавать иностранцам.

**Г. К.:** *Кто еще входил в ваш круг в то время?*

**О. Р.:** Вскоре в нашем кругу появился Игорь Холин, нынче не менее знаменитый. Сначала он познакомился с женой Кропивницкого, Ольгой Ананьевной Потаповой, в библиотеке на самой окраине Москвы, в Долгопрудном, где она тогда работала. Ольга Ананьевна (тоже замечательный художник) была вынуждена уделять большую часть времени семье и работе за очень небольшие деньги. Когда мужчина высокого роста в полувоенной форме пришел и попросил дать ему сборник каких-нибудь стихов, она попыталась узнать подробнее, что ему подойдет. Выяснилось, что этот человек из лагеря, находившегося неподалеку, бесконвойный, и у него было право выходить за территорию. Это и был Игорь Холин. Он рассказал, что ведет переписку с девушкой и хочет сочинить что-то в стихах, как это делает его сосед по нарам. Ольга Леонидовна дала ему, кажется, Твардовского и рассказала о нем мужу. Тот предложил ей привести Холина к ним, и вскоре после знакомства с Евгением Леонидовичем Игорь сам начал писать. Конечно, поначалу стихи его по стилю были похожи на стихи Кропивницкого, но потом они стали жесткими, можно сказать, железными, чем он уже и привлек внимание московской интеллигенции.

Потом появился Всеволод Некрасов, по стилю это был крайний модернист, его стихи могли содержать всего одно или два слова, и он уже не находил такого отклика у публики, но все-таки Эрик Булатов, мой нынешний сосед и приятель, считает его, наверное, главным поэтом своего времени и цитирует его в своих картинах. А позже остальных в наш круг вошел Ян Сатуновский, который писал стихи, напоминающие иногда прозу. Холин и Сапгир сразу почувствовали в нем человека своего круга и приняли его на ура.

**Г. К.:** *Значит, вначале у вас был скорее поэтический круг?*

**О. Р.:** Возможно, но художники тоже были, довольно скоро мы познакомились с Немухиным, Мастерковой, Вечтомовым. В сущности, они не входили в наш круг, а были просто друзьями. Нас объединяла одна судьба – нас не выставляли, поэтов не печатали, и нас всех никуда не принимали.

**Г. К.:** *Интересно, когда в Лианозове появился Женя Рухин, в начале 1960#х?*

**О. Р.:** Скорее, в середине. Я не помню точно год, только то, что приехал он летом<sup>46</sup>. Это был высокий молодой человек, желавший показать нам свои работы. Мне показалось, что они были написаны по-дилетантски, не очень убедительно; его соборы, пейзажи не произвели особенного впечатления, но он был очень заинтересован в общении. Мы скоро стали близкими друзьями, и он повлиял на многие наши события. В частности, я уверен, что без участия Рухина, без его активности не имела бы такого успеха «Бульдозерная выставка». Я имею в виду, например, то, насколько легко он находил контакт со всеми, в том числе с иностранцами: он пригласил сотни людей на ту выставку. Многие журналисты, которые пишут про Лианозово, часто не упоминают его имя и, наоборот, упоминают какие-то второстепенные.

По образованию он был геологом, а когда стал заниматься живописью, начал с традиционных сюжетов, но вскоре перешел к абстрактным композициям. Рухин очень быстро, с колоссальной энергией работал над картинами, делал их помногу и с такой же быстротой

---

<sup>46</sup> Как вспоминал в 2008 году Владимир Немухин: «Из Питера мы дружили только с Рухиным. Он появился в Москве году в 1966–1967#м, красивый и молодой, очень энергичный и доброжелательный; стал звать к себе в Питер. Потом я с ним очень близко сошелся».

схватывал и применял разные техники. Я знаю, что про себя он немного свысока смотрел на многих художников, например на Немухина, у которого он в то же время учился технике. Помню, иностранцы покупали у него по пять-шесть работ сразу, конечно, за небольшие деньги. Это были объемные, рельефные работы, но он как-то их свертывал и отдавал.

Интересно, что примерно за год до смерти он стал жаловаться на вялость, усталость. Он как чувствовал, что все уже сделал. И жизни его было 33 года, как Христу.

**Г. К.:** Скажите, а откуда вы узнали о сюрреализме, абстракции? Возможно, Кропивницкий рассказывал вам о них?

**О. Р.:** Не совсем. Кропивницкому не были интересны эти направления. Он писал в стиле экспрессионизма, ему нравились Машков, Кончаловский, кубизм и сезаннизм, но не более поздние периоды. В молодости он мог бы быть учеником Малевича, как был Кудряшов<sup>47</sup>, но это не было ему близко. Хотя он и делал абстракции, я бы не сказал, что в его живописи был какой-то свой индивидуальный почерк, во всяком случае, не так, как в поэзии. В живописи Кропивницкий использовал разные стили, мог писать и абстракции, и девушек под Модильяни, и натурные наброски. Он использовал только те стили, которые ему нравились, сюрреализм был ему чужд.

Если говорить о влияниях на нас западного искусства, то Дима Плавинский, к примеру, узнав в какой-то момент о творчестве Дюбюффе, отметил для себя, как можно работать с фактурой, делать ее рельефной, лессировать. Я испытывал косвенное влияние поп-арта. Мне подвернулась небольшая книга с черно-белыми репродукциями, в ней еще не было Уорхола, а были работы Раушенберга, Лихтенштейна, Ольденбурга, на меня произвела впечатление их работа с объектами. Я сделал целую серию картин с предметами, там я почти не добавлял пейзажи, холст у меня целиком занимали, например, водочные этикетки, паспорт, другие документы. Конечно, в поп-арте предмет использовали с другой целью. Иностранцы иногда привозили альбомы, и мы смотрели их с жадностью.

