

Элий Белютин

АБРАМЦЕВО –
Остров Свободы!

Москва, 2012
«НОВАЯ РЕАЛЬНОСТЬ»

Издание второе



На рубеже хрущевской оттепели

[Нина Молева]

Полвека –

такой срок определили в середине XIX столетия руководители Лувра для решения: брать или не брать в государственное собрание произведение того или иного художника. За полвека успеет отстояться вся муть пиара, политических, материальных и личных раздоров. Останется произведение искусства и место его автора в истории. Если тот приобрел право его занять.

Директор национальных музеев Франции Мишель Шателен убеждал автора в середине 1960-х: на такой срок не хватит никаких мелких страстей. Во Франции – может быть, но не в России.

Выходка Хрущева на манежной выставке 1962 года, впрочем, единственное в истории мирового искусства событие, и спустя полвека не потерявшее своей актуальности, служащее пищей для все новых и новых измышлений, спекуляций, но самое любопытное – не оставляющее равнодушными и зарубежных политиков и искусствоведов.

И невольный вопрос на пороге намеченного «луврскими мудрецами» временного рубежа: неужели подлинная основа забурлившего котла так и останется скрытой? Отдельные, как бы

подлинные, подробности ничего не могут решить. Прав был наш просветитель Иван Пнин, утверждавший, что истина подобна цепи: одно распавшееся, сгнившее звено уничтожает ее всю.

Но ведь существует по сей день неиспользованная (случайно или сознательно?) возможность – восстановить события не по эмоциональным всплескам честолюбивого свойства, а по фактам, отраженным в документах: стенографических отчетах, прямых записях стенографисток секретариата Хрущева, отчетам охраны, фиксировавшим всякое движение вокруг руководителя государства и партии, стенограммам заседаний соответствующих отделов Центрального комитета партии, Идеологической комиссии. По своей точности и полноте они намного превосходят

знаменитые «Придворные календари» Петра I, не упускавшие ни одного царского движения и шага. Сегодня, как никогда, необходима для выработки концепции обновляющегося государства историческая правда и только правда.

Итак, 1962 год, международная обстановка: Карибский кризис, реальная опасность войны.

Обстановка внутри страны: продовольственные трудности, расстрел в Новочеркасске. Суд над «зачинщиками» демонстрации, высшая мера для семи человек, в том числе для беременной женщины. Демонстрации в других городах, отказ части офицерского состава от участия в карательных операциях. Соответственно – усиление идеологического прессы.

Окончание Второй мировой стало для СССР началом идеологической войны. Главным для руководства партии представлялось подавление тех начал внутреннего раскрепощения, которые возникали у солдат как неперемное условие активного и успешного участия в военных действиях. Война не могла не принести надежды на перемены в режиме руководства всей страной. Это был внутренний процесс, происходивший чаще всего вопреки реальной действительности, которая человека окружала.

Отсюда, казалось бы, неожиданные сразу после окончания Великой Отечественной войны постановления по идеологии. 1946 год – о Зощенко и Ахматовой, 1948 – сразу о кинематографии, музыке и театре. Постановление о музыке ставило вне закона ВСЕ руководство творческого Союза композиторов (Д. Шостакович, С. Прокофьев, А. Хачатурян, В. Шебалин), заменив его на многие десятилетия Тихоном Хренниковым. Постановление о театре запрещало постановку произведений западных драматургов и ставило условием для каждого театра работу над советскими пьесами (минимум две в сезон).

Для изобразительного искусства роль постановления сыграло открытие Академии художеств СССР с четкой установкой на консервацию принципов передвижничества не в смысле его идейных установок, но визуального – «реалистического» принципа изображения. Эмоциональная реакция художника жестко сковывалась требованиями зрительного сходства с изображением.

Но – и это, к сожалению, полностью игнорируют сегодняшние историки – высшее руководство партии не было единым. Условно его можно разделить на непререкаемых адептов сталинских методов руководства идеологией и «младокоммунистов». Последние – особенно очевидно после смерти Сталина – склоняются к необходимости большей независимости личности. Оправдывая себя во время Великой Отечественной, личность, в их представлении, может быть использована как реальный резерв оживления экономической жизни страны, испытавший слишком большие трудности. Целина, комсомольские стройки основывались не на казарменном режиме, но на тех внутренних человеческих возможностях, которые раскрывались личными побуждениями.

Именно это понимание и соображения «младокоммунистов» еще в сталинские годы позволяют Московскому Товариществу Художников (МТХ) создать творческую студию, руководство которой поручается (по рекомендации Павла Кузнецова, Льва Бруни) только что кончившему аспиранту Элиджо Беллучи (в русской транскрипции – Элий Белютин).

Формально речь могла идти об определенных приемах профессиональной работы. По существу этапы марксистско-ленинской эстетики заменены развитием гегельянских начал, ставших импульсом создания Э. Белютиным Теории всеобщей



На занятиях с Э. М. Белютиным

контактности. Человека отличает от любого живого существа способность и стремление к созиданию, выражению себя. Белютинская педагогическая система складывается из подбираемой согласно индивидуальности каждого учащегося (имеются в виду профессиональные художники) последовательности творческих тестов. В этой последовательности художник освобождается от скованности видения мира, которую сообщает академизм во всех его проявлениях, и находят собственный изобразительный язык, им одним присущие выразительные средства.

После года существования студия насчитывала около 120 человек. Практику Э. Белютина дают возможность распространить на Студию живописи инвалидов Отечественной войны при Комитете по культуре Москвы, а после смерти Сталина образуется специальный, своего рода, институт при Всесоюзном институте повышения квалификации руководящих работников полиграфической промышленности с трехлетним курсом обучения (1954). С 1958 года в состав его кураторов входит Московский Горком художников книги и графиков, одновременно творческая и профессиональная организация. Образованный в конце 1920-х годов, Горком давал возможность официального существования художникам, не отвечавшим стандартам созданного для организации и продвижения соцреализма Союза художников.

Участие профессиональной организации в судьбе «белютинского института» позволило организовать уникальную летнюю практику сначала в Красном Стане под Можайском – в несколько смен студия полностью занимала дом отдыха московского «Дорхимзавода» (каждая смена – по 250 художников). С 1961 года творческой базой становятся для студии пароходные круизы по разработанным Э. Белютиным маршрутам по Оке, Волге, Москва-реке. Единственным руководителем занятий

оставался Э. Белютин. В каждом кризисе принимают участие 250 художников.

Московские занятия проходили в, арендуемой тем же профсоюзом, студии (Б. Коммунистическая, 9, бывшая Б. Алексеевская) в здании XVII века, переоборудованном под концертный зал бывшим владельцем этой городской усадьбы профессором Зубовым, который играл здесь вместе с Генрихом Нейгаузом. Через Нейгауза и близкого его друга, известного искусствоведа А. Г. Габричевского и был сделан выбор именно этого помещения. И как известный символ, вызывавший у друзей улыбку, оставался у входных дверей единственный в Москве, да и во всей Московской области трехсотлетний Мамврийский дуб, сородич тех дубов, которые изображались на иконах ветхозаветной Троицы.

Сама собой складывается практика посещения студии молодежью – сотрудниками институтов Академии наук, литераторами. Но первыми настаивают на показе летних работ студийцев «деревенщики» – слушатели только что открытых Высших Литературных Курсов при Литературном институте. По инициативе первого набора ВЛК – Виктора Астафьева, Евгения Носова, Владимира Короткевича, Анатолия Знаменского, Риммы Козаковой, Юрия Гончарова, Геннадия Ладонщикова в стенах их аудиторий проходит выставка, привлекающая, без преувеличения толпы зрителей, представителей СМИ стран народных демократий. На следующий день в зарубежных газетах появляются сенсационные сообщения о том, что в Советском Союзе появилось яркое, самобытное и противостоящее соцреализму направление, к тому же насчитывающее, как оно и было, около 3 000 адептов.

Те же «деревенщики» настаивают на проведении открытого диспута с официальными идеологами – Горком комсомола представляет для этого Союзу писателей кафе «Молодежное»



На ежегодной отчетной выставке «ВЕРНИСАЖ»

на улице Горького, единственное, в котором допускается джаз и соответственно «ненавязчивый» режим помещений. Вместе с «деревенщиками» в диспуте против официоза принимают участие Илья Эренбург, Виктор Шкловский, современники Маяковского.

Официоз представляют «товарищи» в одинаковых серых костюмах и белых нейлоновых рубашках, не слишком уверенно зачитывающие написанные на бумажках тексты.

Выставка, но уже в значительно расширенном виде, повторяется в Доме кино (нынешний Театр киноактера на Поварской), Центральном Доме Литератора на Большой Никитской, Центральном Доме ученых на Пречистенке, Доме архитектора, а 26 ноября 1962 года в помещении студии «Новой реальности» на Большой Коммунистической улице. Двести работ, шестьдесят три участника. На этот раз по инициативе наших академиков: физиков Н. Семенова, И. Тамма, П. Капицы для показа молодежи руководимых ими институтов. По инициативе Министерства культуры приглашается корреспондентский корпус и «Интервидение». По выражению Евгения Носова, – «ключ живой воды, забивший у корней дуба Мамврийского».

Но сражение в стенах Центрального Комитета не прекращалось. 27 ноября в 10 часов утра в студии проходит пресс-конференция для иностранных журналистов, курируемая представителем Главлита Игорем Тупициным. В 12 часов неожиданно появившиеся наряды милиции выбрасывают все картины и графику на снег, опечатывают помещение и предлагают авторам немедленно увезти свои работы, чтобы они не были уничтожены. Подобного решения добилось партбюро МОСХа, юбилейная выставка которого – XXX-летия существования – была открыта 10 ноября в Манеже. Все СМИ видели в этом противопоставлении две возможности будущего для СССР:

обновленного, перспективного и обращенного к сталинизму и холодной войне.

Эпизод с милицией разыгрывается в день первого заседания Идеологической комиссии при ЦК КПСС, которая объединяла «младокommunistов» и уже сумела лишить главного до тех пор идеолога М. А. Сулова роли спичрайтера Хрущева. На этом же заседании, как свидетельствуют стенограммы, принимается решение включить направление «Новая реальность» в общий состав творческого союза как естественную его часть (Большая часть участников «Новой реальности» и так состояла в Союзе), с представлением экспозиции в юбилейной выставке.

Практически следовало в том же Манеже очистить зал буфета на втором этаже, затянуть стены холстом, добавить к нему узенькую подсобку, где на низеньком постаменте были затем размещены около десяти небольших скульптур Э. Неизвестного.

30 ноября заводделом идеологии В. В. Поликарпов по телефону просит у Э. Белютина согласия на размещение в этих условиях Таганской, как ее станут называть, выставки. Те же 63 участника и около 200 работ.

Впрочем, в то время, когда заводделом уговаривал руководителя Студии, машины с такелажниками (в погонах) уже разъехались по адресам художников собирать экспонаты. Около 10 часов вечера весь состав выставки был собран в Манеже. Развеска продолжалась почти до утра, экспозицию выполнял Э. Белютин вместе с художниками. Все это время в зале присутствовал В. В. Поликарпов, впрочем, не делавший никаких замечаний. По завершении развески Е. А. Фурцева поздравила участников с удачей, руководители партии должны были приехать к 10 часам утра. И два обстоятельства, которые почему-то никогда не упоминались «воспоминателями» этих событий.

Первое – и самое принципиальное. В протокольном расписании Н. С. Хрущева от 29 ноября посещение Манежной выставки на 1 декабря предусмотрено не было. Запись о нем появилась только 30-го, т.е. достаточно неожиданно, под влиянием возникших обстоятельств.

Второе – состав приглашенных. По материалам охраны их легко восстановить: члены Политбюро, Идеологической комиссии, председатели правлений Союза Художников СССР, РСФСР и Москвы, аккредитованные правительственные фотографы, 13 художников «Новой реальности» во главе с Э. Белютиным (им же и был составлен этот список). Никаких иных художников, фотокорреспондентов и журналистов (кроме ответственного секретаря возглавляемой П. Аджубеем газеты «Известия» М. И. Кирклисовой). По этому официальному списку легко установить, как много лиц в дальнейшем причислили себя к числу «свидетелей и очевидцев».

Дальше отсчет времени по записям стенографисток.

Хрущев со свитой приехал ровно в 10 часов. Сорок минут он проводит на первом этаже – основной выставке МОСХа. Первые непарламентарные выражения, а затем и прямая площадная брань разражаются в адрес Фалька, Штеренберга, Древина, спровоцированные руководителем творческого союза художников РСФСР В. А. Серовым. Причина – цены, заплаченные закупочными комиссиями за произведения этих мастеров. Первая после 30-х годов закупка и главное – манипуляция В. А. Серова ценами (только что произошла денежная реформа, и нули легко было прибавлять).

Следующие сорок минут – на втором этаже, в зале «Новой реальности». Сначала никакой реакции (отрицательной) на живопись – она была слишком звучной, масштабной, радостной, наконец, в отдельных произведениях – трагичной.

Все началось с протокольного допроса о родителях и социальном происхождении. Так сложилось, что эти старательно выявляемые Хрущевым отцы и матери были простыми рабочими, служащими, а сами художники – вчерашними фронтовиками, прошедшими Великую Отечественную войну от звонка до звонка.

Всего несколько вопросов о живописи: «почему не виден второй глаз», «почему так мрачно написан этот мужик» (репрессированный отец фронтовика), «почему вообще как-то непонятно», «почему столько труб у завода в Вольске, и не видно зубцов у кремлевских башен». Не было ни бранных слов, ни топанья ногами, был достаточно сдержанный высказанный вывод: «Советскому народу это не нужно».

Оставалось еще ЧЕТЫРЕ МИНУТЫ на подсобку Э. Неизвестного. Четырех минут недостаточно ни для какого спора, тем более дискуссии. Фигурки на подставке были из меди, и первый, сходу, вопрос Хрущева: откуда скульптор берет дефицитнейший материал. Ответ: «достаю у сантехников», вызвал бешеный взрыв. Попытка скульптора как-то задержать и что-то объяснить закончилась вообще истошным криком и потоком ругательств с выводом: все «такое» везде и навсегда запретить. Слова Хрущева говорили сами за себя: «Да, я уничтожил культ Сталина, но я полностью согласен с его методом руководства культурой».

Действительно непристойный монолог разразился собственно на лестнице, при спуске со второго этажа как на трибуне, и смысл его сводился к тому, что власть во всем принадлежит только ему, Хрущеву, что он не допустит массового объединения, тем более молодежи, что все должны жить и действовать только в пределах и по правилам государственных организаций.

Сразу по выходе Хрущева из «кромольных» помещений они были закрыты директором ЦВЗ Шмидтом на ключ. Через несколько

часов все работы были вывезены, большая часть уничтожена, меньшая возвращена авторам спустя год.

Ликвидирована была Идеологическая комиссия, произошли соответствующие перемены в Политбюро. Идеологические функции, как и роль спичрайтера возвращены М. А. Суслову.

Спустя несколько лет Д. С. Полянский скажет автору статьи, что полное возвращение к холодной войне устраивало Хрущева, восстанавливало ускользящую из рук полноту власти, которой он дорожил больше всего. Это подтвердит и внучка генсека Юлия Хрущева за чайным столом в нашем доме: отец (она звала деда отцом) не разбирался в живописи и не собирался вмешиваться в вопросы искусства – речь шла о власти.

О той же власти свидетельствовала и развернувшаяся в СМИ кампания травли «абстракционистов и формалистов». Художники, причастные к «Новой реальности» исключались из творческого союза. Затем лишались всех связанных с членством мастерских, снабжения материалами, заказов и безусловно участия в любых выставках. В это же время Илья Эренбург обращается к Э. Белютину с конфиденциальным вопросом: как скоро, по его мнению, начнутся аресты. Сам он к ним уже готов. Чуть не главным средством воздействия на художников становится непременно публичное отречение от принципов «Новой реальности» и от общения с Э. Белютиным, лучше всего на общих собраниях.

Столкновение философии марксизма-ленинизма (хотя речь здесь могла идти всего лишь о талантливых экономических теориях) и гегельянства в 1963 году – начале 1964 года, казалось, достигло апогея. В ход пускаются самые жесткие силовые меры. Но именно в это время, потесненные из высшего руководства партии «младокommунисты», получают активную поддержку со стороны Алексея Николаевича Косыгина. Под его кураторством

продолжаются занятия групп Э. Белютина в Институте легкой промышленности.

Группы пополняются многочисленными новыми членами и получают официальное разрешение проводить творческую практику на приобретенной Э. Белютиным даче в Абрамцево.

Группы из 20-30 художников получают для проживания здание поселкового клуба. Поссовет организует и их питание. Занятия же проходят на даче руководителя – в большой заново отстроенной мастерской и в саду, занимавшем один гектар леса.

Год за годом творческая практика проводится также в Переславле-Залесском и Суздале. В 1968 году «Новая реальность» получает теплоход для очередного творческого круиза. Среди 250 участвовавших в поездке художников была и сестра Марины Цветаевой – Анастасия Ивановна. Неожиданностью становится живой и теплый отклик местной прессы по всему маршруту теплохода, своеобразные мастер-классы с местными коллегами.

В самом Абрамцево складывается традиция ежегодных своего рода отчетных выставок и в помещениях и под открытым небом весной и осенью. Непременными гостями становятся московские архитекторы, специально приезжающие на нескольких автобусах. Вместе с основным составом «Новой реальности», в студии работают художники из всех уголков Советского Союза (Прибалтика, Грузия, Абхазия, Украина), из Польши, Венгрии, Чехословакии, Болгарии, Италии, Франции.

Обход Абрамцево не смогли прервать и роковые для сотен тысяч деятелей культуры события 1969 года, когда в Колонном зале на юбилейных ленинских торжествах была провозглашена воинствующая анафема всему, что не совпадало с принципами соцреализма. Начался, как его назовут, «великий исход» - выезд за рубеж, не коснувшийся «Новой реальности».



На занятиях с Э. М. Белютиным

Из первоначального (до Манежа 1962 года) состава в три с лишним тысячи человек уехало всего двое.

В течение 1970-1973 годов мастера под руководством профессора Э. Белютина разрабатывают план реконструкции Москвы без уничтожения и видоизменения ее исторического облика. Они создают уникальную (120 кв. метров) пространственно-живописную и скульптурную композицию «Скорбь», в которую включается и звуковое сопровождение. Этот «Артофорум» подарен ими Ульяновскому Музею-мемориалу, где экспонируется поныне в главном зале. К сожалению, без трех огромных скульптур, которые вошли в постоянную экспозицию музея Виллы Борромео (Милан).

В качестве постскриптума остается добавить, что произведения Э. Белютина в настоящее время представлены в

54 музеях мира (начиная с Русского музея, Третьяковской галереи, Центра Помпиду в Париже, Роз музей в Бостоне). В наших региональных центрах широко представлены произведения мастеров «Новой реальности». Собственно их музей подготовлен на даче в Абрамцево, где продолжают работать художники. То, что не было нужно «советскому народу», в представлении Хрущева, оказалось нужно просто народу.

В перспективе прошедшего полувека становится особенно очевидна правота западных историков, утверждающих, что именно выставка «Новой реальности» в Манеже 1962 года надломил казарменно-выверенную идеологию советской системы. Или, по словам Виктора Астафьева, стало понятным, что в «пропотевшее ядро народ больше не загнать».

Прощай, Хрущев! Абрамцево!

[Элий Белютин]

Все произошедшее показало,

что все надо начинать с начала. Бросить то дело борьбы за право художника быть свободным, которому я отдал столько лет жизни, я не мог. А по характеру кампании, по тому, как умело оживлялись сталинские мертвецы, вроде Александра Герасимова, выступившего в газете «Труд» со статьей «Давно пора», я понимал, что предстоит трудная и длительная борьба. И в ней тыл, способность выжить имеет решающее значение.

Но, кроме выживания, для художника необходимо было продолжать работать, чтобы время и искусство не оставили его позади и, значит, нужна была база – мастерская, где бы мои ученики и просто ищущие художники могли работать независимо от Союза художников, Министерства культуры. На семейном совете решено было купить дом за городом. Случай сделал невозможное. Редакции, чтобы избавиться от ставших негодными авторов, – а я писал большую часть книг совместно с женой, историком искусства, писателем и верным помощником во всех делах, – поспешили выплатить нам гонорар. Деньги мы получили, но больше договоров с нами никто не заключал. Тем более, что в многочисленных книгах, которые разрешили нам написать в иллюзии

хрущевской оттепели, было впервые научно доказано естественное и неизбежное появление в русском искусстве абстракционизма и супрематизма. Там говорилось, что пластическое развитие национального художественного метода с неумолимой логикой вело русское искусство к Кандинскому и революционному искусству двадцатых годов нашего столетия.

Более того, наш семейный совет решил продать часть коллекции моего деда, декоратора Большого театра, – картины голландских и итальянских художников XVII столетия, скульптуры Томира и Гудона, чтобы набрать необходимую для покупки сумму. И теперь, сидя в переполненном поезде, я вез эти деньги, не испытывая никаких чувств, кроме гнету-

щей усталости. Шел 1964 год, который я начал удивительно. В восемь часов новогоднего вечера, когда телефон звонил, не переставая, и знакомые и незнакомые желали нам всего наилучшего, я услышал голос человека, которого близко видел год назад в частной квартире на Котельнический набережной. Этот голос поздравлял меня с наступающим годом и сказал дальше: «У меня к вам большая просьба. Не могли ли бы вы, после того как встретите Новый год, сесть в машину, которую я за вами пришлю, и приехать к нам?»

