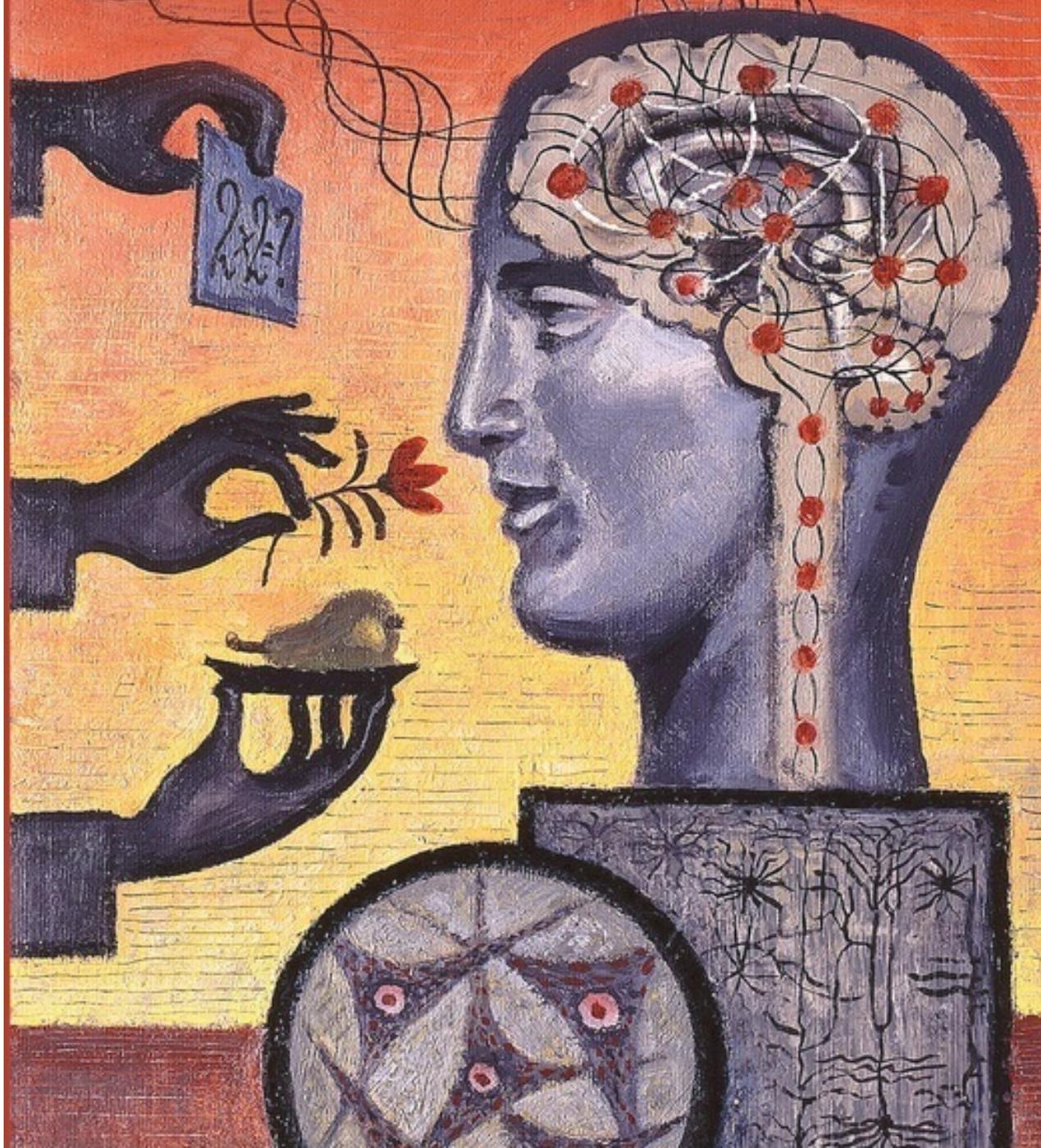


Георгий Кизевальтер

ВРЕМЯ НАДЕЖД, ВРЕМЯ ИЛЛЮЗИЙ

1950 – 1960 годы

Проблемы истории
советского неофициального
искусства



Художественная серия

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 — (Художественная серия)

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	6
Часть 1	9
У музеев было особое положение	9
Запад нам очень помогал в те годы	12
Даже если это разрешено сегодня, завтра это может оказаться под запретом	15
Таруса. В эпицентре искусства	21
Мы – левые![21]	26
Конец ознакомительного фрагмента.	34

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

© Г. Кизельватер, тексты, подготовка материалов, составление, вклады, 2018,

© ООО «Новое литературное обозрение», 2018

* * *

Посвящается моим родителям – Дмитрию Сергеевичу и Инне Михайловне Кизельватер – 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 ощутимым слоем эти «откровения».