И все же я пришел самостоятельно ко многим вещам, когда начал искать свою манеру. Помню, что я экспериментировал, пытался разрушить композицию, как и многие, и что-то само мне открывалось, а фактически мы заново изобретали велосипед с опозданием на полвека. Потом я определился, какой использовать колорит, как работать с фактурой, нашел близкую мне тему. Я стал писать, начиная с контура, наносил его всегда черным, и обязательно присутствовали белила, черное и белое были всегда наряду с другими цветовыми решениями. Мне стало интересно работать со слоями, добиваясь сложных оттенков, как у Фалька. В его картинах выделялась красота поверхности, она казалась какой-то драгоценностью, – она, а не образ, который там есть. Образ был на третьем-пятом месте.

**Г. К.:** Вы так и не познакомились с ним лично?

**О. Р.:** Нет, мы так и не встретились; он остался для меня легендой. Его творчество очень любил и хорошо знал Илья Эренбург. Я упомянул о Фальке в разговоре с ним, это был курьезный случай. Эренбург провел много лет во Франции, был приятелем Пикассо, и все по праву считали его большим знатоком искусства. С ним был знаком мой друг поэт Борис Слуцкий, часто бывавший у нас в мастерских. Слуцкий вместе с поэтом Леонидом Мартыновым пригласили к нам Эренбурга. Нас собралось человек пятнадцать: Дима Плавинский, Лев Кропивницкий, брат моей жены и сын Евгения Леонидовича, и другие. Лев Кропивницкий делал экспрессионистские абстракции, но он не внес нового в это направление. Он делал по западным образцам, хотя всем они нравились, особенно молодежи. Эренбург вошел с серьезным видом, стал смотреть, и на работы Кропивницкого сказал, что «видел сорок километров такой живописи». Думаю, он имел в виду беспредметную живопись, что

---

<sup>47</sup> Иван Алексеевич Кудряшов (1896–1972) учился в Государственных свободных художественных мастерских (1918–1919) у К. С. Малевича.

она ему была неинтересна. Я же ему показал работу, даже фрагмент работы, где были тонкие цветовые переходы, которые мне нравились, и я сказал, что это «как у Фалька», сравнил с его техникой, на что он уверенно и вдумчиво возразил. Теперь мне это смешно вспоминать, я потом понял, что не как у Фалька, который строил на такой тонкой технике целиком всю работу.

Так что все шло постепенно: при Сталине у нас бывали всего несколько человек, все свои. Вслед за ними, понемногу, в Лианозово стали приезжать самые разные люди, потому что больше было некуда пойти, мы были самые первые, у кого двери были всегда открыты; любой мог приехать, особенно в воскресенье, показать свои работы, тут же велись споры об искусстве, и все могли поучаствовать. Мы хотели общаться, иметь свою публику и как-то зарабатывать своим трудом.

Позже появился «Сретенский бульвар» как сообщество, но они были совсем другие, они с самого начала работали с актуальным искусством. Когда я впервые зашел в мастерскую Кабакова, уже тогда увидел спинку старого дивана с приклеенной к нему круглой деревяшкой с изображением некоего пионера; были там и другие работы, но тогда еще не шло даже разговора о концептуализме – эти вещи не имели названия, и само направление не было никак обозначено словами. Кабаков хорошо знал о том, что происходит на Западе, и художники «Сретенского бульвара» тоже работали, исходя из новейших направлений. Интересно, что позже у них появились свои искусствоведы, Гройс и другие. В Лианозове тоже все время шли споры об искусстве, но там каждый думал о своем. Нам не нужны были искусствоведение или какие-то теории, потому что сообщество объединяла только общая судьба, – нас не признавали и не выставляли, и речи не шло, например, о каком-то общем манифесте для группы; целью было только наше объединение для последующих выставок, которые имели только один смысл – большей свободы для творчества.

*Июнь 2016 г., Париж – Москва*

## «Синяя птица»

*Юрий Савостицкий*

К концу 1960#х все молодежные кафе в Москве были закрыты: «Молодежное», «Аэлита», «Романтики»... Видимо, после событий 1968 года в Праге у власти вызвали беспокойство сборища молодежи.

Нас в «Синей птице» (СП) это легко коснулось только однажды. В конце декабря 1968#го мне поступило странное указание: достань, как хочешь, ящик водки для вечера райкома с американской делегацией – они сегодня на Красной площади видели попытку самосожжения на Лобном месте (как Ян Палах!) – возможны провокации. Водку достал, она, как всегда, решила райкомовскую проблему – рождественский вечер без осложнений, «мир-дружба», никаких провокаций...

А провокации бывали, правда, выдуманные. Я еще был не при должности, и тут вызов в райком партии: на вечере студентов университета им. Патриса Лумумбы – расистские лозунги! Случайно я был на этом вечере, куда меня пригласил Филипповский, тогда председатель клуба<sup>48</sup>: никаких лозунгов не было, подвыпившие черные целуются с белыми, мир-дружба. Секретарь райкома комсомола М. С. Лебедянский (МСЛ) мне сказал: «Ты там, у секретаря РК КПСС молчи, говорить буду я, что больше не повторится». А мне – наказ: в будущем никаких иностранцев и публикаций, даже в нашей прессе.

И действительно, публикации пошли уже после закрытия СП – и в мемуарных романах Василия Аксенова, который и был-то у нас только однажды, и в интернет-биографиях знаменитых сегодня на Западе (там же проживающих) художников о первой их выставке именно в СП. А иностранца, который однажды проник в СП, шофера канадского посольства Костаки, великого коллекционера русского авангарда, у меня хватило сообразловки не выставить. О другом иностранце – чуть ниже.