«Когда?» – спросил я.

«В один час тридцать минут. Машина будет номер...»

«Хорошо», – сказал я.

«Спасибо», – отозвалась трубка и попросила поздравить всех домашних.

Я вышел на мороз, чувствуя сквозь подошвы башмаков холод снега. Машина уже ждала. Рука человека, сидевшего рядом с шофером, открыла дверцу и, ничего не спросив, впустила в тепло машины. Мы поехали. По тому, что мы свернули на улицу Горького, я подумал, что мы направляемся опять на Котельническую набережную. Но машина свернула еще раз и еще, и мы оказались в Кремле.

Дул холодный ветер. Летел снег. В небольшом подъезде был маленький гардероб. Сопровождающий что-то говорил охране. Я снял пальто и пошел по длинным коридорам к лифту, который удивил своей современностью. И в то время, когда он поднимал нас вверх, я понял, что нахожусь уже во Дворце Съездов и поднимаюсь по внутреннему лифту в Банкетный зал.

Этот зал, расположенный почти под самой крышей и невидимый со стороны Ивановской площади, был переполнен столами и людьми. Начинался последний год правления Хрущева,

и он, сидя во главе огромного стола, то и дело наливал в большой фужер водку и говорил, вещал, пророчествовал.

«Тише! Сам Никита Сергеевич... Великий человек... Истинный монумент... Ну, как он сказал – как простой человек...». Я сидел среди этих слов и тостов и чего-то ждал.

Наконец, Хрущев встал и направился к маленькой двери. Я не заметил, как сидевший рядом со мной человек с кем-то переглянулся, быстро встал и сказал: «Пойдите, нас ждут». Мы подошли к другой двери. Она открылась будто сама.

Прошли двумя коридорами и очутились в небольшом холле без окон, где стоял звонивший мне по телефону человек с тем другим, знакомым мне по Манежу. Последний протянул мне руку и сказал: «Сейчас здесь будет Никита Сергеевич. Пожалуйста, пожелайте ему хорошего Нового года». Не успел он закончить этих слов, как открылась дверь, и показался Хрущев.

Он быстро оглядел комнату, увидел сразу всех, задержался на мне, узнал и, протянув руку человеку, мне звонившему, сказал: «Послушай, мне кажется, мы еще не здоровались. Поздравляю, и чтобы все было у тебя и у нас хорошо».

Мой знакомый улыбнулся, отступил на шаг и, полюбнвя меня, пододвинул к Хрущеву: «Вот, Никита Сергеевич, Белютин хотел бы передать вам поздравления с Новым Годом». Хрущев повернулся. Хотя он много выпил даже на моих глазах, его лицо было трезвым, глаза блестящие, голос был твердым и оживленным. За его спиной я увидел Брежнева.

«Я хотел бы пожелать от своего лица и от лица многих молодых художников, – сказал я, глядя в его маленькие глаза на плоском лице с удивительно белыми зрачками, – вам и президиуму Партии хорошего Нового года и здоровья».

Это была формула.

«Спасибо», – сказал Хрущев и протянул руку. Я почувствовал ее тепло: она была сухая и вялая. «Передайте от меня вашим товарищам, что я их поздравляю с Новым годом и, надеюсь, они залечат раны быстро, – он улыбнулся, – и, как говорится, создадут что-нибудь более понятное».

Он рассмеялся и, толкнув меня в плечо, пошел к двери. Брежнев, шедший за ним, задержался на секунду. «Поздравляю», – сказал он и тоже протянул руку. Я смотрел на шедших за ними людей. Мой знакомый похлопал меня по плечу и улыбнулся. Он быстро исчез в дверях – я остался один.

Через минуту передо мной возник человек, сидевший со мной за столом, и спросил, хочу ли я вернуться в зал или идти домой. «Домой», – ответил я, пройдя вместе с ним к лифту, где он что-то сказал майору госбезопасности, пожал мне руку тоже до странности сухой и вялой рукой. Через пять минут, подняв воротник, я уже шел через новогоднюю метель к себе домой.

Тепло квартиры. Стол, за которым все это время сидели и ждали люди. Глаза жены, понимающие и ни о чем не спрашивающие. Я долго сидел еще и ни о чем не рассказывал. Мне было понятно, что Хрущева хотят помирить с самим собой, чтобы добиться подтверждения ранее принятого решения. Но как это можно сделать? Ведь та кампания, всплески которой возникали даже в центральной печати, еще продолжалась. Съезд художников окончательно утвердил линию погрома «белютинцев», запретил вообще всякий поиск и экспериментаторство в искусстве, определив их как проявление «буржуазной идеологии». Нелепость, достойная рассказа о том, как во времена Сталина в ходе борьбы с генетикой в каких-то яслях детей, скопом сидящих на горшках, учили, что Мендель – это бяка, а Лысенко – это нака.

Неужели администрация Хрущева считает, что дела в государстве делаются как в частном доме, и если глава дома помирится с зятем, того можно опять пригласить на обед. Ведь это было не только несерьезно, но и нелепо. Ведь кампания, рассчитанная на погром, в конце концов, убедила даже самых молодых партийных руководителей, что всякое сопротивление ей бессмысленно: Сулов, который через своих помощников руководил ею. Идеальный поворот от оттепели возможен только сейчас, когда в рядах помощников Хрущева царит разброд и растерянность.

Кроме того, создавая эту резкую, бездоказательную демагогическую кампанию, он мог рассчитывать на полное охлаждение к Хрущеву и его сторонникам на всех уровнях Советского государства – от партийных руководителей и интеллигенции до студенчества и рабочих. Не надо забывать, что письма и выступления в нашу защиту захватили почти всю страну. А кампания, которая шла столько месяцев, не уступала по громкости, наглости и примитивизму всем последним сталинским кампаниям, память о которых еще была слишком свежа для всех.

Но как отреагировали на это люди? Вот один из широко распространенных анекдотов времен борьбы с «белютинцами».

Доведенный хрущевскими начинаниями до нищеты в сельском хозяйстве колхозник пашет на корове и видит идущего с этюдником художника. «Послушай, художник, кричит он ему, – говорят Хрущев вами занялся, может, теперь нам будет полегче?» Таков был ответ народа на кампанию. Ответ интеллигенции был сложнее.

В одном из выступлений Хрущев обрушился на Эренбурга за его теорию молчания, инкриминируя ему то, что он подбивает молодых на саботаж, намекая на ту пассивность в

отношении решений Партии, которым ответило большинство талантливых поэтов и писателей, начиная с Бориса Пастернака, на провозглашение М. Горьким соцреализма в начале 1930-х годов.

«Я не позволю молчать, – кричал Хрущев, – я не дам уйти в себя!» Но, тем не менее получалось наоборот. Вся шумиха, созданная Манежем, направлялась главным образом против писателей и поэтов, которых обвиняли в оппозиционном брюзжании, в преклонении перед западными журналистами. Иногда создавалось впечатление, будто художников хотят вывести из кампании. Более того – когда в середине 1963 года меня пригласили в Городской Комитет Партии, в отдел культуры, и полная ширококостная женщина, оказавшаяся заведующей отделом, спросила меня, не мешают ли мне работать, я только пожал плечами. Мое положение этой женщине в синем трикотажном костюме было слишком хорошо известно.

Она продолжала: «А то из ЦК просили узнать, нет ли с вашей стороны или со стороны ваших учеников каких-нибудь жалоб. Мы примем строгие меры, мы одернем». Я вспомнил, как в МОСХе моих учеников – членов Союза исключили на год (для острастки!) из Союза, а многих лишили творческой работы с ведома именно этой женщины. Что можно было ответить: «За заботу спасибо, но я пришел к вам с просьбой. Дело в том, что нам до сих пор не вернули выставлявшихся в Манеже холстов. Судя по всему, кампания уже кончается. Манеж, как будто, поставлен на ремонт. Зачем же продолжать держать под арестом нашу живопись?»

Не знаю, подействовал ли мой разговор, но через три недели мои ученики получили право забрать свои холсты с черного хода Манежа. 40 работ из 200.

... Участок был большой. Березы и ели стояли тесно. Белка

смотрела на нас с женой, когда мы осматривали его. Рядом была железнодорожная платформа, недалеко магазин. Улица, залитая асфальтом, вела прямо к воротам музея Абрамцево. Здесь когда-то жил Аксаков, ходил Тургенев по лесной дороге в Мураново. И все это почти рядом с нашим участком.

Выбор места был не случаен. Я долго ездил по Подмосковью в поисках подходящего дома. В это время ответственные советские служащие, представители «нового класса», бурно переживали возможность введения Хрущевым так называемого партийного максимума, по которому иметь дачи членам Партии не рекомендовалось, и поэтому продавалось довольно много домов в самых разных уголках Подмосковья. Но Абрамцево было вне сравнения, для русских художников это самое заветное место, связанное с формированием нового свободного русского искусства конца XIX века, место, которое манило к себе всех выдающихся людей своего времени. Перечислить имена приезжавших в Абрамцево – значит перечислить всех самых передовых, самых свободолюбивых, самых талантливых и честных подвижников русской культуры. Именно здесь зародилось то новое искусство, которое, вскоре дало жизнь искусству Кандинского, Малевича, Татлина и других. Поэтому наш выбор и остановился на Абрамцеве. Мы видели в этом символ и путь, по которому в будущем должно пойти русское советское искусство. Но радоваться и осваивать покупку было некогда.

На платформе уже ждали ученики. Через считанные минуты стук топоров стал слышен во всем поселке. Он звучал несколько дней, пока все перегородки в доме не были сломаны, и он не превратился в огромную мастерскую.

Краски, картон были мной куплены, и работа началась. Люди писали даже ночью. Огромные доски, сколоченные друг



Большой Дом

с другом и поставленные на козлы, образовали стол, за который с тех пор садилось не меньше тридцати человек. Так начиналась жизнь в Абрамцеве.

Каждый народ проявляет свой характер не в этнографических ансамблях, одежде или предметах быта – это лишь видимость, для сегодняшнего дня только иллюзия его характера. Духовный характер народа, способный объяснить необъяснимое, вроде победы нашего народа в теоретически проигранной войне, или характер искусства английского народа может раскрыть и корни руководства народом и способность контактировать с ним. Разве Наполеон, император и гражданин, не выражал лучше Бурбонов характер народа Франции – свободный и регламентированный, открытый и помпезный, расчетливый и необузданный? Характер русского народа представляет более сложный сплав, чем любой другой. Не в силу своей исключительности, а в силу тех жестоких обстоятельств, в которых перемалывала его историческая судьба. Здесь и обширность территории, на которой могло возникнуть великое множество отдельных государств, и которая породила черты изоляционизма, и необходимость внутреннего сопротивления, к которому вела открытая тирания собственных и чужих хозяев, способность оставаться в этих невероятных условиях отсталости, гнета, порабощения и нищеты человеком, поставила у русского человека на первое место не материальное обогащение, которое он хорошо знал и ценил по поговорке «как нажито, так прожито», а духовное богатство.

Но не надо думать, что духовное – это религиозное. Русский народ в принципе всегда тяготел к язычеству и больше привязан к реальным земным ценностям, земле, траве, лесу, чем к абстрактному понятию бога. Поэтому икона, изображение бога значит зачастую больше, чем понятие бога. Почему русские храмы полны живописи

и не похожи на аскетизм католических церквей, где человек мог находиться наедине со своими представлениями о собственной душе и боге.

Духовность русского народа и не только в поисках смысла жизни, как ее трактовали в XIX веке. Кризис крепостного строя в России в это время породил подобную концепцию. Русский народ, мне кажется, понимает духовность как форму жизни и, отдавая себе в том отчет или нет, оценивает себя, правительство и государство по этой мерке. И дело здесь не в праведниках. Русские праведники были активными людьми. Они строили монастыри, города, осваивали целые области. Дело не в святых, а в характере взаимоотношения, в понимании обычных реальных ценностей, в реализме понимания внутренней свободы как основного достояния человека. Именно это хотелось сделать смыслом и движущей силой нового Абрамцева.

Через месяц мы сделали выставку. Ворота впускали людей. Их было очень много. И не только из Москвы. Были художники из Ленинграда, Киева, Риги, Горького, разных городов Подмосковья. Входя, они видели еловую аллею и маленький рубленый домик, но на повороте к большому дому их обступала со всех сторон живопись.

Огромные плоскости, необычайно богатые по цвету и фактуре были расставлены по всему лесу, затмевая своей цветовой насыщенностью всю красоту неба и деревьев.

Я видел, как люди испытывали физическое потрясение от увиденного. Потом был обед для всех, самый обыкновенный, такой здесь едят все, на столах, поставленных повсюду. Потом были стихи. Их читали поэты, которых потом будут ловить как тигров, потом был чай и разговоры про все под яблонями, полными яблок и птиц. Мои ученики, уже превратившиеся в художников, начинали



Гости из-за океана. У Большой мастерской.

превращаться в подвижников, для которых свобода искусства и процесса общения с людьми как бы одно и то же, и радость этого общения, гордость оттого, что твое искусство дает счастье людям, становились дороже всех благ.

Все завертелось, закружилось, все начало с такой быстрой развиваться и шириться, что мне порой казалось, будто я здесь ни при чем, все так естественно и органично, будто так было всегда.

Стало холодать. Были сооружены дополнительные печи, а архитекторы, которые тоже работали в студии, проектировали уже мастерскую, которую мы решили построить к лету будущего года. По очереди варили обеды и уже пристроили к дому холл, и уже привезли металлические рамы для мастерской. Все шло неожиданно легко, как будто не было никаких газет, кампаний. Как от назойливой мухи, мои отмахивались от статей и погромных материалов в журналах. После разоблачения Сталина, после объявления всех процессов над врагами народа подтасовкой никто не воспринимал всерьез всех пассажей печати.

Я много раз сталкивался с кампаниями и думал каждый раз, кого они убеждают – виновных или «народ»? Все быстро переставали читать газетные материалы и слушать соответствующие передачи по радио. Скорее всего, они нужны были тем, кто их устраивал, создавая видимость воздействия на умы людей.

Потом я неожиданно уехал на неделю. Мне предложили работу по росписи на даче Хрущева в Крыму, и я не мог отказаться. Как монументалист, лишенный работы, я обрадовался самой возможности писать. Но с другой стороны, все напоминало Новый год, где случайный контакт с Хрущевым мог привести к более тесному общению и дать возможность новому искусству получить «добро» от «коммунистического хозяина всея Руси». Будучи в Крыму, я узнал сначала из слухов, бурно возникших в

течение суток, а затем из газет о скором смещении Хрущева со всех постов.

Подробности повторяли очевидное – и его последний разговор с корреспондентом, что надо отстаивать свою власть, и то, что его привезли с Пицунды, и то, как говорил четыре часа Суслов и только три часа в ответ ему Хрущев. И как эта инквизиция кончилась голосованием, и как уехал разжалованный первый секретарь.

Я в тот же день вылетел в Москву. Не заходя на городскую квартиру, пересел на электричку и поехал в Абрамцево. Подходя к воротам, я услышал голоса. Участок был полон людей, приехало много знакомых из Москвы. В Абрамцево многим становилось легче дышать, здесь не стеснялись говорить, и многие из приехавших поздравляли меня со снятием Хрущева и всей его администрации, которая, как они говорили, «хотела вас утопить». Уже передавали, что говорил Суслов, осуждая Хрущева за Манеж. Я слушал, смотрел на золотые деревья, холодное небо и даже не думал о их наивности. В который раз я спрашивал себя, имел ли право поступить так, как поступил ровно – день в день – два месяца тому назад.

Я часто бывал в этом доме, выходящем окнами на те остатки Нескучного сада, где происходило действие повести Тургенева «Первая любовь». Дом был выстроен на месте вырубки, в те времена фасадной сталинской архитектуры, когда беспринципные строители лепили павильоны, арочки, аркады в мавританском или, кто их знает каком стиле, на казарменные кирпичные плохо оштукатуренные коробки.

Квартира была большая, по московским понятиям достаточно удобная, и принимавший меня заместитель министра не расстался с ней даже тогда, когда его перевели в ЦК. Мы сидели

за столом вдвоем. Его жена почти никогда не присутствовала при разговорах, только из другой комнаты, следуя какой-то женской интуиции, кричала изредка пожилой степенной прислуге, чтобы она принесла из кухни то или другое к столу.

Мой собеседник, сидевший напротив, был обеспокоен и впервые много пил, оглядываясь на дверь, наливал прямо в стакан водку. «Все, наверное, скоро переменится», – вдруг сказал он среди вопросов об Абрамцево и моих делах.

«А что?» – спросил я. Он посмотрел мимо меня на зелень деревьев. Его глаза ушли, казалось, куда-то очень далеко.

И я не знал, рассказывать ли мне дальше, что я получил приглашение посетить виллу Хрущева в Крыму, где мне хотят дать заказ на роспись так называемых стен безопасности, огораживающих сад от взглядов отдыхающих с горы. Архитекторы, которые должны были этим заниматься, уже достроили для Хрущева огромный бассейн с морской водой в Ялте, бассейн, который не понравился первому секретарю, потому что не было, по его выражению, ощущения моря.

И тогда услужливые строители пристроили к первому бассейну второй, из которого переливалась вода, создавая это впечатление. То, что это обошлось в несколько миллионов, никого не беспокоило. Высота положения человека, по-видимому, определяла цену его отдыха. Я тоже переставал удивляться «крестьянской простоте» Хрущева, когда о нем заговорило западное радио, увидев в Пицунде многокилометровый бетонный забор, отгораживающий реликтовые сосны и дом Хрущева от остальных людей.

«Не знаю, стоит ли вам говорить», – вдруг сказал также неожиданно как и замолчал мой собеседник. Я взглянул на него с удивлением.

«Дело очевидно нешуточное», – сказал он, налил себе водки и, не дожидаясь меня, выпил. Я не понимал, чего он так волнуется, зачем ему нужно что-то мне сказать, что это предупреждение или еще что-то.

«Но поскольку я к вам очень хорошо отношусь», – сказал он. Я подумал, что вообще, наверно, действительно не плохо, раз ввел меня в Координационный комитет промышленности и искусства, где я был единственным художником, комитет, который, по мысли его организаторов, должен был через промышленность вновь попробовать ввести студийную школу в советское искусство.

«Ну, вот что я хочу вам сказать, – наконец, решился мой собеседник. – Хрущева ровно, понимаете, ровно через два месяца не будет». Я смотрел в его черные глаза, не понимая, шутит он или нет. «И я надеюсь, – продолжал он, – это останется между нами». Последнее прозвучало почему-то мало убедительно. Но кому я должен был сказать?

Может быть, уверенный в моих связях с ближайшим окружением Хрущева, он думал о том, что я их предупрежу о готовящемся перевороте? Может быть, он думал, что от этого предупреждения и сам быстро пойдет наверх. Зная уже давно характер этих партийных функционеров, я считал, что они больше походят на героев Брет Гарта, чем Джека Лондона. Азарт игры – вот что ими управляет и двигает кадрами внутри аппарата. И потому здесь не могло быть пустых слов и разговоров. Если этот человек вызвал меня и среди ненужных слов и разговоров вдруг сказал такое, значит, это действительно серьезно и важно. Но что было делать мне?

Я вышел из дома усталый от необходимости решиться на что-то. До Калужской площади было далеко, и пешая прогулка, казалось, могла что-то прояснить. Я шел и вспоминал Хрущева

в Манеже, в Кремле, на приемах, я думал о его выступлениях, видел сведенное судорогой лицо: «Сталин был прав в отношении деятелей искусства». Вспоминал глумление над замечательным поэтом Борисом Пастернаком, наглость, самодурство. Я действительно мог, не заходя домой, сделать известие, которое я только что получил, достоянием администрации Хрущева, но тут я вспомнил слова Ольги Карлайн, русской француженки и американки одновременно, внучки честного русского писателя Леонида Андреева: «Хрущев – это очень страшный человек. На Западе считают, что он единственный советский политический деятель, который может ни с того, ни с сего развязать атомную войну. Он ведь с каждым годом становится все более неуправляемым».

Так я, забыв известную притчу о старухе и сменяющихся халифах, еще не дойдя до Садового кольца, решил не предупреждать о том, что было мне сказано. Сейчас, вспоминая об этом, я не жалею, хотя при Хрущеве у студии и были шансы стать официальным советским искусством. Может быть, относительно близкое знакомство с Хрущевым заставляет думать так. У Хрущева не было государственной перспективы. Его действия напоминали действия вытащенных из небытия Сталиным неграмотных, необразованных функционеров, которые могли только командовать, ругаться и все исполнять, не будучи способны к проявлению какого бы то ни было государственного решения. А постоянно растущее наше государство требовало большего: стабильности, может быть, не такого темперамента, но, несомненно, более научно обоснованного руководства. Сталинские методы мышления, которые были присущи Хрущеву, его полнейшая необразованность могли только задерживать развитие государства. Возможно, я сделал плохо для себя, для нового советского искусства, но как можно было поступить иначе, имея в виду интересы всей страны.