Приближая давно прошедшее к нам, замечу, что так называемая «оттепель» хрущевского времени¹ слишком многими своими начинаниями и процессами напоминает период

¹ 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 кампаний страха, доносов и «борьбы с врагами». Для этого требовалось вернуть законность, восстановить историю и важные имена в экономике, искус-

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 стимулировать 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 дипломат², а позже повторил писатель Йорик Блюменфельд³. 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 противодействия шли непрерывно. И все-таки баланс до свержения Хрущева был положительный»⁴.

стве, 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.

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

³ Blumenfeld Y. Seesaw. Cultural life in Eastern Europe. NY, 1968.

⁴ 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.

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 свободного⁵ 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, засевающие в подсознании с давних времен; впрочем, не будем исключать версии, что в некоторых из них есть доля сермяжной правды, и потому они сохранены мною в нетронутom 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 понравится⁶. 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

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

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

Часть 1

У музейщиков 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»⁷. 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 выставка⁸ 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

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

⁸ Русская и советская литография из фондов ГМИИ.

Эренбург, хотя из его коллекции работ было немного: большая часть экспозиции 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 Бехтева⁹. 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.

⁹ «Рисунки, акварели и иллюстрации В. Бехтева 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 отвлекусь 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 французам 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 Штокхаузеном, 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 музыке¹⁰, 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 Штокхаузеном?*

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

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

хаузена 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 созвана 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 кого-нибудь?*

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 Фонвизине¹¹ – возник оттого, что вы рассказывали о Фонвизине как о художнике, повлиявшем на молодых. Он действительно оказал влияние?*

¹¹ «Тогда ходил такой анекдот: „Кто такие формалисты? – А это у кого фамилии на букву ‚Ф‘ – Фальк, Фаворский и

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 Алпатова, 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 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 преподал 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 безнадежная. 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-го?*

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-х 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 однодневная 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»¹² и «В городе зеленом»¹³. 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.*

¹² 1965 год.

¹³ 1966 год.

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» Пермяка.

Г. К.: Интересно, что в то время так много деятелей левого искусства были задействованы в издании хороших детских книжечек – 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, обязательного¹⁴.

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.

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»?

¹⁴ «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.)

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 атмосфера¹⁵. 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. 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

¹⁵ 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».

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 «технарь». 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 Веркором¹⁶, 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 – мать¹⁷ с Оттенем¹⁸. Они были очень светские люди, и у них всегда все собиравались: 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?*

¹⁶ Настоящее имя Жан Брюллер (1902–1991). (Прим. Г. К.)

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

¹⁸ 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 – оттенковкий 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 Сергеевым¹⁹, и зашел разговор о возможности стать где-нибудь поэтом-рези-

¹⁹ 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 Портера²⁰ 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 Отгена 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 Отгеном пошли, и Отген 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 большой соблазн делать то, что нужно. Но на него это не действовало. А рынок тогда состоял из иностранцев.

²⁰ Peter Porter (1929–2010).

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 неприличных.

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!²¹

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», выходивших 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 околел. Потом я добавил, что Маяковский перестал быть поэтом, когда он стал

²¹ «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.*)

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, прошурил 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 Хитцера²² и продал ему рисунок Эдика с какой-то церковью – это была его первая проданная работа. Хитцер

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

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»²³. 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 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

²³ См. статью М. Гробмана «Второй русский авангард». С. 525.

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 Ириной²⁴ 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 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.

²⁴ Ирина Врубель-Голубкина, жена художника.

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 Васильеву²⁵. 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 Ильей 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, Костиным²⁶ 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 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

²⁵ 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.

²⁶ Имеется в виду Владимир Иванович Костин, искусствовед.

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»²⁷. 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 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

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

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.

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.