Энтузиаст МСЛ не позволял разогнать нас, это случилось только в 1970#м, после передачи нас в Ленинградский район. Тогда я думал, что и районирование Москвы изменили, только чтобы нас закрыть.

МСЛ, как и положено, вел среди нас воспитательную работу: «Приведи-ка мне на беседу твоих музыкантов, что они там играют?»

Я: «Стоит ли? Народ тяжелый, интеллигенты...»

Не просто, но как-то привел в райком квартет Громина. МСЛ начал: «Сегодня все хотят быть интеллигентами». Громин с места: «ёНо не всякий может это себе позволить». МСЛ: «Хорошо, беседу закончили, свободны».

В другой раз МСЛ сказал: «Поедешь вместо меня на собрание актива московского комсомола, будут осуждать писателей Синявского и Даниэля».

Я: «Да не знаю я таких писателей».

МСЛ: «Хорошо, тебе же легче»...

Сажу на собрании. Справа от меня – второй секретарь, слева, тоже вплотную, еще один, из зала выкрики «расстрелять!». Чувствую, сейчас будет голосование. Я локтем в бок второму секретарю, левым локтем – другому; схватился за живот: «не могу терпеть» – и вытолкнулся между рядами к двери. Из-за портьеры смотрю: единогласно. Потом в мемуарах прочитал: не я придумал этот трюк.

Я спросил у друга Виталика (В. В. Орлова): «Чего это МСЛ мне все разрешает: джаз, дискуссии, художников-нонконформистов?» – «Да он диссертацию на тебе пишет!»

---

<sup>48</sup> До осени 1965 года.

Через десять лет при случайной встрече МСЛ дал свою визитку: кандидат искусствоведения, секретарь Союза художников РСФСР. Сегодня он проректор Академии художеств у И. Глазунова.

Художники, чьи первые выставки прошли в СП<sup>49</sup>, некоторые уже покойные, сегодня гремят на Западе, на аукционах «Сотбис», выставляются по миру: В. Комар, А. Меламид, Ю. Куперман, И. Кабаков, Э. Булатов, О. Васильев, В. Бахчанян, П. Беленок, М. Гробман, Г. Худяков, Л. Нусберг, Ф. Инфанте, С. Волохов.

Ю. Соболев активно помогал в организации выставок, познакомил меня с Ю. Соостером.

На выставке молодой художницы (сказочные полуабстрактные гравюры) проникший к нам активист от горкома комсомола начал донимать ее вопросами типа «Не понимаю: что это у вас, эльфы?» – «Читайте Андерсена, и чего ко мне пристали?» Активист: «А я хочу понять, какая у вас идеология?» Ю. Соболев из зала: «А у нас у всех одна идеология!»

После прогремевшего таллиннского фестиваля 1967 года Ю. Соболев поселил у себя квартет Ч. Ллойда. Утром редкие тогда в Москве негры вышли на балкон, перепуганные соседи вызвали милицию, а Юра им: какие претензии, они здесь меньше трех суток!

На выставке в СП Нусберг и Инфанте выступали конструктивистами, исповедовали искусство, воздействующее на все пять органов чувств. Представили эскизы, в том числе фантастические: фрагмент оформления аэропорта плазмой в магнитном поле, привели с собой для поддержки в дискуссиях Э. Неизвестного. Мой друг ВВО выступил с вопросом: «Вот я токарь<sup>50</sup> и не понимаю, вы эту свою конструкцию на прочность считали? А запахи будете делать сами или с помощью механизмов?»

С некоторыми художниками связи поддерживаю до сих пор.

О джазе. Из музыкантов уехал мало кто, да и то некоторые вернулись. В СП отыграли лучшие: покойный Клейнот, лучшая труба XX века Товмасян, тогда солдат-срочник Кузнецов, лучшая гитара прошлого века Громин, еще допризывник, рано ушедший; саксофонист Шеманков, самый известный сегодня музыкант – популяризатор джаза на ТВ А. Козлов, пианисты М. Кулль с братом, В. Котельников, профессор Маганет, Булатов, Зубов, Бахолдин, Фрумкин, Гараян, с которым связан конфуз, мучивший меня много лет. На одном из обязательных «вечеров отдыха предприятий», на вечере моссоветовцев, отдыхающие в самом начале сказали: гараяновская музыка не нравится, платить 30 р. отказываемся. Я предупредил квартет, извинился, они играть прекратили, но мое недостаточное благосостояние не позволило мне компенсировать им отсутствие гонорара.

...Несколько лет назад на концерте в консерватории в память Гараяна сосед в зале, старый барабанщик, посоветовал: «Вы свечку поставьте и забудьте про эти библейские 30 р.». Прошлым летом на Валааме в храме поставил свечку.

На этой поминальной ноте и закончу. Ибо СП тоже почил.

*2016 г., Москва*

---

<sup>49</sup> 1967–1970 годы. (Прим. Г. К.)

<sup>50</sup> Токарем Виталий Васильевич Орлов никогда не был; он д. т. н., профессор. (Прим. Ю. С.)

## Молодые против стариков (отрывки из статьи)<sup>51</sup>

*Владимир Слепян*

### Миф социалистического реализма

Когда мы были студентами... газеты постоянно долдонили о необходимости усиления подготовки молодых художников в духе социалистического реализма. Однако на самом деле этот социалистический реализм больше напоминал некий химический элемент в атмосфере, который мы усваивали не замечая.