Так как Хрущев с «аппаратом наготове», по его собственному выражению, мог начать широкие политические репрессии, узнав о желании своих коллег избавиться от него. Страна, которая еще не оправилась от многомиллионных сталинских чисток, не заслужила подобного трагического повторения.

И стоя среди десятков возбужденных людей, видевших уже скорое признание возможности свободного развития нового советского искусства, я грустно думал об их хороших душах, об их любви к народу и о том, что все это в действительности было нашим концом, потерей всяких надежд не признание. Человек, совершивший этот переворот и формально не возглавивший Партию, тем не менее, занял первое место в ней и теперь начнет сводить счеты со всеми, кто хоть сколько-нибудь проявил себя в годы хрущевской оттепели. Суслов не мог перемениться в свои шестьдесят с лишним лет, и если у Хрущева были сталинские методы мышления, но душа русского человека, у Суслова, кроме идей Сталина, ничего не могло быть. То, что ожидало страну, было даже хуже Хрущева, ибо поворот обратно был практически равносильным остановке вращения земли. Если Хрущев развеял надежды на человечность его варианта социализма, то возврат гигантского государства к примитивным методам Сталина, был концом не только культуры, но и угрозой для всей экономики.

С этими мыслями я сидел за столом, полным людей, ел, пил за «Чао, Хрущев!», улыбался, рассказывал истории и все время думал, что нужно как можно скорее закрыть Абрамцево на зиму. Суслов не будет действовать примитивно, но непременно придумает что-нибудь новенькое, хотя ему сейчас практически не до нас.

Поэтому я предложил устроить последний в этом году показ наших работ под девизом «Чао, Хрущев». Все зааплодировали, и мы взяли себе срок десять дней, чтобы все организовать.

Выставка состоялась уже на снегу. Холсты, как огромные букеты цветов, стояли среди почти голых деревьев.

Я постарался хорошо сделать экспозицию, чтобы холсты смотрелись цельно – вместе с деревьями, домами. Люди ходили, фотографировали, обсуждали. Приехало несколько сотен человек, и участок, весь заставленный холстами, производил впечатление какого-то вакхического вихря свободных чувств, переживаний, надежд.

Наступила зима с холодами, снегом и отсутствием даже воспоминаний о «дорогом Никите Сергеевиче». Имя этого теперь уже чуть ни злодея и негодяя, больше не будет названо в газетах, библиотеки не увидят собрания сочинений вождя, и типографии не будут печатать на самой дорогой бумаге его многочасовые речи по всем вопросам. Наступит привычное молчание от праздника до праздника, с привычными речами, читаемыми по бумажке, с обязательным ритуалом терминов и обличений. Чао – прощай, Хрущев!

За зиму и весну, казалось, ничего не произошло, хотя все чувствовали, что идет очень активная прополка кадров. Первым симптомом для меня стал талантливый поэт, который появился у нас на квартире. «Я подарил вам сборник моих стихов, мне необходимо получить его обратно», – сказал он.

«Почему?» – «Мне нужно кое-что дописать». «Врешь», – сказал я, помня с каким удовольствием он дарил мне эти стихи.

«Вру», – ответил он.

«Только что арестовали Синявского и Даниэля за то, что они печатали свои книги на Западе». – «Ты боишься, что я передам твои стихи на Запад?» – «Просто боюсь», – был ответ. Так я узнал, что началась новая фаза развития государства, какого еще не знала многострадальная русская история.

В возникающей ситуации только упорство и настойчивость могли помочь устоять. Вот уж поистине – дорогу осилит идущий, но какова была эта дорога, и сколько по ней предстояло идти, я не знал. Тем более, что уже поступала информация о сложных путях, по которым начало разворачиваться обуздывание советской интеллигенции.

Основным стал путь провокаций, сбор подписей под всякого рода заявлениями, где организаторы и не думали о сути дела. Главное для них заключалось в том, чтобы выявить недовольных. Эта система была новой, почти демократичной, но не такой уж неожиданной, если представить себе человека, который всем этим руководил.

Ну, а что может произойти с Абрамцевым? Ведь то, что там стало формироваться при Хрущеве, безусловно, не могло оставаться без него. Но, тем не менее, нам не помешало построить мастерскую.

Она быстро росла. Огромная – высотой в восемь метров и длиной в шестнадцать – она стояла среди рябин, елей и берез и, казалось, звала писать, работать и свободно дышать. Она была как мечта, как памятник надеждам, связанным, в конце концов, с Хрущевым. И поэтому когда мы открыли первую свою выставку, и люди увидели то, что мы возвели собственными руками, под руководством всего двух рабочих, они не поверили в реальность чудом возникшего здания. После панических настроений в стране и вдруг – мастерская! Мастерская, полная жизнерадостных работ художников, – это чудо! А может быть, это Министерство культуры построило, спрашивали студийцев самые недоверчивые. Какое министерство, мы сами, – отвечали они. А репрессивные меры тем временем усиливались. Стало известно об обыске у несостоявшегося лауреата Ленинской премии Солженицына.

Уже до этого его начали поносить в газетах за роман, который был еще только набран в журнале «Новый мир», роман, одобренный для публикации. Но мы не могли отказаться от своего пути. Сократилось лишь число выставок, тем более, что большую часть лета строилась мастерская, в которой теперь работали десятки человек. Но обсуждение выставок, чтение стихов, пение под гитару были обычным явлением жизни студии. Многие песни и стихи, которые распространялись потом по Москве, впервые звучали у нас. И пока все было ничего.

Я уезжал на зиму на машине, увозя собаку, попугая и искалеченных детьми и автомашинами голубей, которых всегда подбирал на улицах. Я смотрел на поднимающуюся над лесом мастерскую и думал о том, что впереди зима, и на этот раз все как будто обошлось.

Дома ждала телеграмма от моего друга из Варшавы – он приезжал в Москву. Я познакомился с ним в Полиграфическом институте, где он, изгнанный начальник канцелярии министра культуры Польши, учился в аспирантуре.

Это был остроумный вежливый поляк с гордым профилем и золотыми волосами. Обычно довольно оживленный, он на этот раз сидел напряженно, явно не зная, что говорить. Его скованность и осторожность заставили еще раз собрать информацию обо всем, что делается в Москве и вне нее. Она была безрадостна.

Людей, которые подписывали письма, увольняли с работы, прорабатывали на собраниях, исключали из Партии. Но разве он знает об этом? Почему его вопросы так назойливо обращены к моей жизненной ситуации и моему настроению?

Голос в телефонной трубке казался знакомым. Архитектор, отвечавший за экскурсионную работу в Союзе архитекторов, сказал: «Мы без вашего разрешения уже напечатали в календаре,

что будем у вас 16 декабря. Я понимаю всю неловкость положения, но вы, может быть, не рассердитесь и разрешите нам придти».

Один из моих студийцев, известный архитектор, уже говорил о возможности подобной экскурсии.

«Нет, сказал я, – я не сержусь, но сегодня 13 число, и двух дней мало для подготовки. Будет лучше, если вы перенесете на следующий месяц».

В эти часы в Колонном зале, где сорок пять лет назад стоял гроб с телом Ленина, на досках, поднятых над полом, сидел президиум, состоявший из руководителей всех творческих союзов и партийных руководителей во главе с Демичевым. Шел объединенный пленум, посвященный столетию со дня рождения Ленина. На нем звучали речи о качестве пластинок, тиражах книг, километрах живописных полотен, как будто бы этим определяется какая-то культура. На этом пленуме говорилось и о том, что мешает и останавливает развитие советского искусства. Из всех «темных» имен было названо только два – Солженицын, ему предстояло через год получить Нобелевскую премию по литературе, и Белютин, его ждало окончательное забвение в непробиваемых стенах молчания и остракизма. Правда, оттенки в оценках этих двух имен в советской культуре все же существовали. Если Солженицын «клеветал на советский народ» и поэтому был ему не нужен, то Белютин был «западным модернистом» и так же не был нужен советскому народу. Председатель Союза архитекторов также сидел в президиуме и выступал. Тем не менее его коллеги стояли у дверей мастерской осужденного на таком уровне всенародно, на самой уважаемой ленинской сессии, художника как будто ничего не произошло.

А за шесть месяцев до этого выставку студийцев, которую мы устроили в подвале бывшего дома палача Берии во

Вспольном переулке, закрыли с помощью милиции и работников Госбезопасности. Двадцать восемь милиционеров, приехавших на нескольких милицейских машинах, и человек тридцать агентов в штатском ворвались в подвал, полный народа, и начали выталкивать оттуда людей, крича, чтобы они скорее поворачивались, иначе их заберут.

Кто-то сопротивлялся, кто-то возмущался, кто-то выходил. Весь двор был оцеплен. Стояли машины, мотоциклы. Операция устрашения была сработана по самым дешевым нормативам.

Мастерскую моего ученика, участника Отечественной войны, орденосца, опечатали. Правда, работ не арестовали, как несколько лет назад, но продержали несколько дней, а мастерскую отобрали. Так кончилась последняя выставка студии в Москве. Это был апрель 1969 года, тот самый знаменательный для советской интеллигенции апрель, когда окончательно была ликвидирована в Политбюро Комиссия по культуре, и всей культурой стал руководить один человек, инициатор манежного скандала, верный последователь и исполнитель Жданова – Суслов.

Мы узнали об этом через несколько дней и поняли, что другого быть не могло. Но тем не менее ровно через месяц было организовано продолжение этой выставки в Абрамцево во вновь построенной за два снежных весенних месяца 1966 года, теперь уже каменной, мастерской.

Как она была построена руками матери, жены, единственного рабочего и меня, невозможно рассказать. Тысячи кирпичей, которые надо было привезти из Загорска, холод и снег, костры по периметру будущего фундамента, тонны цемента, бревна, железные рамы, сотни стекол, которые надо было вырезать и вставить. Помощи мы не хотели. Главным для нас было, чтобы к маю все проходившие по улице видели стены мастерской.

Так уничтожение деревянной мастерской дало студии каменную.

Вообще странная жизнь началась после Манежа. Полная изоляция не только от писем из-за рубежа, но и из самой Москвы – писать на наш адрес было бесполезно, вечно испорченный телефон, устройство провокаций, а потом вдруг предложение поехать с учениками на теплоходе по Волге. Поразительные люди то возникали, то исчезали. То, что они сначала говорили и что писали потом, было в определенной степени привычно, но по-человечески отвратительно. Казалось, после XX и XXII съездов можно себе позволить хоть иногда подниматься с четверенок на ноги.

В 1965 году я сидел за одним столом на некоем полуофициальном вечере и говорил о миллионах людей, уничтоженных Сталиным. Какой-то молодой человек, который вскоре получил назначение вторым советником нашего посольства в Египте, сказал, что этого не может быть. Я повторил, что цитирую слова Хрущева на XX съезде, но от своего собеседника услышал, что он никогда ни о чем подобном не знал. И это глядя глаза в глаза.

Если такое происходило с людьми, чего можно было ждать от государства! Естественно, что кто-то подпилит мастерскую, и хотя неестественно, но реально, что через три месяца после этого сотня художников заполонит Абрамцево, а потом Переславль-Залесский, где они будут спать на полу в клубах, есть как попало, и все ради того, чтобы поработать по студийной системе. В большинстве своем это члены Союза художников, профессионалы, которые, не ограничиваясь летним временем, организуют занятия в Москве, в Безбожном переулке, а на следующий год поедут со мной в Суздаль работать, писать. И там вдруг я узнаю, что на 1968 год планируется теплоход на 250 человек,

что все уже оговорено, и это окажется лучшая из наших поездок.

Мы выезжаем через неделю после введения войск в Чехословакию. Все работают. Никто нам не мешает, не пристаёт, как обычно, к пишущим художникам. Все проходит великолепно. Но, возвратившись в Москву, мои студийцы успевают организовать только одну выставку – на Кузнецком мосту. Дальше все выставки запрещаются, а через несколько месяцев я провозглашаюсь в Колонном зале «неким» Белютиным. И это тем более «естественно» что там идет разговор о моей персональной выставке в Париже на острове святого Людовика, выставке, патронируемой создателем Национального Музея современной живописи во Франции, патриархом мирового авангарда и одним из основателей французского движения Сопrotивления в годы Второй мировой войны Жаном Кассу. А до этого в Италии мне присуждается золотая медаль на Биеннале, о чем почти написала «Литературная газета» в статье, посвященной Биеннале, осталось название награжденной картины – «Материнство» без упоминания фамилии автора. Академия современного искусства в Монтекатини избирает меня своим членом и присуждает медаль за успехи в развитии современного искусства и международного сотрудничества.

Иногда я спрашивал себя, можно ли бороться одному с государственной машиной, которая говорит тебе «нет», с официальными художниками, для которых ты злейший враг, потому что доказываешь, что можно быть честным, и отвечал: нужно. Когда я пытался определить, что важнее для своей страны – открытые политические выступления безо всякой программы и подготовки и, значит, безо всякой поддержки широких слоев населения, или попытки освободить от страшной опеки бюрократии духовную жизнь страны, дать возможность людям вернуться к осознанию человеческих ценностей, которые ведут к пониманию свободы как

существа человеческого достоинства, – второе представлялось гораздо более важным в тех конкретных условиях, в которых мы находимся. Что представляет собой студия – школу? Направление? Или некую общность людей, единомышленников, считающих, что духовная свобода в искусстве – основа свободы вообще, и из этой искры может произойти подлинное обновление нашего общества? Скорее всего – все вместе.

Когда впервые появился рассказ «Один день Ивана Денисовича», он поразил всех своим содержанием, честностью, самим фактом, что его смогли напечатать, но никого не поразил художественной формой. Уже больше сорока лет идет борьба, не столько связанная с содержанием искусства, сколько с его формой. Существует глубочайшая связь духовной жизни нашего народа с формой художественного произведения. И это не спор профессионалов, а большая общественная проблема. Но не удивительно ли, что художники, отстаивающие право на поиск в творчестве, в искусстве, являются наиболее криминальными личностями с точки зрения государства. Так как проблема формы в советской культуре теснейшим образом связана с проблемой права человека на духовную свободу.

В 1947 году вернувшийся из многолетней эмиграции С. Т. Коненков показывал свою фигуру «Освобожденный человек». Большая гипсовая фигура, без ощущения, как обычно у Коненкова, материала, выкрашенная в золотой цвет, но полная непривычной для советской скульптуры экспрессии в духе Цадкина с деформацией и утрировкой формы – все это ошеломляло. И поэтому, когда автор, высокий худой старик (ему шел 73-й год), вошел в Белый зал бывшего Музея изящных искусств, ему захлопали Кончаловский, Павел Кузнецов, Сарьян и весь зал. А Коненков, который практически впервые столкнулся со своими



В гостиной Большого дома. Идут занятия.

земляками после стольких лет эмиграции, стоял и плакал. Глядя на этого артиста, самого талантливого, как мне казалось, русского скульптора, стоявшего рядом с наиболее современной скульптурой, думалось, что где-то рядом, через день-другой, рухнут все стены, и людям откроется тот мир света и духовной свободы, который они заслужили после страшной войны.

Но в действительности прошло несколько дней, точнее – недель, как рухнули не стены, а закрылась единственная щель, через которую мы на секунду увидели мир современного искусства, закрылась с такой силой и расчетом, чтобы отбить всякую охоту не только думать и мечтать, но и надеяться на изменения предложенного порядка. Появился Жданов. Упитанный, гладкий, с тщательно прилизанными волосами, бывший секретарь Обкома Ленинграда, спокойно смотревший, как несколько дней горели склады с продовольствием в его городе и не позволявший уже начавшему голодать народу взять хотя бы по килограмму муки.

Этот партийный работник, слывший знатоком культуры в окружении Сталина, выступил с пространным теоретическим обоснованием соцреализма. Специалист по культуре, игравший двумя пальцами на фортепьяно Турецкий марш Моцарта, объявил народность и мелодичность основой соцреализма в музыке, фотографичность и бытовизм – в живописи. Театр получил свой идеал в мещанских пьесах Горького и Островского. Архитектура должна была брать пример с классики времен русского ампира – стиль «триумф». Все эталоны были определены. Развиваться искусству было незачем и некуда. Это подтвердил и сам Сталин: «Дороги наши ясны, теперь только следует идти по ним».

Простая правда

[Нина Молева]

Противопожарный занавес опустился.

Тонны стали. Серая гладь. Тишина. Звуки, жизнь, сквозняк распахнутых дверей остались за ним. Сначала в его неотвратимость невозможно было поверить – почему и зачем? Работа могучих механизмов, шестеренки, передачи, зубцы ради холста с неожиданно радостным цветением красок. Ради него одного. Раздавить, стереть, обесцветить. Скорее, еще скорее. Главное – без следа.

Спор о синей тени. А может быть, все иначе: я так вижу, я так чувствую, я так по-своему, непохоже на других, единственно и неповторимо воспринимаю мир, и, значит, откликаюсь на него. Черная тень – не твоя тень и белый снег – не твой снег. Они для всех и они ничьи. Модуляция твоего чувства, как ветер над водой, подернет рябь, откликнется искоркой луча, вспенит гребешок, неприметный для других, огромный для тебя. Твой девятый вал, но только и он может заставить переживать чужое чувство. Иначе, чем ты, конечно же, иначе, но переживать. Вздогнуть, зайтись болью, отчаяньем, отогреться улыбкой, забытым теплом.

Думалось ли об этом машинистам? Через десятилетия можно с уверенностью сказать – да. В подсознании, интуитивно,

как рванувшаяся к тормозу рука на то ли мелькнувший, то ли показавшийся красный свет. Ранжир чувств. Так проще, понятней и ... так не может быть. Время покажет – не может. Но времени еще не было. Противопожарный занавес был спущен. Спорить с грудой рушащегося на землю металла? Она даже не робот, просто груда – что рядом с ней хор человеческих голосов!

Белютин еще преподавал. У меня еще оставались два часа в неделю на Высших литературных курсах (1 рубль 80 копеек за час, 15 рублей в месяц). Книги еще выходили. И было понятно – сила инерции. Какие-то ремни продолжали крутиться, какие-то маховые колеса завершали свой оборот. Для Белютина речь шла о домах моделей, производственных группах. Книги не

могли не выйти – стоимость производства. Речи о новых договорах не было. Последние...

Может быть и последние. Во всяком случае, времени на размышления не оставалось: или оставлять гонорары («Выдающиеся художники-педагоги», «Константин Коровин») на наступающие годы, или воспользоваться ими, чтобы решить судьбу студии. Дача – ненавистное слово и единственная возможность большой мастерской, постоянной работы, общения, встреч. Обсуждение не состоялось – дача решила сама собой.

Большие, маленькие, перегороденные закутками комнатенок, с грядками и кустами-ягодниками, с садами на десяток яблонь и с клубничными полями. Каждое объявление означало потерянный день: поездка, поиски, разговор с хозяевами. И нигде ни следа места для мастерской. Лето 63-го, зима, лето 64-го. Мы хотели быть упрямее судьбы.

И все-таки, почему не лето 1963-го? Только ли потому, что не подвертывалось подходящего варианта? Хозяева – настоящие хозяева! – выбирают соседей, знакомятся с расположением магазина, пробуют воду в колодце и выверяют с хронометром дорогу до станции. Мы узнали соседей едва ли не через год, «открыли» магазин, почту, когда их услугами уже надо было пользоваться, ахали от глубины колодца, когда уже топилась для обеда плита и только близость станции оказалась благословенной случайностью. Другие дома стояли от платформ далеко, и ни разу их отдаленность не была проверена с часами в руках. В перспективе прошедших лет начинаешь понимать: не 63-й, потому что в 63-ем еще жила надежда. Несмотря на злобную беспощадность сусловского выступления перед работниками культуры Ленинграда, несмотря на смертельно перепуганное отрецивание Ильичева от малейшей тени новизны. У него в ход пошло все – вплоть до

прозрачного намека, что Ленин ценил и понимал Маяковского. Какое значение могла иметь правда перед угрозой потери собственной такой высокой, такой неотразимо притягательной должности. Но при всем при том оставался Хрущев со всеми перехлестами его характера: мог оскорбить, под горячую руку изругать и смешать с грязью, мог и опомниться. Мог ли? Тогда казалось, что да. Слишком лихими были повороты его политики внутри страны, а обращение к новым тенденциям в культуре слишком состоявшимся и очевидным. И еще были письма. Вozy и вагоны. Спорившие, доказывавшие, не соглашавшиеся. Письма не так называемых авангардистов – абсолютно ортодоксальных деятелей: Щипачева, Суркова, Симонова, сотен кинематографистов вплоть до Ромма и Рошала. Возражения порождались их собственной деятельностью. Кем был бы Симонов без своей лирики – первой лирики после двадцатых годов, о которой Сталиным были сказаны слова о завышении тиража: достаточно было двух экземпляров – для него и для нее. Война вернула лирику стране, право человека на личные чувства, не менее для него значимые, чем любой общественный посыл. На симоновских строках учились: «Ты говорила мне: Люблю! Но это по ночам сквозь зубы. А утром горькое: Терплю. Едва удерживали губы». О любви счастливой и несчастной, ответной и безответной, о мыслях, далеких от боя и грохота орудий. Литературные достоинства? Спор писем был за всех и в первую очередь за себя. Тогда казалось невозможным, чтобы он остался безрезультатным.