Хотя бюрократия советских художественных организаций вновь пошла по консервативной стезе, можно не сомневаться, что события после смерти Сталина, и в особенности между 1956 и 1958 годами, так стимулировали и встряхнули советских художников, что больше уже никто не мог представить себе поголовный возврат к доктрине и практике социалистического реализма.

### Воздействие Пикассо

Для меня, как и для многих других молодых советских художников, выставка Пикассо в Музее изобразительных искусств им. Пушкина стала самым важным и неповторимым событием нашей художественной жизни. Триумф, которым эта выставка пользовалась в Москве, впоследствии повторенный в Ленинграде, был широко известен в Советском Союзе, но не на Западе. В советской прессе лишь одна или две газеты посвятили несколько строчек этой выставке после ее закрытия. Не было никаких репродукций, никаких радио- или телепередач, никаких статей о выставке в художественных журналах. Однако, несмотря на безразличие прессы, я могу свидетельствовать, что успех Пабло Пикассо в Москве и Ленинграде был не менее восторженный – и очень вероятно, даже более восторженный, чем когда-либо испытанный им на Западе. В течение двух недель, с раннего утра и до закрытия, около Музея им. Пушкина выстраивалась гигантская очередь, и милиция была вынуждена впускать людей небольшими группами, потому что счастливицы, прошедшие на выставку, не хотели уходить и в залах яблоку негде было упасть. Каждый день на выставке я встречал выдающихся писателей, музыкантов, ученых, актеров и живописцев. Но самыми многочисленными зрителями были молодые люди, с утра до вечера заполнявшие залы выставки, взволнованные открытием личного и революционного искусства. Тут же в залах то и дело возникали дискуссии по таким темам, как эстетика, направления в живописи и статус советского искусства.

Ожидалось, что Пикассо будет присутствовать лично, но бурные события в Венгрии помешали его прибытию. После закрытия выставки в Москве молодые студенты по собственной инициативе организовывали дискуссии о Пикассо и о современном искусстве в целом. Эти встречи проходили в Художественном институте им. Строганова, Институте строительства, Московском университете, Институте кинематографии, Театральном институте и Институте архитектуры. На этих дискуссиях, организованных абсолютно неофициально, присутствовали студенты разных институтов, узнававшие о собраниях по телефону, и произносились речи, часто преступавшие границы, установленные администрацией.

---

<sup>51</sup> *Slepian V. The Young vs. the Old // Problems of Communism. 1962. May – June. P. 52–60. Статья написана не ранее 1961 и не позднее весны 1962 года. (Прим. Г. К.)*

Возможно, самым интересным событием подобного рода стала попытка спонтанно организовать общемосковскую встречу студентов, посвященную проблемам искусства. Эта идея родилась на историческом факультете Московского университета. Студенты получили у администрации МГУ разрешение организовать обсуждение статьи в «Правде», направленной против импрессионизма<sup>52</sup>. Студентам художественных институтов были отправлены приглашения. В последний момент, предчувствуя, что такое обсуждение могло бы принять плохой оборот, администрация факультета отменила встречу. Однако несколько сотен студентов из различных институтов все же собрались в актовом зале и, обнаружив отсутствие представителей администрации, решили сами начать обсуждение.

Оказалось, что это было достаточно просто, так как несколько человек в аудитории пришли с подготовленными докладами. Первый доклад был сделан молодым живописцем на тему «творческой свободы художника». После обсуждения был избран подготовительный комитет, которому поручили созвать большое собрание московских студентов. Комитет предложил провести с разрешения администрации на физическом факультете небольшое собрание, посвященное выставке Пикассо. Затем студентам всех институтов сообщили бы об этой встрече и, как ожидалось, на нее приехали бы тысячи студентов. И действительно, многие институты узнали о запланированном собрании из рукописных объявлений, развешенных накануне события.

Когда в последний момент администрация узнала о планах относительно собрания, все занятия были прекращены, во всем здании потушен свет, а двери заперты. Директор педагогического института в Москве, запретивший эту встречу, сказал студентам, пытавшимся оправдать собрание, ссылаясь на коммунистические убеждения Пикассо: «Да, я знаю, что Пикассо – коммунист, но вокруг него слишком много неопишуемого импрессионистского мусора!» Подобные события происходили и в Ленинграде после переезда туда выставки Пикассо.

Помимо выставки Пикассо состоялись и выставки живописца-символиста Джеймса Энсора, мексиканских рисунков, французских книг и репродукций французских картин до Пикассо, современной индийской живописи, международная выставка на Всемирном фестивале молодежи и студентов, ретроспективные выставки многих советских живописцев, таких как Лентулов и Тышлер, чьи работы практически никогда не показывались за предшествующие 20 лет, или Кончаловского, Дейнеки и Сарьяна, чьи работы подвергались остракизму до 1953 года. Однако российское модернистское искусство начала века так и не было показано: картины Кандинского и Малевича все еще находятся под замком.

Все эти события, конечно, не могли не привлечь внимания Центрального комитета, который обнаружил, что ревизионизм зашел так далеко, что потребовал реабилитации даже абстрактного искусства. Хрущев лично взялся навести порядок. Как в случае с «ревизионистскими» писателями в 1957 году, Первый секретарь пригласил многих выдающихся и творчески мыслящих художников на правительственную дачу, где он напомнил им давно известные принципы, которые должны руководить их искусством и указывать им векторы развития их творчества. Художникам дали понять, что, хотя в отношениях с Пикассо в эпоху мирного сосуществования был необходим определенный минимум вежливости, это не означает, что мы испытываем потребность в собственных советских Пикассо.

## Спонтанность молодых

В то время как все эти обсуждения, выборы и перемены происходили в официальном мире, молодые художники смело рисовали картины, полностью игнорировавшие правила

---

<sup>52</sup> Соколов-Скаля П. П. Художник и народ. Правда. 1956. 15 октября.

социалистического реализма. Например, группа студентов Ленинградской академии художеств (Института живописи им. Репина) в комнатах общежития щеголяла картинами, написанными в экспрессионистском и нефотографическом стиле. Так как они успешно выполнили все академические требования в классах студии, эти художники поставили своих учителей и администрацию в неудобное положение. Каждый день десятки любопытных собирались вокруг картин «нетрадиционной ориентации». Как-то раз, будучи в веселом настроении, художники устроили уличную демонстрацию с огромным портретом молодого человека в розовых трусах. Собирище привлекло внимание милиции, но молодым революционерам удалось внушить им, что молодой человек в розовых трусах был не кем иным, как Гарибальди, и что среди революционеров эпохи Гарибальди было модно носить розовые трусы.

Однако китайские художники, учившиеся в академии, оказались более бдительными, чем милиция. Они отправили делегацию к директору Йогансону с ультиматумом, в котором говорилось, что, если провокации ревизионистов в студенческом общежитии не прекратятся, китайцы немедленно уедут домой. Директор ответил на этот ультиматум исключением организаторов демонстрации из академии.

В другом случае группа молодых ленинградских художников, поэтов и актеров предложила свои услуги по организации вечеринки и постановке в одном из самых больших залов города (Дом культуры промышленного сотрудничества) пьесы, посвященной франко-советской дружбе. В пьесе рассказывалось о поездке по Европе группы советских писателей и художников, достигающей кульминации во время их встречи с Сезанном, Ван Гогом, Рембо и Верленом в кабаре на Монмартре. Здесь на фоне джаза и танцующих девушек поэт Поль Верлен произносит тост за дружбу между СССР и Францией. В этот момент секретарь райкома партии в негодовании рванулся к сцене и попытался задернуть занавес.

И вновь в Ленинграде весной 1957 года студенты Политехнического института пригласили группу художников-экспрессионистов провести выставку. Они понадеялись, что во время сессии администрация будет слишком занята, чтобы интересоваться работами, показанными на выставке. Однако ленинградские партийные чиновники пришли на вернисаж выставки и закрыли ее без лишнего шума.

Приблизительно в то же время в Москве проходил интересный эксперимент. Перед Всемирным молодежным фестивалем в июле 1957 года для оценки картин на выставке молодых живописцев было создано международное жюри. Это жюри отличалось от обычного тем, что оно встречалось на открытых сессиях, куда любой желающий мог принести свои работы и присутствовать там в то время, пока по ним выносилось суждение. Впервые на советской выставке было показано множество картин, далеко отстоящих от канонов социалистического реализма.

Смущенное этим обстоятельством, жюри попыталось посредством отбора минимизировать любое нежелательное последствие такой выставки. Накануне открытия, после того как жюри уже сделало свой выбор, тогдашний министр культуры Н. А. Михайлов посетил выставку и приказал убрать работы некоторых живописцев и скульпторов из экспозиции. Но именно эти художники получили награды международного жюри фестиваля. Луи Арагон написал о них статью в *Lettres Francaises*, а Пабло Неруда прислал телеграмму с поздравлениями. Но даже поддержка международного жюри и всемирно известных писателей-коммунистов не помешала партийным чиновникам приказать победителям международной выставки прекратить свои эксперименты под угрозой исключения из Союза художников.

Среди прочих свидетельств проходивших тогда экспериментов молодых я мог бы упомянуть выставку моих работ на физическом факультете Московского университета в мае 1957 года, так как, насколько я знаю, это был единственный показ абстрактной живописи

в столице за тот период. За три дня выставку посетили свыше трех тысяч человек, а на трехдневных обсуждениях побывало около 600 человек. Единственная причина, по которой выставка была разрешена, заключалась в том, что администрация не всегда знала, что происходило в отдаленных уголках огромного университетского здания. На третий день, впрочем, организаторы выставки почувствовали, что расстояние, отделяющее их от администрации, сокращается, и поспешили закрыть выставку.

## Перспективы «ревизионистского» искусства

Еще не пришло время, чтобы проанализировать работу художников-ревизионистов, ни даже чтобы перечислить их имена. Эта задача со временем будет выполнена советскими критиками, как только работы таких художников будут представлены широкой публике. В настоящее время такой анализ поневоле был бы крайне неполным, поскольку даже лучше прочих информированные люди знакомы только с незначительной частью того, что происходит в огромном СССР.

Но, по крайней мере, можно сказать, что у всех главных направлений современного искусства есть свои последователи в СССР, хотя эти люди могут даже не знать, что и в других странах есть художники, работающие в том же направлении. Например, в 1957 году в Москве открылась выставка работ молодого живописца, приехавшего из небольшого провинциального города. Узнав от своих более искушенных московских коллег, что стиль его был не что иное, как сюрреализм, художник вернулся в свой родной город.