Пустые ожидания... И снова нет. В преддверии сорока лет никакими средствами не сохранить отроческой наивности и непосредственности первых самостоятельных жизненных лет. С Элием Белютиным постоянно говорили руководящие работники. В печати было запрещено упоминать в уничижительном

смысле членов студии, и это указание безоговорочно выполнялось. Газетный трезвон не переходил в конкретные ограничения, неприятности, преследования. Таким естественным казалось отпустить ручку тормоза. Просто отпустить – сложнейший государственный механизм готов был двигаться дальше.

Суслов решил сам познакомить ленинградцев с событиями в Манеже. Его слова не могли быть честными – честность предполагает правду, а она слишком говорила в пользу людей, не видевших никакой корысти в своих поисках, никакой славы или известности, ничего, кроме чувства внутреннего удовлетворения – величайшей и труднейшей радости художника. Былые фронтовики из ленинградских коммунальных квартир. Что из этих подробностей могли знать ленинградцы? Любую ложь легко было выдать за действительность, а простое уважение к прожитым людьми годам, за то, что сегодня не называется иначе, как великим подвигом в Отечественной войне, ни в тот раз и никогда в жизни не приходило оратору в голову.

За выступлением должно было последовать созвучное возмущение аудитории, но желавших выступить, не было. Председательствующий обратился к железному резерву – молодому поэту Вячеславу Кузнецову. Сын полка, воспитанник Суворовского училища, выпускник военной Академии, не один год проработавший в Заполярье, писавший солдатские стихи для военных журналов, на кого на кого, но на него можно было положиться. Слава просто прочел свои стихи:

Есть жизнь страшнее всякой смерти,

Слова острее, чем мечи,

И я вам говорю:

Не смейте идти на службу в палачи.

Убили гения, убили,

Четвертовали, как могли,

И лишь себя приговорили

К позору пред лицом земли.

Продолжать не представлялось возможным. Собрание было закрыто. Кузнецова перестали печатать. В Ленинграде. Впрочем, он сразу уехал в родной Норильск. Там его стихи выходили всегда.

И даже это не говорило о тенях надежды. Необоснованной – может быть. Но такой вымечтанной и желанной.

Или выход книги Эфенди Капиева «Записки с фронта» с иллюстрациями Элия Белютина. Поляки, издавшие перевод ни в чем не ограничили монументальность художнического хода. Текст обрел шекспировскую напряженность, взвился над подробностями быта. Пусть военного, пусть трагического, но все равно быта. Курица, которая снесла яйцо в пробитой каске. Дети у пепелища дома. Убитый. Женщины... Четвертый Общепольский конкурс на лучшее книжное издание присудил книге главную награду издателей. Сентябрьский номер журнала «Полиграфика» поместил репродукции и искусствоведческий материал о них. И, наконец, почему можно было не поверить профессионалам и людям с чистой совестью. Человеческой и гражданской. Имела ли отношение совесть к искусству и его формальным проблемам? Да, имела. Потому что здесь сами собой отпадали подозрения в спекуляции, честолюбии, корысти. Именно исходя из совести, разве не правильнее было вдуматься в то, к чему стремились вчерашние рядовые и лейтенанты. Сначала поверить людям, сначала проявить уважение к ним и их профессиональным знаниям – непрофессионалов среди них не было, – а уж потом приходиться к выводам, сформулированным орущим Хрущевым: «Я, как Председатель Совета Министров, вам говорю: нам такое искусство не нужно». Нам?..

...В 15 минутах ходьбы от дома Эренбурга – Новый Иерусалим, тропинка через запасные пути и пакуаузы, через ручеек, овраг, к крутому холму в зарослях лещины. Каменный дом, как башня шлюза – четыре этажа, каждый в одну комнату. В земле – кухня и три с винтовой лестницей в углу просторных комнаты. Для Белютина лучше не могло быть. А студия? Хотя бы десяток мольбертов, возможность ночевки хотя бы десятка человек. И все-таки, в перспективе лет, это представляется самым разумным. Но еще одно «но» - кооператив, ожидание собрания. На счету были дни – их прошло слишком много, без работы, без живописи, без общения. Дни, а история с домом обещала затянуться до конца лета. Риск омертвения и так был слишком велик.

Долгопрудная... У железнодорожного полотна кусок луга с длинным бревенчатым срубом (коридор, двери по сторонам – что-то от безысходности барака). Яблони на лугу. Бархатистое гудение пчел. И сарай размером с хороший овин. Разрешение на покупку опережало желание. Мастерская из овина? Может быть. Но в сплошном гуле, идущих на посадку самолетов – Шереметьево. Вместе с воем пронсящих электричек, не слишком ли много?

Дача Утесова в березняке у Внуково. Залитый зазеленевшей водой подвал с утонувшим котлом. Разгром в доме. Слова Утесова: «После смерти жены это все не нужно». И Эдит, деятельно помогающая отцу. В конце концов, они оба были настоящими: «красивая жизнь» их не трогала.

Полуфанерная конурка Всеволодского-Гернгросса. За абрамцевской психбольницей, на скате глинистого оврага, с видом на море птиц у Глебовской фабрики и порывами тухлого ветра курятников. Две комнатенки внизу, одна, обшитая фанерой под скатом крыши. Стол. Узенькая кровать. Машинка. Все, что нужно для последних работ.

Поместье Лидии Руслановой. Рядом с дачей Буденного. На краю поселка с бастионами Штыменко, Фурцевой, Косырева, десятка других. Именитых. Не стеснявшихся в деньгах. Ее рассказ – когда вернулись с мужем из заключения, его первый выход на улицу и из окна... «Понимаете, ссутулившийся, старый, все его обгоняют, толкают, а он... Ведь они же войну выиграли, вы понимаете, они и он! Тут я себе и сказала: ничего не дают – не надо. Я, я сама все ему сделаю. Будет у него и дом с колоннами, и ЗИМ, и шофер. Все будет и все от меня. Вот тогда и начала вкалывать».

Ее вкусу можно было только удивляться. Эстрадная артистка. Песенница. «Валенки, валенки, не подшиты, стареньки». И колонны через мезонин. Терраса внизу, балкон наверху. Почетный двор с крыльями гаражей и пристроек. Сад с прудом у другого фасада. Лестница. Гостиные и залы. Притемненные маркизами от потолка до полу окна. Мебель – начало девятнадцатого, восемнадцатого века. В мезонине единственная сквозная комната – спальня. Навал превосходной мебели в откосах чердака. Деньги? Она могла бы покупать драгоценности и золото. «А что с них? Мебель – вот это красиво, дух человеческий, живой, настоящий. Смотришь и себя уважать начинаешь – вот оно, что было, то, что за спиной. Хорошо!»

Генерала Крюкова не стало. Для себя на дачу не приезжала. «Да вы что думаете, мне и в самом деле надо? Это для себя-то? А что делать? Вот заеду, пройду, посижу – хорошо! И обратно. Умереть бы, пока еще работать можешь. Не сойти. Если сойдешь, страшно. Чего притворяться – страшно, куда страшнее. Так – лицо не то, и повадка, а все свое дело делаешь». Теперь Лидия Андреевна хотела расстаться со всем разом – и с домом, и с мебелью в нем. «Чего уж там душу рвать. Было – нету, и весь сказ».

К Руслановой дорога идет через поле прямо от шоссе. Если не доехать – в лесу поселок именитых. Дача Косыревых. Трехэтажный дом. Гараж. Сосны. У забора речушка. Камень. Отопление. Все удобства. Может, это и был лучший вариант. Но в последнюю минуту цена подскочила в полтора раза. Одним стало не под силу. Вместе с моими родителями – отказ отца. История повторялась: лишь бы сохранить право первородства. Малаховка была его, в Баковке первыми становились младшие. И это после стольких поездок в Звенигород, разговоров, прикидок, даже приезда вместе с Адамом Высоцким. Нужен ли он был? Тогда казалось, да. Его отзыв, благонамеренный, как все, что он делал: дачу можно иметь при высокой постоянной должности и жизненном уровне. Должности не было. Мы знали – не будет: она несовместима с искусством. Стабилизированное положение – пока стабилизация определялась не в нашу пользу. Но прихваченные осенними заморозками ростки не могли ждать. Логика обывателя была ни причем.

Из всех дорог чаще повторялась Северная. Раз за разом Абрамцево, 55-й километр. Все продавали, никто не покупал. Мы оставались редкостными птицами. Как иначе – Хрущев выдвинул положение о партмаксимуме. Одни опасались, другие предпочитали переждать. В марте, среди проваливающегося снега первый раз появился адрес: Пушкина, 16. След в след за сторожем, добрались до утонувшего в сугробах сруба. Тончайшие прочерки юных непомерно вытянувшихся берез. Черные клубы елей. Красная путаница вишенных кустов по аллее к дому. Разлазные яблони в вырезе смешанного леса. У застекленной веранды два крыльца. Посередине обшитая досками лестница второго этажа. Распахнутые настежь двери комнат. «А, если влезут, чтоб не портили дверей». Веселье квадратные окна. На втором этаже

теснота нагороженных каморок. Крутой скат немыслимой лестницы с отдельными ступенями для правой и левой ноги. Перепутать – лететь без оглядки в нижнее окно. Непонятно и несуразно. Только лес – ему не было конца. Снежный. Заиндевелый. Звонкий.

Может быть, красиво. Но поиски продолжались. К весне в глубине того же поселка воплощенная мечта. Двухэтажный просторный дом с недостроенными террасами первого и второго этажей. Придвинутый сруб пятистенки – столовая и кухня. Водяное отопление. Колодец у кухонных дверей. Достроить четыре террасы вокруг готовых мастерских. Все под одной крышей. Все рядом. Слов нет, шипов хватало. К колодцу шли калитки соседних участков. Участок тянулся узкой полосой от улицы к пионерскому лагерю позади домов. Но до чего же хороши были квадратные светлые этажи! Мастерские для всех! Оставалось договориться с хозяевами – два одиноких пенсионера, уставших от дачной возни. Оказалось, не только это.

Поселки бывают разными. Может быть, бывают. Этот жил склокой. Сталинский приказ номер сто предоставил землю генералам, полковникам и подполковникам. В зависимости от звезд на погонах размеры участков – от полугектара до гектара. Война отступила в прошлое. Отставники последнее применение энергии нашли в строительстве собственных домов. Когда дома были закончены, оставалось присмотреться друг к другу. Партии, контрпартии, письма с разоблачениями, подписные, коллективные, прежде всего анонимные, всюду, куда только можно придумать. Личные дела, персональные дела... Хозяин нашего дома попал под колесо. Случай единственный в 1964 году – ему вменили в вину использование служебного положения, обязали отдать дом поссовету по страховке. Мы приехали с деньгами в Загорск к нотариусу – сделка не

состоялась. Лишившийся хозяев дом по сей день гниет среди разворовывающих его соседей.

В середине лета как последняя попытка та же улица Пушкина 16. Жарчайший июльский день. Со станции асфальтовая дорожка в еловом бору. Спящая улица с зеленым туннелем примостившейся у заборов дорожки. Распахнутая жердяная калитка. Непролазная чаща зелени. Маленькая избушка на еловой аллее. Большой дом в гроздьях перекинутых через крышу черемуховых ягод. Чернота дубов. Разлтая рябь кленов. Ветки жасмина вокруг клумбы. За папоротниками и рябинами еще дом. Еще сарай. Пруд в хороводе лещины. «Послушай, а если вот здесь, на поляне поставить мастерскую?»

На окраине Загорска в когда-то новом доме. Обшарпанная дверь. Узкая щель с парой колченогих стульев у стен. Замызганный стол. Щелястый дощатый пол с бугорками словно взбухших гвоздей. «Вы продаете? Вы покупаете? Сумма? Деньги передаете при мне? Господина? Держите акт». На пороге можно расстаться с хозяйкой – говорить не о чем, связка ключей в руках. Ей подойдет любая электричка до Москвы, нам теперь и на годы – та, что останавливается на 55-м километре. Радость? Нет, чувство груза. Теперь и на годы. На пустой платформе свист уносящейся электрички. Корявые лапы поднявшихся на пригорок дубов. Пронзительный клекот сороки. Белесый шатер предзакатного неба. Волглый дух папоротника, хвои, отсыревшей по низинкам земли. Со скамьи поднимаются двое. Ученики. Символ и смысл Абрамцева. В ворота мы войдем вместе: они и ЭБ.

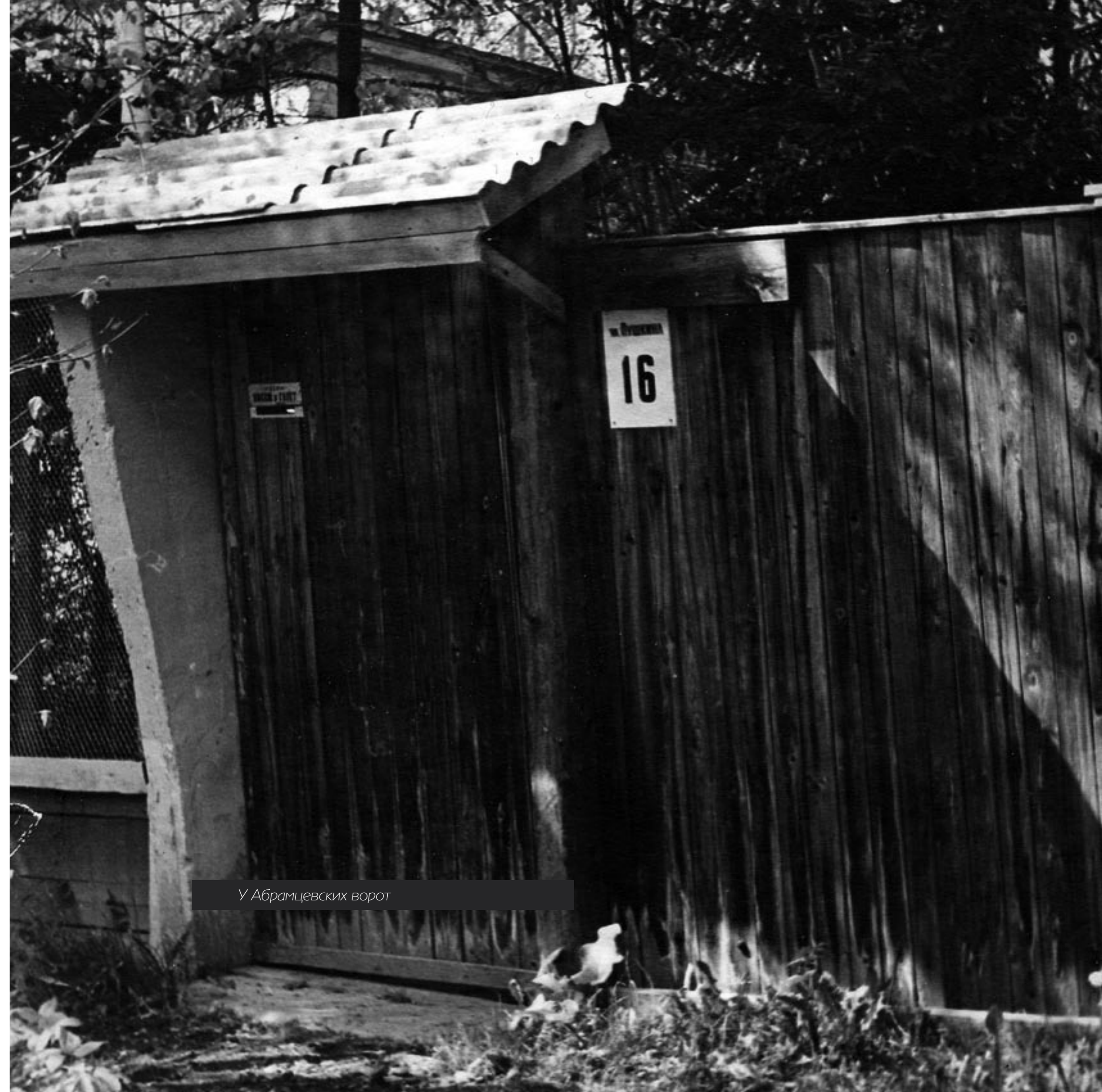
Закрытый на один поворот ключа дом. Разбросанная мебель. Неубранные постели. Немытая посуда на плите. Бегство: откровенное, отчаянное: лишь бы не возвращаться, ничего и никогда больше не видеть. При ком это было? Набело вымытые

полы. Кусок хлеба и пук сена – пожелание новоселья тому, кто тебя сменит. Люди были добрее? Вряд ли. Совестьнее? Наверняка. Торжества не получится. Сразу убирать, мыть, подбирать у учеников живопись, куда привозить, где ставить, как работать. Мгновенное решение – снять перегородки второго этажа: там будет мастерская.

Учиться можно добру, справедливости, порядку. У Абрамцева свои уроки – общежития. Общежития художников, людей, которых профессия наставляет на самостоятельность и одиночество. Коллективная мастерская – кто и когда о ней мечтал! Здесь – те, кто понимает тебя, и чьим пониманием будешь жить ты. Могли ли появиться импрессионисты без их кафе, художники 20-х годов без совместной работы? Но за плечами годы, сложившиеся привычки, и если на что-то можно опереться собственным прошлым, разве что на память пионерских лагерей. Невероятно, но эта память вызывала к жизни Абрамцево. И работа. Ее придумывали вместе и вместе делали. Сбиваясь с ног от желанья успеть все сразу, сразу переделать и писать, сразу же писать.

Машина привезла наши вещи и живопись. Проклятую в Манеже. Преданную анафеме самим Хрущевым. Собравшую такие толпы на первой в Москве выставке передового искусства на Таганке. Расставленные под деревьями холсты цвели костром пламенеющих красок. Взрывающихся всеми оттенками человеческих чувств. Страстных. Убеждающих. В переливах осени, под пронзительно синееющим небом они смотрелись лучше, чем в залах. Ничего не теряя, наоборот – приобретая силу от бесплощадной яркости цвета.

Сегодня принятая в них степень условности не удивляет никого. Но почему тогда нельзя было заставить свое себялюбие



У Абрамцевских ворот

присмотреться, как прислушиваются к симфонической музыке в поисках точек соприкосновения с собственными чувствами, ощущениями, контактами с миром. Если хотят. Если слушать Баха, необходимо каждому почитающему себя культурным человеку, а «Страсти по Иоанну» должны стать предметом умных рассуждений «в обществе». Если хотят – та же формула касается и строк Петрарки, и ранних стихов Маяковского, и бесконечной словесной вязи Марселя Пруста, и высшей математики и, в конце концов, таблицы умножения. Но там надо знать, почему здесь надо дать волю всему тому, что так старательно скрывалось в отношении Баха и Петрарки. Расстегнуть пояс на оплывшем брюхе, пустить рубаху навыпуск, скинуть ботинки с притомившихся ног. В отношении живописи – перерыв для культуры и требовательности к себе. Только в отношении нее одной.

Первые холсты были начаты на открытом воздухе. Днем – пока свет – живопись, в наступающих сумерках, работа. С первых же дней традиция – абрамцевские чаепития. Были обеды, которые надо научиться варить на шестерых, десятерых, на пятнадцать человек. Народ прибывал, кухня оставалась задачей. У дровяной плиты вместе с кухарками надо было рубить дрова, готовить сушняк. Из кастрюль все выплескивалось. Воду приходилось носить из колодца: метров 200 пути и 12 глубины. С первыми яблоками в доме густой пьяный запах антоновки и манная каша с яблочной начинкой. Чаепития были интереснее: дольше сиделось, больше говорилось.

В половине второго ночи, за последней чашкой – «а не пора ли прикончить этот идиотский лестничный короб?» И через полтора часа открытая конструкция лестницы. Через несколько дней ее заменит почти корабельное бревно с врезанными ступеньками – черное и красное в просвете легких

без перемычек серых перил. Почти гимнастический снаряд, это превосходная зала зимней террасы. Первые широкие застолья, первые абрамцевские праздники на ней.

Люциан Грибков, Виктор Миронов, племянница книгоиздателя Саблина, художник театра Мейерхольда Тамара Тер-Гевондян, Виктор Зенков, Валентин Михайлович Окороков, Петр Адамович Валюс, архитекторы Владик Грищенко, Володя Сомов, Саня Панкин и Раечка Голышко, Саша Крюков, Тамара Волкова, Оля Немчанова... Первые. Со всеми трудностями непонятного быта, шагов в работу после срыва Манежа. Найти смысл в том, что было, казалось, обречено лавиной бессмысленных, тупых, злобных рассуждений. Обрести чувство собственного достоинства, чтобы спокойно и сосредоточенно взяться за кисть. Дело не в заказах и продаже – их не было и раньше. Искусству противопоставлена торговля, но оно рождается для людей, от их чувств, душевной сумятицы, неустройства. И когда о нем раздается слово непонимания – где там! – вражды, боль художника слишком остра. Те, кто брался за кисти в Абрамцеве, шли на эту боль. Осознанно и неотвратно.