Не пытаясь проанализировать творчество таких художников, я ограничился бы описанием условий и атмосферы, в которой они работают. В этой связи нельзя не упомянуть материальные и психологические трудности, но также и благоприятные обстоятельства, окружающие неофициальное искусство. У художника, посвятившего себя неофициальному искусству, есть только две возможности. У него должна быть вторая, официальная профессия, или же он должен разделять свое творчество на официальное и неофициальное. Первая трудность общеизвестна, с ней сталкиваются многие художники во всех прочих странах, с единственной разницей, что в других странах эта проблема может быть временной. Кроме того, советскому художнику в этой ситуации отказывают в возможности покупать многие материалы для творчества, доступные только членам Союза художников. Во втором случае психологические трудности становятся главными. Художник должен быть уверен, что его вторая линия творческой деятельности, его неофициальное экспериментирование не станет известным союзу, в который он вступил с обязательством сопротивляться любым отклонениям от курса социалистического реализма. Понятно, что, если в СХ узнают, что у одного из его членов есть раздвоение творческой личности, союз просто вышвырнет этого несчастного художника вон. Не имея никакой другой профессиональной подготовки, он окажется в довольно плачевном положении. Художник, у которого есть иное официальное занятие, должен, естественно, также воздерживаться от разглашения своего ревизионистского искусства. Некоторые художники считают такое раздвоение слишком болезненным для творчества.

<...> Нельзя прожить только на занятия неофициальной живописью, несмотря на то что есть богатые коллекционеры такого искусства. Согласно советскому законодательству те, кто не работают на государство, подлежат высылке с места жительства. Соблюдение этого закона тщательно и регулярно контролируется милицией.

Также очевидно, что отсутствие возможности экспонировать произведения и недостаточные контакты с зарубежным искусством препятствуют развитию нового искусства в СССР. Оставляя без внимания некоторые другие, незначительные трудности, я теперь с гораздо большим удовольствием расскажу об обстоятельствах, благоприятных для молодых художников, работающих в стилях, отличных от социалистического реализма.

Три или четыре года назад в советской прессе можно было найти только туманные намеки на «нездоровые тенденции» у отдельных молодых художников. Эти сбившиеся с пути люди обычно представлялись как единичные случаи, не имеющие ни влияния, ни отклика у молодежи. По-видимому, предполагалось, что эта «модная болезнь» пройдет со временем без следа. Однако для безразличия прессы к новым тенденциям среди молодых художников были также и другие, более серьезные причины. Открытая критика любого течения в искусстве только способствует усилению интереса к нему и убежденности его защитников. Критика часто помогает художнику узнать, что он не единственный, кто работает в таком ключе.

То, что Иогансон, соратник Герасимова и портретист советских высокопоставленных лиц, недавно счел необходимым призвать советских художников сопротивляться любым отклонениям от социалистического реализма, а молодых художников – в особенности сопротивляться абстрактному искусству, доказывает, что такие «отклонения» стали частым явлением. Однако неясно, как Иогансон мог вообще узнать о существовании художников-уклонистов. Ведь те, кто в своем отклонении от социалистического реализма смеют шагнуть дальше импрессионизма, конечно же, не показывают свои работы в местах, часто посещаемых Иогансоном. Где же тогда можно увидеть картины таких художников?

## Искусство, наука и будущее

По общему признанию, найти произведения неофициального искусства и его коллекционеров почти так же трудно, как обнаружить ракетные установки. Однако я знаю об одном таком месте и рискну рассказать о нем здесь. Это Международный объединенный институт ядерных исследований в Дубне, что недалеко от Москвы. В этом институте работают физики из разных социалистических стран. Там можно увидеть, или по крайней мере всего несколько лет назад можно было увидеть настоящую абстрактную живопись – картины, приобретенные физиками, работающими в институте. Я могу ручаться за подлинность этой информации, так как сам написал некоторые из этих холстов между 1956 и 1958 годами.

Связь между наукой и современным искусством, как отметили некоторые тонкие наблюдатели, не является простым совпадением. Однако, по-видимому, только в СССР эти отношения были сознательно признаны многими учеными и художниками и способствовали реальному общению между ними. Не будет преувеличением сказать, что поддержка и интерес, проявленные учеными по отношению к молодым художникам-экспериментаторам, являются самой важной гарантией существования нового искусства в СССР. Этот интерес проявляется особенно часто среди ученых, работающих в самых продвинутых областях науки, например в атомной физике, физической химии, математике, и особенно среди молодых исследователей в этих областях. Возможно, главная причина этой восприимчивости к новому искусству заключается в том, что большая часть интеллектуальной мощи страны сконцентрирована именно в этих областях науки. Трудно убедить человека, работающего с концептами квантовой механики, что художественные формы таких «социалистических реалистов», как Александр Герасимов, являются наивысшим достижением человеческого духа. <...>

Конечно, ученые не одиноки в своем интересе к современному искусству. Можно привести здесь имена выдающихся писателей, поэтов, музыкантов, актеров, режиссеров, не говоря уже о молодых людях во всех слоях общества, не менее чутко реагирующих на искусство, выходящее за пределы официальной догмы. Люди, занятые в областях искусства и культуры, отличаются от ученых тем, что от них время от времени требуют высказывать осуждение всех отклонений от социалистического реализма. Они больше, чем ученые, заняты общественной деятельностью, и это мешает им коллекционировать работы совре-

менного искусства. Есть, например, писатели, собирающие неофициальные художественные работы только в периоды, когда атаки на ревизионизм спадают.

Единственным исключением из этой системы является Илья Эренбург, которому с 1956 года было дано право выражать и в прессе, и в книгах свое восхищение западным искусством в диапазоне от Моне до Пикассо. Нельзя не восхищаться умением и энтузиазмом, с которым Эренбург использовал эту привилегию для выполнения задачи, которая в ином случае потребовала бы целой армии историков искусства – задачи информирования советского населения о самых важных событиях в искусстве прошлого века. Это благодаря его последней книге автобиографических воспоминаний «Люди, годы, жизнь» (1961)<sup>53</sup> советские читатели узнают о таких художниках, как Шагал, Сутин, Модильяни, и о других великих современных новаторах.