Абрамцево Тамары Волковой – сказочная страна во всполохах звучных цветочных пятен: деревья, птицы, дорожки, тающие в зелени абрисы домов, такие неожиданные кусочки фольги, как нечаянная радость. Или неизбежная радость, которую дарит общение с холстом, как бы дальше ни сложилась его судьба. У Тамары светлые глаза, рыжий беретик, высокий тихий голос и улыбка – бесхитростная и веселая. Через открытую дверь, от плиты она выглядывает на аллею: «Еще приехали? Сколько?». И счетом приехавших, в кастрюлю летят черпаки с колодезной водой. В один из моих запоздалых приездов: «Ой, как вы поздно! Вон видите, в тарелке один только березовый листик остался».



Первая мастерская



В первой мастерской



В первой мастерской (справа)

Ну и что? Зато опоздавшему может достаться и топленое, с плиты, молоко – молочница по утрам отликает ребятам за бидоном бидон, ломать «черняшки» с серой солью, а то и кусок холодного мяса с порубленной свежей капустой. «От души бы было», – смеется Тамара.

От души... ЭБ в командировке на Кавказе. Наше царство и наше решение: холода – пора утеплить мастерскую. Давно исчезли перегородки. Давно стала в углу залы второго этажа уютная кирпичная печь. Но у двойных стен нет засыпки. Военный совет. Под ближним к дому дубом гора стекловаты. И, на ночь глядя, выстроившаяся цепочка: из рук в руки, с земли на второй этаж, охапки сыпкого колючего месива. Труднее всего на потолке. Носы и рты завязаны платками. Глаза в очках. На руках рукавицы. «Спуститесь вниз – не женское дело!» – И не подумаю. Может, это и есть от того забытого деревенского «мира», которым ставили дома и ходили на сенокос. А может, от несостоявшихся пионерских фантазий: все вместе, все наравне? Кто знает, только никогда не работалось так радостно и легко. Так споро и ловко. Один вечер – и больше не сквозят стены, не ходит потолок. Мольберты отодвигаются от печи: тепло!

По ночам мы с Тамарой ходим по дорожкам среди сухого шелеста, прихваченного заморозками. Медленно оглывают березовые листья. Припадают к земле согнутые дождевыми струями длинные жасминовые ветки. В свете карманного фонаря наливаются красными прожилками гибкие листья кленов. Капли шлепают по широким листьям мать-мачехи. И холодеющие день ото дня более резким светом звезды говорят о приближающихся морозах. В доме пахнет печным жаром. До утра не гаснет свет в мастерской. Гулко отдаются торопливые шаги: вверх – к холсту, вниз – к самовару. Кто-то торопится кончить. Кому-то приходит

в голову счастливая мысль что-то попробовать. За столом живет одна живопись. Удалось – не удастся, помните – да только ли это! – пошли посмотрим. Отрешенность художника – ее нет. Мысли вслух, поиски под взглядом чужих доброжелательных глаз: твоя удача – общая удача. «Вы не видели, что получилось у Люциана? Ведь это же надо!»

В погожие дни холсты расцветивают весь лес. Под деревьями работает лучше, шире, точнее. Тот редчайший случай, когда живопись выверяется не в стенах и музейных залах, при специально организованном освещении, повороте, высоте, относительно смотрящих глаз. Все иначе – ее уверенное самостоятельное звучание в сопоставлении с природой. Она как сгусток увиденного, пропущенного через предельное напряжение чувств.

В школе, обыкновенной московской школе невдалеке от знаменитой своим хулиганьем Зацепы, один из самых нелюбимых – урок рисования. Милый, добрый, влюбленный в свое дело учитель, и единственное желание – не рисовать. Куб, пенал, цилиндр, шар, тени, свет, перспективное сокращение – все имеет свои приемы. Чем меньше смотреть на модель, тем легче и ... убедительнее: четкая проверенная поколениями схема – тень направо, блик налево, грани переднего плана длиннее, заднего короче. Потом пейзаж. Дом, речка, дорога, дерево. Можно с человечками, можно без них. Просто пейзаж. Безотносительный и вполне убедительный. Речка прокладывается так, дорога так. Торжество зрительного штампа, против которого восстает мысль и чувство. Зачем? Чему можно так учиться, так познавать? Для школьников проще – просто не хочу. Не хочу рисовать. Искусство без внутреннего волнения бессмысленно. В любом задании по планиметрии больше жизни и радости.

Новая мастерская



Человек обращается к искусству не потому, что испытывает потребность издавать звуки – в пении, в музыке, не потому, что ему нужно увидеть повторенную березу или морщину лица. Искусство – воплощенное переживание, которое нужно передать, которым взрывается художник, чтобы эхом детонации отозвались чувства слушателя и зрителя. Может быть, сегодня, может быть, через поколение. Подлинность взрыва не остается незамеченной в истории. Самое трудное – путь к контакту с современником. Тем хуже, если на пути этого контакта оказываются посторонние расчеты. Лишенные соприкосновения с концентрацией эмоций собственного времени, словно нарочито оглушенные и ослепленные, люди теряют единственный данный им природой путь к совершенствованию – гуманизации своих чувств, своего душевного мира. Настроенность на прошлые века ничем не может зарядить сегодняшнего дня со всеми особенностями его условий, человеческих контактов и взаимоотношений. Придуманные идеалы завтрашнего дня мертвы без корней в сегодняшнем. При всем своем безразличии к живописи Петр Первый безошибочно понимал ее смысл для России тех дней. Художник, реализующий новый метод в искусстве, – живописец не может изменить принципам обновляющих государство реформ. Живописцу можно доверить любое государственное дело, тогда как иконописец потенциально является его врагом. И живописцы занимались государственными делами особой важности, ни разу не обманув петровских расчетов.

Абрамцево – это картина. Конечно, занятия с Белютиным в обстановке принципиального отрицания движения искусства – поди отличил десятилетие от десятилетия, Иванова от Петрова, а целую выставку от подобной же выставки прошлого, позапрошлого и будущего года! – принципы развития его

приходится анализировать, раскрывать, облегчать для усвоения последовательностью заданий. И все равно Абрамцево – картина. У каждого своя. Очень разные – по сюжету, изобразительному ходу, очень близкие – по широкому и свободному дыханию в поисках приемов мастерства. И еще размеры. Огромные. Непривычные. Невольно утверждающие значимость человеческой личности. В масштабах нашего времени. Под навесом у большого сарая визжат пилы – подрамники. Из неструганных или оструганных с одной стороны досок. С подрамниками время от времени приходится просить помочь товарищей. Особенно женщинам. Но в том-то и дело, что твоя картина нужна всем.

За столом собирается все больше народу. На плите кастрюли сменяются ведрами. Два ведра щей. Ведро картошки. Буханка хлеба. По выходным дням стола не хватает, приходится размещаться на бывшей веранде. А комнатки остаются те же: тамарина, наша, мужская, она же столовая, кухня – под одной крышей. Мало. «Вот если бы...» – в мечтах спальни, пусть самые простые, мастерская. Какой она будет, где? Одно ясно – должна быть.

Последние теплые лучи догорают на вишневой аллеюшке, в паузине облетевших ершистых ветвей и зелено-желтых тугих шарах яблок. Если пристроиться на раскладном стульчике лицом к солнцу, под закрытыми ветками вспыхивают отблески жары, знойного марева, седого отсвета перестоявших трав. Но лето уходит. Первое абрамцевское лето. И голос Валентина Михайловича почти не спрашивает: «Мы проживем здесь до зимы, непременно до зимы. Разве зима не хороша?»

Валентин Михайлович Окороков. Невысокий худощавый, чуть сутуловатый человек с седой головой и бесконечно милой улыбкой. Всегда в работе. Каждую свободную минуту рвущийся к холсту. Рвущийся... Не по возрасту? Художник не знает возраста, как



Работа в мастерской

рыба, которая не может без воды, и от набегающих лет не станет плавать где помельче. Та же глубина, то же уверенное движение плавников. Ее вода, ее жизнь – иного не дано. Валентин Михайлович начал с двадцатых годов. От них и от ВХУТЕМАСа интерес к теории, осмысленному подходу к искусству. Он вел и ведет подробнейшие записки возникающих теорий. Не ради любопытства – ради того, чтобы попробовать на себе, проверить, придти к выводу. Удивительное совмещение рационального начала и открытой импульсивности. Окорок свободно и легко раскрывается в цвете, никогда не выдуманном, всегда точно выражающим эмоциональный заряд. Радость подобного совпадения ему всю жизнь дороже заказов, к которым надо примениться, денег, которые ему нужно только на самые насущные потребности. Остальное – холст, краски, бумага и часы работы. Для Валентина Михайловича студия – естественный и органический вывод из заряда (нерастрченного и нереализованного в практике искусства) первых лет революции, тех самых, о которых Крупская отзывалась как о новых Афинах, вызванных к жизни тем, что не в состоянии предписать ни одна инструкция и докторская диссертация, – доверием к искусству. Доверием народа. Зрителя. Если даже он не в состоянии разобраться в разночтениях отдельных направлений и художественных школ. Доверие к искусству – потому, что оно способно выразить подлинное переживание, выразить искренне и открыто, опережая сознание современников, но и совершенно точно соответствуя ему. Потому что именно в искусстве то, что только начинает зарождаться в жизни, проявляется в нем как угаданная потребность и мечта. Можно не понимать изобразительного языка – только применимо ли к нему вообще понятие понимания? – достаточно ощутить близость чувств. Давно и всем понятно – никакие лекции и вступительные слова не способны научить понимать музыку, она

звучит для тебя или не звучит, переключается с твоим внутренним миром или оставляет его нетронутым. Слово о музыке должно быть словом о дисциплине чувств, об их сознательной направленности в стремлении сосредоточиться на ней, прислушаться одновременно к ней и к себе, совместить два звучания. Таким и только таким может быть отклик на живопись, на язык и силу воздействия цвета.

Худо ли бедно холсты еще помещались в мастерской. Не все писали одновременно. Одни оставались на несколько дней и тогда рабочее время растягивалось на ночь. Спальных мест не хватало. Приходилось обращаться к маленькому домику, позже он станет называться домиком Лидии Ивановны. При покупке пришлось разобрать стоявшую в нем между двумя комнатами печь – в одном домовладении может существовать только один теплый дом, попробуй поспорить с непреложным законом, который непременно проверят соседи! Остался след на полу – врезанные доски, след на потолке и оклеенные по вкусу бывших хозяев «веселенькими» обоями стены. Колебаний не было: отмыть сруб от обоев, в одном освободившемся помещении поставить чугунную печку. Народу было столько, сколько могло поместиться. Клубы пара – без кипятка не обойтись, чтобы избавиться от остатков бумаги. Скрежет о дерево ножей и топоров. Густо запотевшие стекла. В минуты тишины мерный, как ход часов, шепот дождя. Успокоенного. Бесконечного. Уходящего в ранние сумерки первых заморозков.

Со стороны – сон Веры Павловны. Из Чернышевского. Может быть. На деле Абрамцево же проложит границу между студийцами и студийцами. На веселом «банном штурме» домика редко приезжающий Коля Воробьев между делом скажет, что уже немало достигнуто, что уже есть мастерство и не разумнее ли начать учиться его подавать. Гости, приемы – разве Абрамцево



Вечер в бильярдной Большого дома



Гости Сотбиса в столовой Большого дома



Отчетная ежегодная выставка. Суперграфика в Большом доме.



В новой мастерской



Занятия с Э. М. Белютиным (справа).



Скульптура
«СКОРБЬ».
В мастерской.



Скульптура
«СКОРБЬ».
Новая
мастерская.



*Э. М. Белятин. Скульптура «ХОРОВОД»
перед Большим домом (слева).*

*Э. М. Белятин. Скульптура «СИДЯЩАЯ
ФИГУРА» перед Маленьким домом*



Экспозиция отчетной выставки под открытым небом



Первый прием «Белютинского факультета»

для них не создано? Кого не привлечет уикенд с живописью, особенно если сделать его модным.

Молчание. Голос Люциана Грибкова: «Как ресторан в аэропорту?» Смех Тамары Волковой. Недоуменно поднятые брови Огорокова. Слова падают в пустоту. Жестче визжат топоры. Саша Крюков: «Еще кипяточку подкинуть?»

Были испугавшиеся: пусть ничего нет, но мало ли что... Простая человеческая слабость – поколение, детством заставшее 37-й год и жесткость слишком недалекой ждановщины. Были уставшие. В свое время староста первой студийной группы, еще на Большом Черкасском переулке, Женя Новицкий доказывал целесообразность занятий с Белютиным: «До – у меня был запорожец, а теперь москвич». Неужели неубедительно? Если впереди переставали маячить ключики от собственного москвича, в чем бы он ни воплощался, занятия теряли смысл. Почувствовать самого себя в искусстве, а не перспективу заказа и гонорара – совсем не простое дело. Кому-то это не удавалось. Леня Рабичев, располагавший большими, чем многие данными, будет всех убеждать, что выразить себя в торговой марке также сложно и значительно, как в станковой графике или картине. Через двадцать лет после Манежа он будет торопливо убеждать, что благодаря промышленной графике у каждого из них – жены, Виктории Шуминой, сына и его самого собственные мастерские, и дело за малым – выйти на пенсию и начать по-настоящему писать. Горькая и какая же очевидная ошибка наших лет. Искусство нельзя отложить на завтра. Уходят бесследно, как вода в песок, не профессиональные навыки – твои художнические контакты с миром, сложность твоего мировосприятия в неразрывной связи с ходом ее профессиональной реализации. Разрыв даже в несколько лет порождает судорожное цепляние за когда-

то достигнутое: «Ведь вот умел же». Когда-то. Когда ты был сопричастен к искусству.

Говорят человеку не дано уйти от единожды испытанного яда сцены. Праздник спектакля. Вечная настроенность на него. Аплодисменты. Хоть капля успеха. Нигде они не бывают так очевидны и сиюминутны, как в театре. Все так, но в этом ли по-настоящему дело? Возвращаются и те, кому довелось и доведется быть только на выходах, и те, кому выпадает судьба участвовать только в массовке. В общепринятом рассуждении, даже если его высказывают актеры, позиция обывателя, человека здравого смысла и трезвого расчета. Причастность к театру – единственная в своем роде по напряженности возможность пережить творческую кульминацию чувств, вырастающих – хоть на мгновение – до общечеловеческих. Ощущение ни с чем не сравнимое, как взлет на гребне волны закипающего прибора.

Но то, что в театре может быть счастливой случайностью, которая никогда не повторится, но на всю жизнь останется магнитом, в живописи неизмеримо трудней и недостижимее. Здесь есть свои случайности, но после долгих и трудных лет поисков, постоянной собственной неудовлетворенности каждой новой работой. Неудовлетворенности и неуверенности – пока они составляют часть жизни, пока отравляют каждый день можно говорить о художнике. Рассуждения о «собственном творчестве», об особенностях «собственного творческого пути», о своих находках означают близость наград и гонораров, но за ними – и здесь не существует исключений – кроется звонкая и безликая пустота. Огромные холсты отца и сына Клеверов украшали и украшают достойные интерьеры тех, кому повезло с деньгами, о них нечего сказать в ретроспективе истории искусства, просто культуры.

Попытки компенсации потерянного относительно действительно искусства. Они в охоте за орденами, в престижных круизах, домах творчества – только в «пиковые» месяцы! – в интервью на телевидении, творческих портретах в «Советской культуре». Передвижники не простили Крамскому его сенаторства. Пуританство? В письмах Крамской с новым званием ничем не отличается от Крамского с почетным званием. Передвижникам было виднее. И главное – поправление основного принципа, вызвавшего к жизни Товарищество: быть всем одинаковыми, на равных правах в положении относительно зрителя и возможного покупателя. Подрядный метод, сказали бы мы сегодня. Применим ли он в искусстве? Имеет ли смысл? Одаренность всегда индивидуальна, за нее и полагаются знаки внимания и признания. Индивидуальность и индивидуализм – все дело в том, что граница между ними была потеряна. Если не было возможности увидеть себя в некоем салоне приемов в Абрамцеве, Воробьев станет коллекционировать иконопись. Собственно не коллекционировать – для этого нужны бы были предметы коллекционирования, не говоря об их действительном знании и способности к совершенно специфическому разделу искусствоведения – вещеведению. Кстати, из самых больших и эрудированных специалистов им наделены единицы. Точнее искусствоведение безусловно предшествует вещеведению, но не всегда приводит к нему. Мода шестидесятых-семидесятых годов имела в своей основе мутный вал национализма, поддержанный ради противостояния интернационалистическим тенденциям пятидесятых – начала шестидесятых. Искусство первого десятилетия существования Советской страны по самой своей сути могло быть только международным, только интернациональным, поднимая человека над тупой ограниченностью националистической шелухи.

Волна хлынувших на черный рынок икон была результатом сплошного грабежа северных церквей, давно заброшенных, давно существовавших под изъеденными ржавчиной замками. Ссылка на «бабуль», хранивших в красных углах почерневших изб лучшие образцы 16 века, - сказка, рассчитанная на взрыв рыбацкого энтузиазма. Слишком давно сменился наш быт, слишком давно атеистические демарши освободили поколения от необходимости интересоваться домашними святынями, которые никогда и не были сколько-нибудь интересными в художественном отношении. Работы мастеров, строго учтенных Оружейной палатой по всей стране, на доступные крестьянам рынки не попадали. Речь шла о примитивах прошлого столетия, перекликавшихся с образцами тех слишком далеко ушедших лет.

Солоухин и Глазунов метались по намеченным Русским музеем маршрутам экспедиций, опережая их временем и деньгами. Савелий Ямщиков среди первых коробейников ходил по московским квартирам, предлагая доски из закинутого за плечи рюкзака. Дух стяжательства, вещизма, единожды прорвавшись, находил выход повсюду, приятно щекоча самолюбие положением почти Третьякова, во всяком случае, первооткрывателя, знатока, но и тайного миллионера: цены черного рынка говорили сами за себя. Все сводилось к тому, чтобы придать своим доскам больше огласки, возбудить вокруг себя больше разговоров. Выигрывали реставраторы, вдруг оказавшись представителями дефицитнейшей и усиленно разыскиваемой профессии. Выставки «спасенных шедевров» составляли лишь незначительную долю выражения того уважения, которого они вдруг начали требовать.

Странная метаморфоза. В истории нашего реставрационного дела десятки имен блистательных специалистов, чьей особенностью всегда была общая культура, кругозор, собствен-

ные живописные способности, умение обобщать достигнутое и полнейшее бескорыстие на деньги и тем более известность. Репин не сумел найти заделки на вспоротом «Иване Грозном, убивающем сына». Кисть Грабаря безукоризненно воспроизвела авторскую манеру и цветовое решение. На счету Алексея Александровича Рыбникова сотни восстановленных холстов и ни одной выставки реставрационных работ. Они не дружили с Грабарем, больше того – не любили друг друга, но в одном всю жизнь оставались единомышленниками: чем меньше публикуется работа реставратора, чем ограниченнее и неприметнее входит возрожденное полотно в музейную экспозицию, тем выше заслуга реставратора. И кому бы пришло в голову выставлять с точки зрения производившихся с каждым поколением заделок «Спящую Венеру» Джорджоне – в конечном счете, доля авторской живописи оказалась бы слишком ничтожной, лишив зрителя доверия к картине. А. А. Рыбникова сменил Евгений Кудрявцев, уступавший автору блистательных исследований по технологии в эрудиции, но создавший лучшую в смысле ее практической значимости книгу по практике реставрации. Лавры громкого, публикуемого всеми средствами информации успеха были для него внутренне нелепы и не нужны. Как часто сегодня прямая функция профессии, благодаря неумной напористости рвущихся к карьере ее представителей, начинает трактоваться как открытие, свершение, подвиг и, во всяком случае, повод для новомодной сенсации: «Вы еще не были на выставке «Спасенных шедевров»? Бог с вами, как можно!» Свидетельство интеллектуальных запросов и широты взглядов: подумаешь, что можно не отличить Делакруа от Жерико или Боровиковского от Левицкого, зато Григорий Островский – его примитивы, это же великолепно!

С «коллекцией» можно вдруг обрести вес, оказаться среди избранных, посвященных, можно даже посвятить ей судьбу собственного сына: разве промывание досок чем ни попадя и как ни попадя, лишь бы появились яркие краски, лишь бы было что залить авиационным лаком, не благороднее, читай – выгоднее, чем поиски своего единственного решения в искусстве.

Были и иные пути отступления. Через словопрения, поиски иностранных туристов, не менее жадных на сенсации, чтобы оправдать затраты поездки, не реализовавших себя молодых людей и душевно неустроенных девушек. Занятость внешним устройством листов и холстов мешала внутренней сосредоточенности, отдаче в работе. Поиск, приведший к работам, отступал в небытие. Единственным выходом оставалось тиражирование сделанного или судорожное додумывание, конечно же, не имеющее ничего общего с органикой искусства.

Первый снег лег так рано, как, кажется, невозможно было в городе. Второго октября пышные рыхлые шапки пригнули к земле ветки яблонь. Облепили черные лапы елей. Пеленой закутали лес, оставляя ежик почерневших папоротников и розовеющего иван-чая. По дорожке заскребли лопаты. Следы в белом пуху наливались бурой стылой водой. Голоса под деревьями стали отдаваться коротко и звонко, исчезло эхо. И острая трель москочек словно застыла в стеклянно-хрупком воздухе пронизывающего солнцем дня. Антоновку снимали из-под маленьких слипшихся сугробов, несли в дом и раскладывали на сене на полу. Последние черные грузди из-под снега жарили безо всяких правил, пьянея от запаха волглрой земли, прелого листа.

В доме незаметно – сегодня не припомнишь, как появился бывший танкист Гриша Аксенов, умелец на все руки тридцати

Работа над скульптурой



с небольшим лет. После работы он приходил к нам, вместе чаевничал, молча улыбался черными глазами и угадывал без подсказки, с чем надо было торопиться. Сначала холл с камином, соединивший маленькую и большую террасы. Из цельных металлических рам в переплетах крупных квадратных стекол. На новом Арбате уничтожалась Собачья площадь, и ЭБ удалось спасти остатки зимнего сада Семенова-Тянь-Шанского. Географа, путешественника, коллекционера. Им предстояло оказаться на свалке. Случай привел их в Абрамцево. Тот же печник, что складывал печку в мастерской на втором этаже, взялся выложить в холле камин – «камен», по его выражению, так в самом деле и ставший камнем со стесанным углом. Все смеялись, что по крайней мере ничего подобного с гарантией нельзя было встретить нигде. На наше удивление раннему снегу печник сказал, что это «улыбка природы» и так и остался в нашей памяти.

К холлу присоединилась утепленная кухня-столовая, а в мастерскую поднялся специально привезенный из Москвы, бильярд. Теперь по ночам в деревянных стенах дома гулко отдавались удары шаров – играли все, кто отдыхал от «смены» у холстов, играли самозабвенно и счастливо, хорошо и очень хорошо. Чистяков утверждал, что бильярд необходим профессиональному рисовальщику. Вероятно, это так и есть, но в Абрамцево он был частью совместной жизни, как капуста, за которой надо было ездить с санками – сколько шло ее на один только день! – как яблоки, которые елись походя или как топленое молоко в плите, с которого каждый, забывая о всяком чувстве товарищества, норовил слить коричневые в желтом масле пенки.

Разговоры об искусстве – так ли часто ведут их между собой художники и какого именно порядка. О том, что кому удалось или не удалось, кто как о картине или скульптуре отозвался – выступи-

ние на обсуждении, пара строк в газете, вступительная статья к каталогу. Искусствоведов, которые способны найти нестандартные слова, ценят особенно высоко. Их имена передаются из уст в уста, как имена врачей или адвокатов. Имена – не позиция, да и о какой позиции может идти речь при микронных долях отличия, при существующем уровне неузнаваемости живописи. Искусствоведу в полном смысле слова невозможно спутать пейзаж Киселева с холстом Ефима Волкова, хоть так мало относительно всего русского искусства дарование обоих. Мало, но самостоятельно.

В Абрамцево искусство – это вся амплитуда от первобытных образов до сегодняшней выставки в Париже, музее Гуггенхайма, или Третьяковской галерее. Разговор идет именно в ней. Но для ЭБ этого недостаточно. Его педагогическая система – постоянное соотношение со всеми уголками культуры от литературы до музыки, от архитектуры всех стран и народов до театра. Он упорно повторяет о своей нелюбви к театру и не может обойтись без Мейерхольда, Хмелева, Комиссаржевской, Питера Брука, Качалова и Александра Пирогова. Личные знакомства – не в них или не только в них дело. О театре такого уровня невозможно говорить, иной – не совместим с памятью о Хмелеве. Иногда, но с какой образной четкостью, воспоминания о квартире Хмелева, его рабочем кабинете, Ляле Черной в соседней комнатке, схеме Гамлета, которого предстояло сыграть. О чае с крыжовенным вареньем за столом у Ольги Леонардовны Книппер-Чеховой. О желании Александра Пирогова и Николая Голованова поставить «Алеко» и категорическом отказе «верхов» – белоэмигрант – враг народа! Им казалось, их личный авторитет пересилит знакомые формулировки. На деле – ограничения в выступлениях, неприятности большие и меньшие и четкий ответ Александра Пирогова на вопрос, зачем касаться больных тем: «Я артист и



Большой дом.
У бильярда.

не могу иначе». Сколько актеров ожило для меня через скупые мелочи редких и неохотных рассказов.

Это можно назвать педагогическим приемом, частью белютинской системы – мысль о кругозоре художника. Живопись слишком много вмещает из своего времени, одна интуиция художника недостаточна для его выражения. Доказательство – Леонардо да Винчи, Рубенс, многие и многие из великих. Помогая мне готовить курс изобразительного искусства для Высших литературных курсов, Белютин настаивал: как можно больше соотнесений – с литературой, музыкой, кинематографом. Слушатели тех лет до сих пор вспоминают, каким неожиданным и многокрасочным открылся им, казалось бы, совершенно специфический, замкнутый в себе мир живописи, и их признательность за разговор о жизни и человеке. Чаепития в Абрамцево были особенно любимыми за нескончаемый рассказ Белютина, всегда связанный с находившимися в работе холстами и независимый от них в своем развороте.

На ноябрьские праздники сад лежал в глубоких сугробах. Тропинки давно терялись в раскопанном снегу. Тянулись от дома к дому, к столярке, к деревьям, где подпертые досками стояли законченные холсты. Выставка на снегу! И все равно картины легко и уверенно спорили с прозрачной и звучной гаммой природных красок, не теряясь и не теряя.

Гостей из Москвы было так много, что столы пришлось соорудить на козлах по всему дому. Список пионеров Абрамцево увеличился в несколько раз. К давним горкомовским студийцам присоединялись все те, кто когда-нибудь занимался у ЭБ, – модельеры, дизайнеры, художники по тканям, графики из Полиграфического института. Еще не регулярные занятия, но уже очевидное их преддверие. Тем более, что загорские дамы, ведавшие куплей-продажей в Горисполкоме, сдержали свое обещание – разре-

ние на строительство отдельной мастерской было получено. Через несколько лет заведующая юридическим советом Мособлсовета, кокетливая и строго расчетливая женщина предпенсионного возраста, категорически заявит: никаких мастерских в Московской области. Для того, чтобы их построить, нужно... Но именно то единственное условие, позволявшее строительство, и было выполнено Загорским Горсоветом: разрешение дала сессия Горисполкома. Надежда на перемену хрущевского курса все еще манила своим призраком.

Тень – нет, это было больше тени. Первое абрамцевское лето затянулось до первого декабря. 31 декабря Белютин приглашен на новогодний прием в Кремль, где присутствовал в числе всех членов Правительства Хрущев. Приветливый кивок мог предвещать многое – недаром те, кто опекал новое движение в искусстве, члены Идеологической комиссии, продолжали говорить о реальности возвращения к старым позициям. Не столько к старым, сколько к доманежным. Разговоры не утихали, встречи продолжались. В апреле 1965-го мы уже были в Абрамцево – четыре знаменитых зимних месяца показались бесконечными.

Место мастерской определила свободная от деревьев лужайка. Первый со времени приезда и неизменный во все годы символ веры здесь – борьба за сохранность каждой ветки. Кругом бушевали клубничные моря, смородиновые заросли, яблоневые цитадели и огородные разливы. Деревья потихоньку обкладывались компостом, чтобы сохли и подлежали рубке. Наш участок представлял единственный нетронутый уголок былой Васильевской пустошки. Сюда ходили писать этюды Коровин и Серов. Пожар послевоенных лет уничтожил всякую растительность. Вместо болотного кустарника на пепелище буйно стал подниматься молодняк. Деревьям, которые мы увидели, было от силы по 20 лет.

Тоненькие березки торопились обогнать в росте елки, нехотя уступая коренастым, не оставлявшим под своими ветками зелени дубам. Первое, что приходило на ум, – поленовская война грибов. Со дня нашего приезда их можно было собирать каждодневно, всегда по ведру, которого хватало на обед разраставшемуся братству. Грузди удавалось даже солить, хотя ни у кого не хватало терпения дожждаться конца нормального засола. Хотелось уберечь каждое поднявшееся дерево, дожждаться того пресловутого абрамцевского леса, ради которого столько десятилетий сюда добирались художники. Срубить что-либо ради мастерской не представлялось возможным. Отсюда ее замысловатая в плане форма, придвинутость к улице и острый угол, возле которого удалось выкопать маленький пруд.

Были предложения архитекторов. Слишком замысловатые, чтобы их выполнить частными средствами. Были даже макеты, лишний раз подчеркивавшие необходимость «благоустройства прилегающей территории»: они одинаково не согласовывались ни с лесом, ни с рельефом местности. Все кончилось идеей Белютина: дерево, вертикальный набор шестиметровой вагонки, сплошная стеклянная, обращенная на север стена, внутренний балкон для лучшего обзора больших полотен и хранения будущих штабелей, выдвинутый над входом второй этаж, хитроумный расчет в сведенного в своих нагрузках к одной точке с открытой конструкцией потолка. Гриша Аксенов строил вместе с ЭБ и некоторыми из студийцев, из тех, кто умел держать в руках плотницкое снаряжение. Прежде всего, Саня Панкин, выпускник Архитектурного института, архитектор города Егорьевска. Но сеансы студийцев были слишком незначительным вкладом по сравнению с объемом работы Белютина. Вдвоем с Аксеновым они умудрились поставить даже центральный опорный столб. К июлю мастерская была готова. Занятия могли продолжаться.

3. Таким образом возникает некий символ
идея "Труда", и его надо сделать. Надо сделать
разными для жизни. Мудрым всего
можно решить французским, так и живем,
Швабом машинкой - ижево, чя го
толкнених помещених машинкой
Андреем пофрмне иевоисеи
тибенкам фозмани (иба) человек
спирит, Нам эв пофрмне иевоисеи
иаме ~~ижево~~ воисеириге. Трагедии
ижево, его соимени, его колебани,
его недоверие к собственн. словам,
Без он всего ~~нафрмне~~ иевоисеи
тоща севолен. Эв ижевоисеи мим,
матри иево. Одеяние фрамсеи

Распорядок Абрамцева

Всем студийцам

Дорогие друзья! Дорогие друзья! Итак, мы с вами на новой земле нового Абрамцева. С сегодняшнего дня мы работаем здесь по тем же принципам, по каким работали на Большой Коммунистической. Условия существования в Новом Абрамцеве предельно просты: каждый из студийцев может приезжать, работать и жить здесь, когда сможет и сколько сможет (по предварительной договоренности со старостами, чтобы избежать ненужных неудобств в быту).

Каждый получает здесь условия для работы, все необходимые для нее материалы (холсты, бумагу, подрамники, кисти, краски, место в мастерской или на пленэре) бесплатно, как ночлег и питание (при условии его приготовления дежурными - по назначению старостата).

Два раза в сезон мы организуем выставки в мастерской, доме и под открытым небом с составлением каталога и соответствующей искусствоведческой обработкой всех произведений.

Два раза в неделю я провожу наши обычные занятия - по средам (во второй половине дня) и воскресеньям (весь день).

Старостат обратился ко мне с просьбой оставлять в Абрамцеве все созданные здесь работы с тем, чтобы со временем создать исчерпывающую творческую летопись нашего направления. Все эти картины, скульптура, графика составят

коллекцию, не подлежащую разрозниванию, распродаже, но будут переданы в государственный музей или музей «Новой реальности». Поэтому не бойтесь размеров и не жалейте материалов! Новое Абрамцево ждет ваших работ.

Работайте много, увлеченно, и пусть наша Васильевская пустошка, на которой стоит дом и мастерская, послужит для вас неисчерпаемым источником вдохновения!

7 октября 1964 г. ЭБ

И. о. коменданта - Люциан Грибков

Ответственный за материалы - Валентин Окороков

Ответственный за строительство - Владимир Грищенко

Ответственная за питание - Тамара Волкова

«Новая реальность»

[Элий Белютин]

Для современного человека реальностью является переживание или действительность. Вы часто не помните, как выглядите, но хорошо ощущаете свою (портретную) реакцию на все, что вас окружает. Эта концентрация человека на своем внутреннем мире, интерес только к нему обязывает искусство создать пластический аналог этой новой реальности. Отвечать духовным потребностям людей – основной закон развития искусства. Но как построить новую реальность в живописи, каковы основные пластические принципы, каков метод обращения искусства к человеку (как и какими средствами можно воздействовать на людей). Все эти вопросы необходимо решить, иначе не возникнет верного пластического ответа на изменившееся отношение к искусству.

Первая проблема связана с методом, с тем как на холсте можно создать новую реальность и создать ее в той материальности, в известной степени, в той последовательности, как она возникает в надсознании человека. Мы ведь с вами реалисты и все делаем с натуры.



Так как новая реальность не существует вне человека и очень призрачно связана с действительностью (которая присутствует только как раздражитель) художнику нужно как бы самому через себя создать ее на холсте. Психология, характер глубинных процессов, происходящих в личности человека, те сначала неясные связи, которые поражают, как боль, наше сердце, а затем вдруг растекаются, заполняя все тело, и снова возвращаются к тебе ясные и четкие, как слова «да» или «нет», – все это необходимо учесть в процессе живописи. Поэтому метод живописи может быть сформулирован следующим образом: сюжет берется не как тема, а как некое настроение, как ваш вывод из жизни, как ваша боль или тоска. Нужно очень ясно ощущать близость его к чему-то очень тайному и личному, что лежит в вашей душе (выбор сюжета).

Эту неясность затем следует начать рисовать, рисовать именно свое ощущение этой тайны сюжета. Рисовать следует очень долго, мучительно отыскивая соответствие тем граням чувства сюжета, которые поражают вас своей резкостью (можно работать углем или кистью). Хорошо бы здесь пользоваться кодом факта при трактовке предмета сюжета.

Затем начинается работа цвета. Кстати, не надо считать, что цвет возникнет затем. Цвет должен создать материальную основу новой реальности, и поскольку это духовная реальность и, значит, самое важное – это состояние напряжения, драматизм внутреннего мира человека, то выброс пространства в среде рисунка или напротив – его консервация – цель данного этапа работы.

Начиная с краев холста (но не доходя до рисунка примерно на 3 см.), нужно начать очень активно класть цвет. Он может быть один везде, может быть разный и сложный. Какой он будет – нужно рассчитать, т. к. сюжет рисунка тоже дальше будет выявлен в цвете.

Но, то, что будет возникать на холсте, будет поражать вас своей бессистемностью и сложностью. Поэтому здесь следует воспользоваться кодом психогранулы – и упростить форму реальности вашего ощущения сюжета. Т. е. сначала рисовать, но уже обязательно кистью или масхитином. Этот рисунок дает возможность понять, как и какого качества возникает цвет в тех или иных местах нашей формы. Работать нужно очень жестко, добиваясь полноты совпадения с вашим ощущением сюжета. Иными словами, нужно очень агрессивно обострять кодирование функции вашего сюжетного образа, доводя свое решение почти до гротеска.

Затем следует цвет, т. е. найденные угаданные цветовые формы должны быть решены по функции кода факта, т. е. необычайно ясно и конкретно. Должна возникнуть достаточно упрощенная форма, но очень ясно, почти плакатно говорящая не о сюжете, а о вас и вашей трактовке ощущения сюжета.

Это как бы реальность для себя, когда после всех сомнений и сумятиц мыслей и чувств возникает ясное представление – да или нет. Без комментариев и разнотолков.

Но вы создаете реальность свою и других людей, и эта реальность должна «протянуть руки» к зрителю и, значит нужно установить контакт со зрителем, т. е. написать касание формы сюжета с пространством или касание всей плоскости холста с воспринимающим его человеком. Разделения, разлом, искажения, трансформация – все это есть в арсенале вашего понимания касания плоскости с глазом человека (т. е. любой пластический алгоритм здесь возможен). Полная и безграничная свобода выбора решения. И все это время вы не должны видеть стены того здания, где нас прокляли 25 лет назад.

Mafzmannazys
zhesa

Er ny. kuzadlen
guzas, non art,
et nicet. le zesheta

- Ten zezas konfusa
- bozes of out moneza

va zesheta
(zesheta ni ni art.)

cu - nyu - dules
art. zasheta
cuzesko mafzmannazys
zhesa & xapuzhesa

Dyma A - guzas
ye. zen. am rep
n. g. zesheta

Dyma B - guzas
Tea ye zesheta -
guzas mafzmannazys.

zesheta newzesen
no zesheta zesheta

A nyu zesheta

" zesheta - nyu. 18

" zesheta - nyu. 18

" zesheta - nyu. 18

Примечание

Вся работа должна строиться на понимании кода – как монтажной формы функции кода. А это значит, что обдумывая сюжет, нужно его мыслить не литературно, по его логической связи, а контрастно и по функции. Например «Человечество без планеты Земля» - нужно строить функцию одиночества и потерянности людей, выброшенных в мир космоса (реальной действительности), и их трагизм, их потерянность, и рисовать это формами или как-то связанными с человеческой фигурой или абстрактными символами только с элементами угадывания человека. А космос (действительность) – как равнодушную безжалостную функцию, совершенно чуждую страданиям человека.

Эти формы могут быть исполнены вашими чувствами и переживаемыми вами эмоциями (как мешки с драгоценностями), или наоборот – могут быть геометризированными (по коду), а космос набит игрушками и смехом.

Такой агрессивный, нарочито простой подход необходим в любом сюжете, поскольку он позволяет с необычайной жесткостью включить зрителя в восприятие того тайного ощущения, которое вы, может быть, и не отдавая себе отчета, закладываете в свою живопись.

Творческая контактность – реализация личности

Практически это уже не учебное, а чисто творческое действо. Здесь нет материала искусства, но материал творчества, где само искусство трансформируется, изменяется, становится чем-то неожиданным, что создает выросшее в нем творческое провидение. Это суть творчества, объединившего в себя все – и познание материала искусства, и воздействие действительности, и умение находить формовыражение в искусстве, и создавать формовоздействие, умение творить новую реальность человеческих чувств и человеческого духа, то есть чистое, свободное, сюжетное формотворчество.

В этом тайме рассматриваются возможные творческие аналогичные импульсы, которые художник может использовать в своей работе, стимулируя себя как творца. Функциональность творческого самораскрытия позволяет художнику, не оглядываясь назад, путешествовать в свое неизвестное, открывая людям те удивительные контактности их человеческой духовности в самих себе, которые возникают под воздействием действительности собственно искусства.

Здесь рассматриваются в основном методы творческого стимулирования интуиции художника как высшей его формы, и как примеры приводятся поиски путей в различных пластических направлениях. И хотя трудно предвидеть, как будет развиваться духовность человека через какое-то количество лет, но пластические возможности движения можно предположить, если исходить из того, что плоскость, краски, тон и некие нетрадиционные материалы в том, что некогда называлось изобразительным искусством.

В этом тайме не только по-новому переосмыслены средства коммуникации, которые становятся средствами воздействия и формирования сущностных сил, но и самый принцип искусства, связь, силы воздействия с материалом, поскольку творческая интуиция может найти и разрешить самое современное взаимодействие различных элементов искусства.

Первое, что становится основой для творческого переосмысления, это соотношение материала и идеи, то есть закон преобразования (материальное в нематериальное, принятое в неприемлемое). Поиски возможности необычного решения, опровержения найденных в современном искусстве решений могут открыть новые возможности ответственности искусства. «Закон ворот», поиски наибольшей контактности своего решения с современным человеком крайне обостряются и становятся единственной заботой художника. Главным для него будет нахождение новых форм обращения искусства к человеку. Поэтому здесь делаются как бы толчки для личностных поисков художника в нахождении своих способов пластических решений, способных разрешить и насытить человеческие чувства непосредственно через сущностные силы, вызывая их к действию. Это не тайм, а дальнейшая жизнь художника, которую он должен избрать. Здесь все определит, как сформировался в нем профессионализм, что он понимает под своей высокой миссией – миссией художника.

Обладая огромным арсеналом пластических средств и творческих возможностей, способный воздействовать на духовный потенциал человека, художник должен быть верен только одному. Он должен знать, что приобретенные им знания не сделают

его богатым или благополучным. Скорее напротив, но сделают его счастливым той мерой полноты ощущения жизни, охвата ее многообразия и всей ее сложности, которая часто недоступна другим людям. Обладая возможностью задуматься над основными проблемами современности, художник выступает как страж и хранитель чести своего времени. От того, как и с какой силой он будет отстаивать это, часто зависит доброе имя всей страны, всего времени. Великие художники прошлого и настоящего выполнением этой высокой миссии правды времени остались символами честности, искренности и мужества для всех поколений. Никакие соблазны конформизма не могли поколебать понимания ими своего профессионального долга и своей профессиональной совести.

Художник должен служить искусству как самому ответственному делу на земле, поскольку великое искусство нужно современному человечеству больше, чем кислород или пища. От искусства зависит, каким будет человек, общество, государство. Действуя на сущностные силы, формируя их, развивая духовный потенциал человека, искусство определяет его надсознание, морально-нравственное понимание своей личности. Искусство сейчас единственное вскармливает духовную сущность в человеке, и, значит для художника служение высокой правде времени, истине в искусстве – единственная возможность быть Художником. И как бы ни была эта дорога трудна, сложна, мучительна – это самая короткая дорога к тому великому солнцу вечного человеческого познания правды, добра и справедливости, которых всегда не хватает людям и которые художник способен создать в их душе.