Кажется достаточно ясным, что сложная последовательность событий после смерти Сталина создала в советском искусстве мощный тренд к экспериментированию. Хотя все больше подобных картин открывается для зрителей, такого рода живопись по-прежнему большей частью сокрыта от глаз. В данный момент для советских художников легче задумывать новые творческие идеи, чем выполнять их. И все же в этой ситуации есть некое преимущество, потому что такие художники не обременены мыслями о денежном вознаграждении или всенародном успехе и могут потому руководствоваться в своей творческой деятельности только непосредственным интересом.

Хотя было бы безрассудством рискнуть сделать сейчас точное предсказание, не исключено, что некоторые самые интересные события в искусстве последующих десятилетий произойдут на российской почве. Молодые советские художники, пройдя за несколько лет по дороге, на которой Западу потребовались 50 или более лет, могут оказаться менее скованными традицией и легче вдохновляться по поводу новых возможностей, чем их западные собратья. Их признание, однако, придет только если/когда существующая группа бюрократов-художников – всех этих могущественных пережитков эпохи Сталина – прекратит доминировать в художественной жизни страны.

© Перевод Г. Кизевальтера, 2016

---

<sup>53</sup> Опубликована в 1961 году издательством MacGibbon & Key (London) под названием «Люди и жизнь».

## Подвергать все сомнению

*Габриэль Суперфин*

**Георгий Кизевальтер:** *Я недавно перечитал воспоминания Михаила Чернышова, где он рассказывает об общении с вами уже в конце 1950-х и говорит, что вы ему передали вырезки из журнала Life или даже сам журнал, где была публикация о Звереве и других наших художниках. Он утверждает, что это было в 1959 году.*

**Габриэль Суперфин:** Нет, это было не раньше конца 1960 или начала 1961 года. Мы познакомились примерно в то время.

**Г. К.:** *А у вас сохранился этот журнал?*

**Г. С.:** Ну что вы! Ничего не сохранилось. Эти вырезки мне подарил тогда Б. Б. Сосинский, реэмигрант.

**Г. К.:** *То есть это была случайная «находка», попавшая по правильному адресу?*

**Г. С.:** Конечно.

**Г. К.:** *А чем вы занимались в то время?*

**Г. С.:** Искал себя (смеется)... Нет, в основном книгами. Торговал, менялся. Это называлось «спекулянт». Я тогда как раз окончил школу, мне исполнилось 17 лет. Конечно, это громко сказано – «торговал». Пытался торговать... Это было чуть позже того момента, как у меня появился замечательный друг Саша Васильев<sup>54</sup>, который, кажется, тоже упоминается у Миши Чернышова. А еще я познакомился тогда, с одной стороны, с собирателем «новой живописи», а с другой – с «маршаном», как он сам себя называл. Это был Геннадий Михайлович Блинов, сделавший ставку на Эрика Булатова, тогда еще работавшего под влиянием Фалька или Фонвизина. Гена меня познакомил с Васильевым, поклонником Володи Яковлева. Он был одним из первых собирателей таких художников, как Яковлев, Харитонов и т. п. Но он не любил Рабина.

**Г. К.:** *И вы были, наверное, на американской выставке 1959 года?*

**Г. С.:** Конечно, был. Прорвался туда в пересменок между заездами в пионерский лагерь...

**Г. К.:** *Знаете, я читал и говорил об этом со многими. Об этом рассказывают Михаил Чернышов, Владимир Паперный, Александр Юликов, теперь вы... Удивительно, что такие молодые ребята, еще учащиеся школы, в то время вдруг начинали интересоваться абстрактным экспрессионизмом, поп-артом и пр. Почему это происходило, как вы думаете?*

**Г. С.:** Если вы посмотрите газеты или журнал «Крокодил», определенным образом отображавший общество того времени, то вряд ли это можно будет определить только как «страсть к запретному», однако нас всех сформировал 1956 год с его посылом не воспринимать все как истину в последней инстанции, отбросить все детские верования, подвергать все сомнению. И если что-то плохое писали об абстрактной живописи, то это было интересно посмотреть и составить собственное мнение. У меня это пошло от увлечения Маяковским, усиленного делом Б. Пастернака в 1958 году. Возникло подозрение, что что-то здесь не то. Вскоре стихи Маяковского привели к увлечению футуризмом. А тогда еще за Таганкой существовала Библиотека-музей Маяковского, и в этой библиотеке можно было свободно брать из хранилища книги, принадлежавшие, допустим, Крученых, и так войти в поэзию XX века. Вот, собственно говоря, путь, по которому мы шли. Конечно, у каждого он был свой, но это как пример.

---

<sup>54</sup> Александр Георгиевич Васильев – о нем см. интервью с Михаилом Гробманом «Мы – левые!», прим. 1 на с. 63.

Далее, обязательно было ходить в Библиотеку иностранной литературы, где мы смотрели альбомы и журналы с недоступной нам живописью. А в букинистическом отделе магазина «Академкнига» продавались альбомы Skira, которые тоже можно было посмотреть...

**Г. К.:** *Интересно, и кого из художников, представленных в альбомах, вы предпочитали в те годы?*

**Г. С.:** Не помню, чтобы у меня был какой-то специальный интерес. Смотрели все, только шел выбор по «Полутораглазому стрелцу» Бенедикта Лившица<sup>55</sup>, которого я случайно прочитал, знал имена и полагал, что мне нравится Кандинский, хотя никакого реального представления о нем я не имел и его «Ступени» еще не читал. Скорее всего, наши понятия формировались понаслышке, и вдруг наяву у меня появилась живопись Рабина, Плавинского и Харитонов. Это происходило в результате хождений по художникам с моими новыми товарищами. Тогда ведь телефоном никто не пользовался, чтобы предупреждать о визите, а просто приходили с улицы. В качестве первого примера отчетливо помню поездку к Рабину в Лианозово (это было в сентябре 1960 года) с людьми, которые стали на много лет моими друзьями, Николаем Котрелевым и другими. Естественно, в гостях возникали новые знакомства. Помню визиты к Булатову в том же 1960 году и позднее, к Саше Харитонову и Плавинскому. Яковлева я узнал чуть позже.

**Г. К.:** *Вот тут интересный момент, Гарик. Вы первый человек, упоминающий Булатова в то время. Чем он привлек тогда молодежь? Своей живописью?*

**Г. С.:** Канон у нас складывался из только что увиденного. Поэтому я не могу сказать, что он чем-то «привлек». «Привлекали» они все, у каждого своя тема и почерк. Таких вопросов, как «нравится – не нравится», «хорошее – плохое», не существовало. Для нас это был просто «художник Булатов», без комментария. Я могу только вспомнить, что у него были такие тяжелые цвета...

**Г. К.:** *Тяжелая пастозная живопись?*

**Г. С.:** Да... Имели значение разговоры с художником, вот что было интересно! Потому что речь у всех была несколько косноязычная, эмоциональная... И еще, разумеется, из первых походов можно вспомнить Василия Ситникова; с кем-то пришел и к Вейсбергу. То есть мы можем так вспомнить почти все имена, а их источником служила та публикация в журнале Life, но не сама публикация, а ее описание в какой-то советской газете! «Вот, некий американец Маршак вместо нашей хорошей живописи представил каких-то бездельников!»

**Г. К.:** *То есть привлекало все то, что отрицалось в официальной советской прессе?*

**Г. С.:** Конечно! Без всяких критериев отбора.

**Г. К.:** *А что можно было обнаружить интересного в советских музеях?*

**Г. С.:** Одно время в середине 1950#х я регулярно ходил в Третьяковку. Тогда и было только два музея – ГМИИ им. Пушкина и Третьяковка. Все остальные относились к случайным. Да, еще упоминавшийся Музей Маяковского. Хотя там картины не показывали. Даже одна картина уже была шокирующим обстоятельством. А еще было таинственное слово «запасник». Надо же было туда проникнуть, а мне это никак не удавалось... А так я помню выставки, которые все знают. Например, выставка художников стран народной демократии. Наверное, это 1957 год. Там были весьма неожиданные скульптуры поляка Ксаверия Дуниковского. Они произвели на меня, да и не только на меня, большое впечатление. Много было и других неожиданных работ, посвященных теме войны. Весьма интересной была экспозиция чешского стекла в Манеже с ее интересными формами, рождавшимися буквально на глазах. Далее, в маленьком зале Союза художников на Кузнецком мосту открылась выставка Николая Рериха – одной из первых. А поскольку я жил на Малой Бронной, я очень часто

---

<sup>55</sup> Бенедикт Константинович Лившиц (1887–1938) – русский поэт, переводчик и исследователь футуризма.

ходил на выставки в переулок Жолтовского, где был МОСХ. Одноклассники Миши Чернышова, учившегося неподалеку, потом рассказывали мне, что тоже ходили в эти залы.

**Г. К.:** *А куда пошла эта волна интереса к запретному в 1960#е годы?*

**Г. С.:** Ну, интерес этот ослабел. Я уже искал свое собственное дело, поэтому оставались только личные дружеские отношения, скажем, с Володей Пятницким. С Яковлевым было дружить сложно; была краткая дружба с Мишей Гробманом. Но задушевные отношения оставались только с Пятницким и Эдиком Курочкиным. В остальном я пытался отстраниться от художников, потому что их питье меня сильно мучило. Приходилось постоянно страдать от того, что человек не мог выйти из такого состояния. Такой богемной жизнью отличался круг Васильева – Игорь Ворошилов и др.

**Г. К.:** *А какие-то иные имена вызывали интерес в то время? Скажем, те, кого вы не знали лично, но слышали?*

**Г. С.:** Да в общем-то все имена уже были известны, я думаю. Питерских художников я не знал, хотя они приезжали в Москву. Скажем, во время французской выставки случился «набег» людей во главе с красочным Борисом Понизовским, имевших к живописи опосредованное отношение. А я с 1962 года начал уже заниматься архивами, филологией, потом занялся лингвистикой и все равно вернулся к архивным источникам.

**Г. К.:** *Вы интересовались современной поэзией?*

**Г. С.:** Я прошел через увлечение Мариной Цветаевой и Пастернаком, знал (благодаря самиздатскому «Синтаксису») культовые имена типа Севы Некрасова или Станислава Красовицкого<sup>56</sup>, но меня больше привлекала поэзия тех, кто начинал до 1917 года и столкнулся с последующими событиями. Увлечение Хлебниковым меня миновало, а художники (Пятницкий и его круг) жили его стихами («классик» Булатов был увлечен стихами Ахматовой).

---

<sup>56</sup> Станислав Красовицкий (р. 1935) – поэт из группы Леонида Черткова. «Чертковская компания молодых снобов регулярно посещала коктейль-холл на ул. Горького – тогдашний светский центр в памятные 1950#е. Самым крупным поэтом в этой группе был и остается С. Красовицкий» (Г. Сапгир). Издавал собственные рукописные сборники в конце 1950#х. В начале 1960#х отказался от поэзии, якобы уничтожил все написанное. В 1990#е вернулся к творчеству. Стихи его были напечатаны в альманахе «Аполлон-77», изданном в Париже М. Шемякиным.

## **Конец ознакомительного фрагмента.**

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

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

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