Веса - Облака унавшие на землю. Деревья летают
вокру солнца, мои табачные седи
звезд и наша курочка полны счастья.

Кри - Крики, елки, елфы, биль, смех, мушкет,
песни, отражение и все на один унос,
на одном месте - в своем сердце.

Кри - Крики, уныние, широкое, немое, отражение
мушкет в немца, открытые и закрытые
и ты, ~~отражение~~, идешь не выходя из пути.

Кри - какое нет, какое убивает, какое
режет, какое гонит бедо, какое
примосит счастье и счастье, ~~и счастье~~
как кетель раба, ~~убивает~~ ~~и счастья~~ ~~и счастья~~
в землю.

Кри - как будто земля как каменный дом, ~~отражение~~
медаль, слани, уныние, ~~отражение~~ и мушкет
как мертвый душа и человек, убивает,
нежный человек среди всех это

Кри - Вертикальное нет, гора вшесть звезд
прозрачные мои с золотыми глазами
и много много

мурал ирраба и Темн думных в
Камчаточная с абрахаами в руках
~~Банкет~~
~~Мушкет~~ - Требуется же - в у солнца, а здесь елки
и на нем все и разоборы, Треба,
уныние, чьи. По мушкет и черной
человек среди всего это

Кри - Мои, много может, очень много
руки помыли веха, мушкет
привно. Они несут, же же Темн убивает
Темн убивает, шакалы, трудно помыли.

Кри - Уныние со етерной мушкет и ребенка
как комочка, же - в ерме снег
от мушкет, еще какие то. Выход
и черной свет мушкет в окна.

Кри - Холма и на нем линия убивает
и ~~убивает~~, модель зеленая и
розовая и мертвый мушкет с
вечными глазами:

Кри - Огонь земли, огонь горы,
гора, уныние, елки и кофем

Дежизинизм. Психизм.

Искусство 21 века - обитание, едкая,
без точностей и идеальности. Пыль,
близость, но чувство ~~выше~~ ~~ребенка~~
внезапного воздействия. Это ваше
обращение к людям ~~с~~ с криком
открыть глаза и посмотреть на
мир в котором они живут.

"Творок" - кричалка, его слова
созвучат злиции в ваших ушах
как надутый воздушный шарик
и решиме одура.

Ведь человек основан на
идеях с вами соединенных в
реальном пространстве, форма, цвет,
и его воздействие на зрителя.

Психизм человека. 2

1. На кончике, без верного расчета,
фейерверкными взрывами, пылью
"Путь и направление" и "Творок!"
~~Его~~ ~~смысл~~ его правда, его вера
его безраздельной любви к людям.



2. Возникновение на кончике языка, может
быть очень простым, но он звучит
в речи "творок" и "одум" (очень
человеческий тон).

Система старостата
Студии Э. М. Белютина
«Новая реальность»

1954 март

Приказ по системе Совета Министров СССР об образовании при Всесоюзном институте повышения квалификации руководящих работников полиграфической промышленности творческой студии под руководством Э. М. Белютина с утвержденной трехлетней программой обучения.

Староста 1 набора – М. Черников

Староста 2 набора – Евгений Новицкий

1958

Включение в Студию Белютина трех групп художников из членов Горкома Союза художников книги и графиков со старостами по назначению Президиумом Горкома и Партбюро Горкома:

Староста 1 группы – Анатолий Сафохин

Староста 2 группы – Вера Преображенская

Староста 3 группы – Валентин Окороков

1958 – 1960

Творческие выезды на летнюю практику

Организаторы: Евгений Новицкий, Таисия Воловик

1961

Первая пароходная поездка

Организатор: Горком художников книги и графиков

1962

Вторая пароходная поездка

Организатор: Горком художников книги и графиков

1963

Третья пароходная поездка

Организаторы: Анатолий Сафохин, Таисия Гревцева

В организации «Абрамцева» с первых же дней принимали участие

В. М. Окороков, Анатолий Сафохин.

В. И. Преображенская не посещала Студии в Москве и занятия в Абрамцево с декабря 1962 года до 1967-го. В старостат и руководство не входила.

Абрамцево – Студия Э. М. Белютина
«Новая реальность»

1964 – 1970 СТАРОСТАТ :

Грибков Люциан Дмитриевич

Грищенко Владимир Петрович

Миронов Виктор Иванович

Окороков Валентин Михайлович

Валюс Петр Адамович

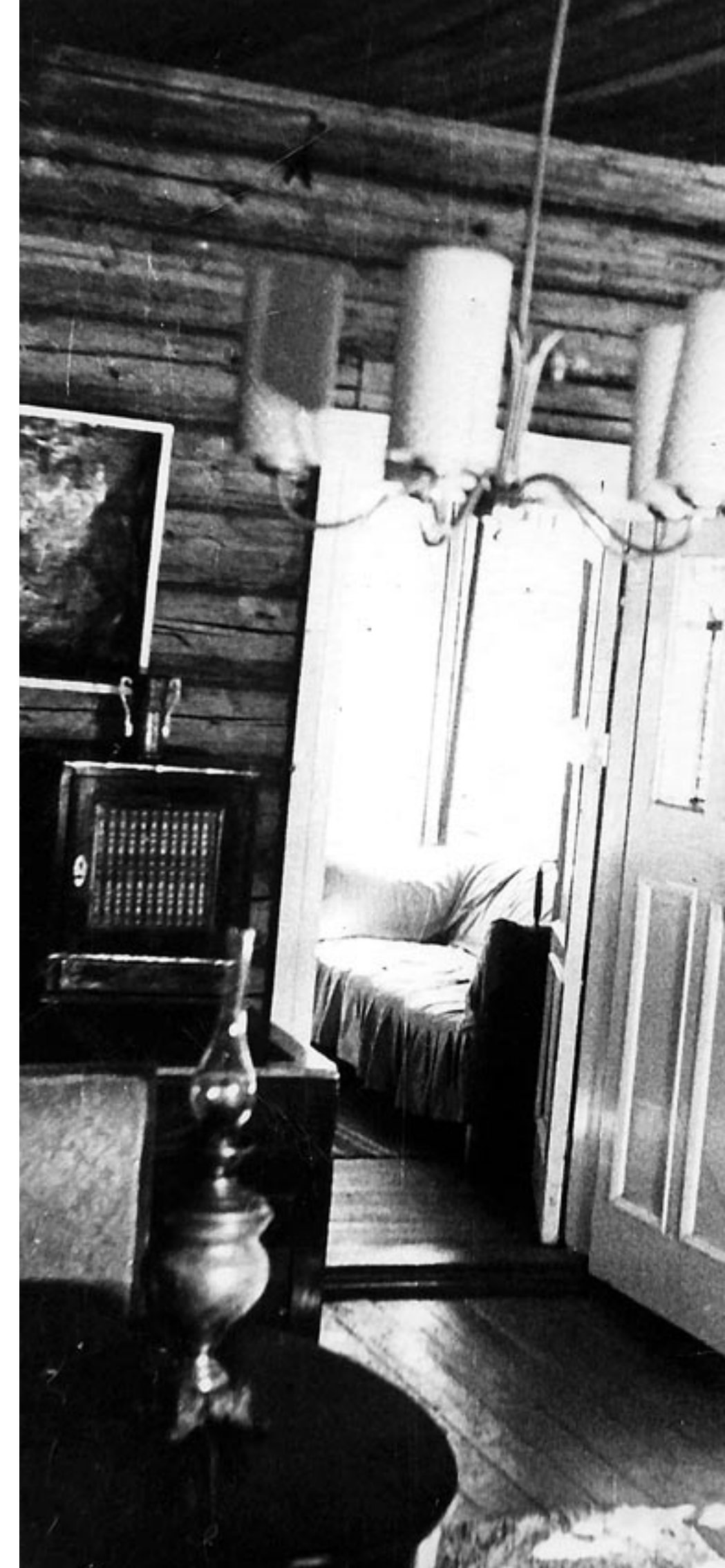
Волкова Тамара Яковлевна

Члены старостата жили в Абрамцево весь творческий сезон (май – конец ноября).

Функции: организация и проведение занятий с Э. М. Белютиным, организация питания и быта студийцев, переустройство Большого и Маленького, строительство спального – «Японского» домов для творческой работы и хранения передаваемых Студии работ, организация отчетных выставок-показов (с началом сезона – зимних, осенью – летних), прием гостей (Италия, Франция, Польша, Прибалтика).

После начала работы над «Артофорумом» старостат был отменен, отдельные его функции передавались дежурным по графику.

Вид из гостиной на зал Большого дома



1964, Ноябрь 7 – 20
Первая выставка Студии в Абрамцево

Окороков В. М.

Успех. 1963 / 48 x 63, Б., темпера

Сдержанность. 1963 / 55,5 x 36, Б., темпера

Полет. 1963 / 105 x 69, К., темпера

Поток чистого света. 1964 / 30 x 22,5, Б., акв., белила

В горах. 1964 / 53,5 x 32, Б., темпера

Засиренело. 1964 / 19,5 x 27, Б., акв., тушь

•

Лаврова А. М.

Ночь на Телецком озере / 49 x 52, Б., темпера

Уходит в прошлое / 39x58, Б., темпера

Старая Тверь / 49 x 71, К., темпера

Декоративный этюд / 50 x 42, Б., смеш. техн.

•

Радкевич Е. А.

Дом на горбушке. Городец. 1962 / 62 x 104, К., темпера

Русалка. 1964 / 48 x 35, К., смеш. техн.

•

Грибков Л. Д.

Форма и цвет (падение). 1962 / X, м.

•

Левянт Н. З.

Сенокос / 58 x 80, К., темпера

Старый город / 88 x 58, К., темпера

Двое / 55 x 39, Санг., тушь

Панкин А. Ф.

Интерьер / 60 x 60 X, м.

Интерьер (Бах) / X, м.

•

Филиппова М. В.

Уверенность. 1963 / 90 x 75, К., темпера

Химзавод. 1963 / 70 x 90, К., темпера

•

Сомов В. А.

Он и она / X, м.

Лошадь / Б., темпера

•

Крюков А. Г.

Портрет / 106 x 149, К., м.

Война / 105 x 148, К., м.

•

Немчинова О. В.

•

Грищенко В. П.

•

Тер-Гевондян Т. Р.

•

Валюс Петр Адамович

•

Мионов Виктор



Работа над коллективной композицией

Зенков Виктор

•

Волкова Тамара Яковлевна

Нимфа / 203 x 100

Материнство / 98 x 70, Оргалит

•

Сафохин Анатолий

Рязанский Кремль

•

Рябинина Иннеса

•

Воробьев Николай

•

Борисова Наталья Тихоновна

Ужин

•

Каждан Гаяна

•

Мельников Леонид

В значительной части выставка повторяла экспозицию манежных залов Студии в декабре 1962 г. (Хрущев)

1965, Осень
Вторая выставка Студии в Абрамцево
(неразрешенная)

Крюков А. Г.

Лежащий (из серии «Война») / 100 x 197, Х., м.

Убитый солдат / 60 x 105

Освенцим / 207 x 204, К., м.

•

Грибков Л. Д.

Женщина на ковре / 80 x 100, К., темп.

•

Сомов В. А.

Модуль пространства / Б., санг., кар.

Обнаженная / Б., санг., тушь.

Испуг / Б., санг., тушь.

Женщина с ребенком / Б., санг., тушь.

•

Левянт Н. З.

Вечер / 58 x 80, К.

•

Немчинова О. В.

Женский торс с головой / 61 x 43, Б., сепия.

Яблоко (Адам и Ева) / 80 x 80, Х., м.

Игра в шахматы / 52 x 74, К., т.

•

Некрасова С. Р.

Лето / 44 x 61, Б., т.

Двое / 80 x 93, К., т.

Тер-Гевондян Т.Р.

Обнаженная модель. Коллаж в красном ключе / 60 x 50

Армения. ГЭС на Занге / 42 x 60, Б.

Армения. Новая ГЭС на Занге / Б., кар., тушь.

•

Окороков В. М.

Поиск / 56 x 77, К., т.

И черный человек – человек / 74 x 52, К., т.

Автопортрет / 104,5 x 74, К., т.

Каскад / 37,5 x 26,5, Б., тушь.

Одета солнцем / 73 x 55,5, Б., тушь.

Маска с узким глазом / 30 x 20, Б., санг., кар.

Зачеркнутый нос / 29,7 x 25, Б., т.

Рыбовидность с чешуей / 54 x 40, Б., см. техн.

Удивляется / 59 x 41

Смотрит / 57,5 x 41,5

Пять дырок / 42 x 24, Б., с., кар., бел.

Яйцо / 41 x 61, Б., аппликация.

Бионика / 38 x 54, Б., см. техн.

•

Планкин А. Ф.

Гитара / Х., м.

•

Миронов Виктор

Валюс П. А.



Общий стол студийцев

Сомов В. А.

•

Преображенская В. И.

Обнаженная / 100 x 80, К., темп.

•

Миронов Виктор

•

Валюс П. А.

•

Волкова Тамара

•

Зенков Виктор

•

Грищенко Владимир

•

Борисова Наталья

•

Шмелева Инна

•

Филиппова Валентина

Мужской портрет / 50 x 71, Б., т.

Портрет Алика Гогуладзе / 105 x 74, К., т.

Беседа / 51 x 42, Б., кар., тушь.

1966, Осень
Третья выставка Студии в Абрамцево
(неразрешенная)

Грищенко В. П.

Двое / Х, м.

•

Сомов В. А.

Торс / Б., санг., уг.

Человек / Б., санг., уг.

Фактуры / Б., тушь.

Структура / Б., санг., кар.

•

Крюков А.Г.

Белое и черное / Х, м.

•

Левянт Н. З.

Виноградники / 53 x 80, К.

Женщина с коровой / 46 x 65, К.

Модель / 57 x 42, К., т.

•

Огороков В. М.

Высматривает / 53 x 36, Б., см., т.

Антигравитация / 57,5 x 40, Б., см., т.

Дон Жуан / 59 x 39, Б., см., тушь.

Биток с петелькой / 58,5 x 38, Б., см., т.

•

Волкова Т. Я.

Женщина в саду / 160 x 101, Х, м.,

Панкин А. Ф.

Карты / х, м.

Интерьер / Х, м.

Человек и скрипка / Х, м.

Красное и черное / Х, м.

•

Борисова Н. Т.

Обнаженная на ковре / К., тушь.

Ужин

•

Грибков Л. Д.

Абстракция / 151x123

•

Зубарев В. К.

Прометей / 157x117, Оргалит, м.

Око / 150 x 46

•

Тер-Гевондян Т. Р.

•

Преображенская В. И.

•

Некрасова С. Р.

•

Немчинова О. В.



Рука учителя

Филиппова М. В.

•

Валюс П. А.

•

Миронов Виктор

•

Зенков Виктор

•

Воробьев Николай

•

Шмелева И. Н.

•

Булдаков В.В.

Поселок / 43,5 x 31, Б., т.

•

Август, 1966

В Абрамцево живут и работают студийцы ВИАЛАГПРО

Гончаренко М. В., Гревцева А. Т., Гусева Н. В., Дыминская Л. Ф.,
Костюченко З. Г., Кондрашова И. И., Левина О. К., Маркинц,
Мартынова В. П., Николаева М. Г., Тишукова Н. А., Машкова В. И.,
Филиппова Ирма Викторовна, Толоконникова И. А., Седакова,
Тухтарова, Романова, Рудицкая.

1967, Осень
Третья выставка Студии в Абрамцево
(неразрешенная)

Грибков Л. Д.

Удивление / Х., м.

Ню / 100 x 80, К., т.

•

Сомов В. А.

Блики / Б., санг., тушь.

Портрет / Б., санг., тушь.

Женщина в круге / Б., санг., тушь.

•

Зубарев В. К.

Одиночество / 190 x 150

Первооткрыватель / 120 x 40, Д., м.

Стоящий / 300 x 200

Ночь / 120 x 40, Д., м.

Оратор / 200 x 200

Портрет / 20 x 70, Х., м.

Фигуры / 258 x 87

Воительница / 220 x 80, Х., м.

Возлюбленная / 300 x 100, Х., м.

•

Преображенская

Война (Вьетнам) / 300 x 200, Х., м.

В цветах / 100 x 80, Х., м.

Война (Вьетнам) / 80 x 100, Б., санг.

5 набросков / Б., санг.

Крюков А. Г.

Узник N / 400 x 300, Х., м.

Рука Хиросимы / 300 x 400, Х., м.

Портрет женщины / 50 x 115, Х., м.

•

Лаврова А. М.

Серебряный этюд / 70 x 56, К., т.

Голубой прибор / 70 x 54, Б., т.

Порыв ветра / 57 x 68, Б., т.

•

Окороков В. М.

Выход / 58,5 x 37, К., т.

Оранжевый овал / 30 x 31, К., т.

Силуэт на зеленом / 76 x 57, К., см. т.

Силуэт на красном / 58 x 39, К., см. т.

Туман над рекой / 40 x 57, Б., акв.

Ниточки света / 40 x 57,5, Б., гв., акв.

Космос / 200 x 400

•

Немчинова О. В.

Обнаженная (Структуры) / 78 x 56,5, Б., т.

•

Булдаков В. В.

Взгляд / 43 x 31, Б., т.

Мечтатель / 59 x 42,5, Б., т.

Тер-Гевондян Т. Р.

Партизан / 200 x 300

•

Панкин А. Ф.

Дверь / Х., м.

Война / 200 x 400

Он и она / 120 x 80, Х., м.

Связь / 140 x 82

Рука тишины / Х., м.

Убитый / 200 x 400

Рука Паганини / Х., м.

Расстрел

•

Кириллова Л. А.

Окно / 101 x 80, К., гуашь.

Бегущие своды / 110 x 80, К., гуашь.

Портрет скульптора / 110 x 80, К., гуашь.

•

Воробьев Н. А.

Гитарист

•

Зубарев В. К.

Фигуры / 258 x 87, Х., м.

•

Некрасова С. Р.



Директор ГТГ Ю. К. Королев
на экспозиции в бильярдной

Филиппова М. В.

•

Валюс П. А.

•

Зенков Виктор

•

Миронов Виктор

•

Грищенко В. П.

•

Шмелева И. Н.

•

Шестаков

Если бы парни / 300 x 200

Голышко Р. Ф.

Африка / 200 x 200, Х., м.
 Прорыв света / 105 x 75, К., т.
 Копаново / 105 x 75, К., т.
 Синегорье / 105 x 75, К., т.

•

Грибков Л. Д.

Экспрессия / 100 x 80, Х., м.

•

Грищенко В. П.

Черная земля / Х., м.
 Огонь
 Ожидание
 Разговор
 1922-й год
 Давон
 Женщина
 В зеркале
 Магдалина
 Силуэт
 Икар
 Композиция / 135 x 53

•

Лаврова А. М.

Колорит Хокайдо / 29 x 39, Б., акв., фломаст.

Жигалкина Е.

Кострома / 86 x 60, К., см. техн.
 Полдень / 62 x 86, Б., см. техн.
 Город / 62 x 86, К., см. техн.
 Светлый вечер / 62 x 86, Б., см. техн.
 Павлово на Оке / 62 x 86, К., см. техн.
 Малиновый звон / 86 x 62, К., см. техн.

•

Зубарев В. К.

Обрывы / 110 x 80, К.
 Белое и черное / Х., м.
 Портрет мужчины / Х., м.
 Композиция / 150 x 200, Х., м.
 Фигура / 192 x 63
 Фигура / 101 x 151
 Голгофа / 197 x 140
 Крик / 112 x 81
 Портрет / 133 x 76,5
 Композиция / 130 x 88
 Композиция / 136 x 93
 Ева / 127 x 66
 Голова / 132 x 99
 Сад земли / 206 x 59
 Напряжение / 148 x 52

Крюков А. Г.

Солдат и Родина / 210 x 200, Х., м.
 Похороны / Х., м.
 Групповой портрет / Х., м.
 Обнаженная / 131 x 104, Х., м.
 Женщина в интерьере
 Объятия
 Голова / 137 x 96
 Тревога / 141 x 88

•

Кулиева Л.

Город Касимов / 110 x 80, К., т.
 Муром. Бег цвета / 110 x 80, К., т.
 Коломна / 110 x 80, К., т.
 Копаново / 110 x 80, К., т.
 Кострома / 110 x 80, К., т.
 Цветы и птицы (композиция для ткани)
 Монотипия
 Кружево (композиция для ткани)
 Монотипия
 •
Левянт Н. З.
 Коломна / 110 x 80, К., тушь.
 Ужин / 80 x 110, К., тушь.
 Здания / 80 x 110, К., тушь.

Миронов Б. В.

Причал / 110 x 80, К., т.
 Синегорье / 110 x 80, К., т.
 Зеленый мираж / 110 x 80, К., т.
 Вихри / 110 x 80, К., т.
 Пейзаж и люди / 80 x 110, К., т.
 Карьеры / 80 x 110, К., т.
 Потоки / 80 x 110, К., т.
 Плес / 80 x 110, К., т.

•

Мустерман Ю. В.

Копаново / 80 x 110, К., т.
 На Волге / 61 x 85,5, Б., см. техн.
 Красный собор / 98 x 77,5, Б., см. техн.

•

Некрасова С. Р.

Три грации / 65 x 51, Б., соус, акв.

•

Окороков В. М.

Модерн / 104 x 69,7, К., т.
 Явление / 38 x 26,5, Б., т.
 Необратимость / 66 x 62, Акрилат, см. техн.
 Становление (Коломна) / 101 x 75, К., т.
 Борение (Копаново) / 93 x 66,5, К., т.
 Рождение сверхновой (Касимов) / 100 x 74, К., т.

Навстречу / 127 x 75, К., т.
Кострома. Ипатьевский / 79 x 50, К., т.
Голубая звезда (Кострома) / 80 x 52, К., т.
Золотой отсчет времени / 64 x 46,5, К., т.
Клеопатра / 59 x 41, К., т.
Два ню (посв. Листу) / 59 x 44
Бросок белого / 47 x 52, К., т.
Сияние / 200 x 150, Х., м.
Кувшинец / 28 x 19, Б., акв., тушь.
Раздумье / 55,7 x 39, К., мона Лиза
Скошенный взгляд / 28 x 21, Б., цв. кар.

•
Панкин А. Ф.
Семья / Х., м.
Музыка
Море

•
Радкевич Е. А.
Синегорье / 72 x 84, К., т.
Павлово на Оке / 59 x 84, К., т.
Башня Мнишек в Коломне / 75 x 79, К., т.
Формы и объемы (Ипатьев монастырь) / 84 x 72
Объемы и формы / 80 x 61, Б., санг., тушь.

Тер-Гевондян Т. Р.
Раздумье / 70 x 75, К., т.
Женщина / 70 x 40, К., т.
Материнство / 70 x 45, К., т.
Модель в розовой среде / 74 x 55, К., т.

•
Матвеева Надежда
Люди на берегу / 75 x 110, К., т.
Синегорье. Вода и люди / 75 x 110, К., т.
Пряничная деревня / 75 x 110, К., т.

•
Афанасьева Елена
Вода и берега
Потоки
Порыв цвета

•
Воробьев Николай
Стирка на плоту

•
Капциц Е. И.
Женщина в платке / К., т.
Форма в красном / К., т.



В новой мастерской

1969, Осень
Шестая выставка Студии в Абрамцево
(неофициальная)

Булдаков В. В.

Автопортрет / 83 x 60, К., т.

•

Голышко Р. Ф.

Монастырь / 70 x 40, К., т.

Ритмы / 70 x 40, К., т.

•

Грибков Л. Д.

Портрет художника / 100 x 80, Х., м.

•

Грищенко В. П.

Композиция / 150 x 91, Х., м.

Пейзаж / 101 x 30

Композиция / 90 x 98

•

Кириллова Л. А.

Портрет скульптора / 110 x 80, К., гуашь.

Памятник старины / 80 x 60, К., т.

Переславль-Залесский / 80 x 60, К., т.

Натюрморт с перцем / 120 x 90, К., т.

•

Огороков В. М.

Космос / 200 x 300, Х., м.

Провал / 58,5 x 38,5, Б., см. т.

Магелланово яблоко / 21 x 28,5, Б., см. т.

Крюков А. Г.

Собака / 160 x 110, Х., м.

Материнство / 70 x 50, Х., м.

Композиция / 147 x 100

Вопль / 123 x 69

•

Лаврова А. М.

Северные этюды No1 и 2 / 56 x 32, Б., см., т.

•

Панкин А. Ф.

Танец / 100 x 90, Х., м.

Женщина / 100 x 150, Х., м.

Убитый воин / 200 x 400, Х., м.

Великая Отечественная / 200 x 400, Х., м.

•

Преображенская В. И.

Цветок / 120 x 90, Х., м.

•

Тер-Гевондян Т. Р.

Вялые вальцовщики / 61 x 85, К., т.

•

Миронов Б. В.

Две фигуры / 209 x 93, Х., м.



Тост за друзей из США

Шмелева И. Н.

Вечный огонь / 150 x 100, Х., м.

•

Зубарев В. К.

Композиция 1 / 136 x 92, Х., м.

Композиция 2 / 165 x 65, Х., м.

1970, Осень
Седьмая выставка Студии в Абрамцево
(неофициальная)

Мазина Татьяна

Молодая семья / 150 x 70, Х., м.

Семья / 130 x 100, Х., м.

Испания / 200 x 60, Х., м.

Женщина / 110 x 90, Х., м.

•

Дицкая Людмила

Женщина поет / 150 x 100

•

Николиевская Светлана

Женщина и ребенок / 120 x 80, Х., м.

•

Попов Дмитрий

Трудный путь / 200 x 150

Отдых / 200 x 70

•

Зайцева Марина

Драма женщины / 160 x 80

•

Булдаков В. В.

Гитарист / 100 x 70

У зеркала / 127 x 90

Семья / 140 x 100

Свидание / 203 x 103

Двое / 83 x 60, Б., гуашь.

Ельшевский Николай

Композиция

•

Немчинова О. В.

Три березы и сосна / 80 x 100, К., т.

Кувшин и красные яблоки / 70 x 100, К., т.

Портрет девушки (витраж) / 70 x 100, К., т.

Женщина-улитка / 70 x 60, Х., м.

•

Филиппова М.В.

Мать с ребенком / 110 x 70

Женский портрет / 102 x 77, К., т.

Материнство / 163 x 78, Х., м.

•

Панкин А. Ф.

Двое / 150 x 80

•

Зубарев В. К.

Автопортрет / 125 x 69

•

Зайцева М. В.

Цирковой наездник / 136 x 81

•

Панкин А. Ф.

Композиция-70 / 117 x 117

Тер-Гевондян Т. Р.

Наслаждающийся / 200 x 300

Композиция / 136 x 91

Сидящая обнаженная / 95 x 71

•

Общая работа свердловчан

•

Преображенская В. И.

Обнаженная модель / 120 x 80

Гитарист / 135 x 101

Возрождение / 130 x 110

Полет / 98 x 122

Поэт

Помона / 84 x 60, Б., санг., кар.

Сидящая / 82 x 62, Б., санг., кар.

•

Крюков А. Г.

Женщина и пейзаж / 156 x 88

Групповой портрет

Материнство. 1 / 210 x 98

Помона / 300 x 100

Мать и дитя / 201 x 95

Материнство. 2 / 193 x 75

Адам и Ева / 209 x 95

Материнство. 3 / 122 x 103

Некрасова С. Р.

Цветы на красном / 110 x 80, К., т.

Натюрморт с газетой / 110 x 80, К., т.

Сидящая / 110 x 80, К., т.

•

Миронов Б. В.

Двое 1 / 132 x 100, Х., м.

Друзья / 200 x 100, Х., м.

Двое 2 / 203 x 111, Х. м.

Ангел / 140 x 100

Нежность / 150 x 100

Ссора / 146 x 89

Женщина / 120 x 90

Женщина и птица / 137 x 98

Соперницы / 182 x 90

Материнство. Фактографика / 160 x 100 x 55, См. техн.

•

Левянт Н. З.

Самарканд / 99 x 71

•

Афанасьева Елена

Адам и Ева / 150 x 40

•

Мустерман Ю. В.

Фигуратив / 95 x 125

Панкин А. Г.

Влюбленные / 167 x 166
Лежащая женщина / 80 x 160
Мать и дитя / 134 x 114
Мать с ребенком / 150 x 116, X., м.
Портрет / 150 x 116
Сидящая / 120 x 100
Портрет / 72 x 106
Женщина / 100 x 72
Композиция / 117 x 117

•

Крюков А. Г.

Невеста / 210 x 95, X., м.
Женщина с ребенком / 210 x 95
Женщина с ребенком / 140 x 100
Крестьянка / 141 x 150
Двое / 208 x 98

•

Зубарев В. К.

Разговор / 114 x 83
Фигура в зеленом / 100 x 70
Томление / 96 x 81
Портрет в одиночестве / 80 x 60
Женщина / 110 x 80
В саду / 140 x 100

Ожидание / 130 x 101

Цыганка / 100 x 70
Фигура / 134 x 56
Фигура в розовом / 180 x 60
Призыв / 146 x 101
Сатир / 180 x 60
Фигура. II / 123 x 68
Приглашение к жизни / 150 x 100

Портрет / 125 x 69

•

Левянт Н. З.

Флейтист / X., м.

•

Гольшко Р. Ф.

Дали / 172 x 72
Цвет / 150 x 100
Модель / 140 x 97
Голова / 300 x 200, X., м.
Свобода / 137 x 80
Оплакивание / 200 x 90
Мадонна / 106 x 106
Женщина и ребенок / 150 x 90
Мужчина и женщина / 126 x 70
Марсельеза / 150 x 100
Модель / 106 x 48



Молева Нина Михайловна

Выставки студии Элия Белютина вне Абрамцева (1955–1999)

Натюрморт «Сакля» / 100 x 80, К., т.	Война / 200 x 300, Х., м.
Материнство / 138 x 84	•
Цветок / 150 x 100	Булдаков В. В.
Мечты / 140 x 98	Мужчина и женщина / 150 x 70
•	•
Строчилин А. В.	Шестаков Адольф
Натюрморт с цветами / 47 x 71, Б., акв.	Музыканты / 200 x 100
•	Три грации / 150 x 120
Лаврова А. М.	Машинист / 150 x 100
Ритмы / 51 x 70, Б., см. техн.	•
•	Николаевская Светлана
Окороков В. М.	Женщина с ребенком / 120 x 80
Предложение / 80 x 58	•
Фигуратив Ф / 75 x 57	Окороков В. М.
Сияние / 70 x 61	Соревнование
Пять правил фигуратива / 87 x 61,5	•
Протест духа / 38 x 25, гр.	Тер-Гевондян
Опыт / 35 x 21	Обнаженная в коричневом ключе / Х., м.
На разведку в космос. 1930 – 1970 / 35,5 x 14, Б., акв.	Набросок кинетический / Б., санг.
•	•
Радкевич Е. А.	Некрасова С. Р.
Рыцарь / 135 x 81, Х., м.	Полосатая модель / 100 x 75
Рождение человека / 200 x 100	•
Баня / 120 x 150	Заболоцкая Лидия
Улыбается / 60 x 25, Б., кар., акв.	Пейзаж / 100 x 70



1955

Большой Черкасский переулок

Асланова Маргарита Тиграновна
Белов Борис Алексеевич
Белова Евгения Николаевна
Бородин Михаил Владимирович
Бутенко Раиса Семеновна
Бычков Станислав Александрович
Воловик Таисия Ефимовна
Гагаркина Людмила Дмитриевна
Датько Ленина Давидовна
Захаржевский Николай Николаевич
Зоберн Лариса Владиславовна
Коцубей Татьяна Григорьевна
Лазаревская Валентина Николаевна
Лобанев Николай Павлович
Морозова Людмила Сергеевна
Муштакова Людмила Павловна
Назаров Владимир Анатольевич
Новицкий Евгений Фомич
Орлова Наталья Степановна
Петушкова Галина Ивановна
Ременник Абрам Исаакович
Трофимов Игорь Андреевич
Черненко Аркадий Ильич
Черников М.
Яцкевич Нинель Степановна

1958

в ЦПКиО им. Горького

Асланова Маргарита Тиграновна – р. 1925
Белов Борис Алексеевич – р. 1923
Борисова Наталья Тихоновна – р. 1911
Бородин Михаил Владимирович – р. 1923
Бычков Станислав Александрович – р. 1928
Воловик Таисия Ефимовна – р. 1914
Датько Ленина Давидовна – р. 1925
Зарин Николай Александрович – р. 1922
Захаржевский Николай Николаевич – р. 1922
Зоберн Лариса Владимировна – р. 1919
Комса Геннадий Романович – р. 1931
Коцубей Татьяна Григорьевна – р. 1915
Крулев Гүрий Александрович – р. 1926
Лазаревская Валентина Николаевна – р. 1910
Морозова Людмила Сергеевна – р. 1925
Мухина Тамара Николаевна – р. 1927
Муштакова Людмила Павловна - р. 1927
Назаров Владимир Анатольевич – р. 1921
Новицкий Евгений Фомич – р. 1911
Орлова Наталья Степановна – р. 1922
Петушкова Галина Ивановна – р. 1928
Попова Екатерина Николаевна – р. 1928
Ременник Абрам Исаакович – р. 1928
Сысоев Александр Сергеевич – р. 1927
Трофимов Игорь Андреевич – р. 1917
Устинов Виктор Михайлович – р. 1920
Черненко Аркадий Ильич – р. 1903
Шлосберг Максимилиан Зигфридович – р. 1922
Яцкевич Нинель Степановна – р. 1924

1961

в кафе «Молодежное»

Воробьев Николай
Галацкий Владимир
Грибков Люциан
Громан Дмитрий
Жутовский Борис
Каждан Гаяна
Колли Алексей
Крымов Николай
Мечников Леонид
Шорц Владимир

1962

в Литературном институте

Воробьев Николай
Галацкий Владимир
Грибков Люциан
Громан Дмитрий
Жутовский Борис
Каждан Гаяна
Колли Алексей
Крылов Николай
Мечников Леонид
Поляков Валентин
Поманская Екатерина
Филиппова Майя
Шорц Владимир

1962

Март. Вернисаж в Центральном Доме Литераторов

Аксельрод Н. П.
Алексеева И.
Амбарцумян Н. Л.
Анучкина Н. Ф.
Бакинов В. С.
Вольман И. И.
Гурова О. Г.
Жеранже Г. Ф.
Играчева А. Я.
Космачева А. В.
Компаниец В. Г.
Колярова И. Г.
Клейменова А. Г.
Лаврова Анна Михайловна
Лысенко Т. И.
Мартынова Э. М.
Назаров Л. М.
Павлонская М. И.
Подгаевская Н. П.
Саванов В. А.
Семаун Т.
Тихонравова А. Н.
Чернова Л.
Шищенкова Э. Н.

1962

Апрель. В Центральном Доме Кино

Батырь Евгений
Бодрова Генриетта
Борисова Наталья
Виноградов Игорь
Виноградова Лидия
Владимирский Леонид
Воловик Таисия
Воробьев Николай
Вересов Юрий
Галацкий Владимир
Грибков Люциан
Громов Дмитрий
Елинсон Софья
Жутовский Борис
Зарин Николай
Иозефович Алла
Каждан Гаяна
Катонина Валерия
Киверина Елена
Колли Алексей
Крылов Николай
Кумма Неонилла
Кусс Элла
Лебедев Николай
Лебедева Елена
Левянт Наталья
Лерман Аркадий
Лисневский Макс

1962

Апрель. В Центральном Доме Кино

Мечников Леонид
Морозова Людмила
Окороков Валентин
Преображенская Вера
Рабичев Леонид
Радкевич Елена
Ратнер Лиля
Резникова Римма
Ременник Абрам
Ринчино Эрджима
Сальчевская Галина
Сапожников Михаил
Сафокин Анатолий
Снегур Игорь
Сорензон Анна
Тер-Гевондян Тамара
Трофимов Игорь
Филиппова Майя
Фридман Иосиф
Шмелева Инна
Шорц Владимир
Шумилина Виктория
Яновская Гедда
Яшин Петр

1962

**Выставка одной из групп студии Белютина
после поездки на пароходе «Мечников»**

Благовещун Н. Г.
Бурмистров Б. А.
Бурмистрова М.
Вишня Н. Н.
Гончаренко М.
Дицкая Людмила
Жукович А.
Журавлева Татьяна
Завьялова К. И.
Зубарев В.К.
Захарова И. П.
Кобылинская О.
Кобылинский Н.
Костюченко Э. Г.
Крылов Б.
Кулиева Людмила
Мустерман Юлия
Мязина Татьяна
Никитин А.
Николаевская Светлана
Рачгус Мона
Рудаева И. Л.
Седакова Л. В.
Фирсанова И.

1962

**Ноябрь.
В Доме Ученых**

Бодрова Генриетта
Громан Дмитрий
Виноградова Лидия
Виноградов Игорь
Воробьев Николай
Галацкий Владимир
Грибков Люциан
Жутовский Борис
Каждан Гаяна
Киверина Елена
Колли Алексей
Крылов Николай
Лерман Аркадий
Мечников Леонид
Окороков Валентин
Рабичев Леонид
Ременник Абрам
Россаль Алексей
Сапожников Михаил
Телеснина Марина
Тер-Гевондян Тамара
Филиппова Майя
Шорц Владимир
Шумилина Виктория

1962

Ноябрь. Таганская выставка

Батырь Евгений Матвеевич
Бодрова Генриетта Тихоновна
Борисова Наталья Тихоновна
Вересов Юрий Михайлович
Виноградов Игорь Павлович
Виноградова Лидия Григорьевна
Волкова Тамара Яковлевна
Воловик Таисия Ефимовна
Волоснова Евгения Григорьевна
Воробьев Николай Александрович
Галацкий Владимир Александрович
Голицын Андрей
Грибков Люциан Дмитриевич
Грищенко Владимир Петрович
Громан Дмитрий Семенович
Елинсон Софья Самойловна
Жутовский Борис Иосифович
Зарин Николай Александрович
Иозефович Алла Исааковна
Каждан Гаяна Владимировна
Катонина Валерия Александровна
Киверина Елена Михайловна
Киселева Татьяна
Косинова Любовь Ивановна
Колли Алексей Владимирович
Красильников Валерий Дмитриевич
Крылов Николай Иванович
Кумма Неонилла Ивановна

1962

Ноябрь. Таганская выставка

Кусс Элла Григорьевна
Лебедева Елена Вадимовна
Лебедев Анатолий Николаевич
Левянт Наталья Зиновьевна
Лерман Аркадий Ильич
Лисневский Марк Борисович
Мечников Леонид Михайлович
Мионов Виктор Иванович
Мищенко Наталья Алексеевна
Неизвестный Эрнст, скульптор
Окороков Валентин Михайлович
Петушкова Галина Ивановна
Преображенская Вера Ивановна
Рабичев Леонид Николаевич
Радкевич Елена Адамовна
Ратнер Лилия Николаевна
Резникова Римма Борисовна
Ременник Абрам Исаакович
Ринчино Эрджина Эльбековна
Россаль Алексей Семенович
Сапожников Михаил Тимофеевич
Сафохин Анатолий Иванович
Снегур Игорь Григорьевич
Соболев Юрий
Соостер Юлло Иоаганнович
Сорензон Анна Григорьевна
Телеснина Марина Леопольдовна
Тер-Гевондян Тамара Рубеновна



1962

Ноябрь. Таганская выставка (продолжение)

Трофимов Игорь Андреевич
Фельчевская Галина Алексеевна
Филиппова Майя Власьевна
Фридман Иосиф Михайлович
Шмелева Инна Николаевна
Шор Агда Александровна
Шорц Владимир Антонович
Шлиндлер Марлен Павлович
Янкилевский Владимир

Открытие очередной ежегодной выставки (слева)
Выставка «Новой реальности»
в Манеже 1990 – 1991 гг. (справа).



1962

Декабрь. в Манеже

Батырь Евгений Матвеевич
Бодрова Генриетта Тихоновна
Вересов Юрий Михайлович
Борисова Наталья Тихоновна
Виноградова Лидия Григорьевна
Виноградов Игорь Павлович
Волкова Тамара Яковлевна
Воловик Таисия Ефимовна
Волоснова Евгения Григорьевна
Воробьев Николай Александрович
Голицын Андрей Кириллович
Грибков Люциан Дмитриевич
Грищенко Владимир Петрович
Громан Дмитрий Семенович
Елинсон Софья Самойловна
Жутовский Борис Иосифович
Зарин Николай Александрович
Иозефович Алла Исааковна
Каждан Гаяна Владимировна
Катонина Валерия Александровна
Киверина Елена Михайловна
Киселева Татьяна Сергеевна
Косинова Любовь Ивановна
Колли Алексей Владимирович
Красильников Валерий Дмитриевич
Крылов Николай Иванович
Кумма Неонилла Ивановна
Кусс Элла Григорьевна

1962

Декабрь. в Манеже (продолжение)

Лебедева Елена Вадимовна
Лебедев Анатолий Николаевич
Левянт Наталья Зиновьевна
Лерман Аркадий Ильич
Лисневский Марк Борисович
Мечников Леонид Михайлович
Миронов Виктор Иванович
Мищенко Наталья Алексеевна
Неизвестный Эрнст, скульптор
Окороков Валентин Михайлович
Петушкова Галина Ивановна
Преображенская Вера Ивановна
Рабичев Леонид Николаевич
Радкевич Елена Адамовна
Ратнер Лилия Николаевна
Резникова Римма Борисовна
Ременник Абрам Исаакович
Ринчино Эрджина Эльбековна
Россаль Алексей Семенович
Сапожников Михаил Тимофеевич
Сафохин Анатолий Иванович
Соболев Юрий
Соостер Юлло Иоаганнович
Сорензон Анна Григорьевна
Снегур Игорь Григорьевич
Телеснина Марина Леопольдовна
Тер-Гевондян Тамара Рубеновна
Трофимов Игорь Андреевич



Декабрь. В Манеже

1962

Декабрь. в Манеже (продолжение)

Фельчевская Галина Алексеевна
Филиппова Майя Власьевна
Фридман Иосиф Михайлович
Шмелева Инна Николаевна
Шор Агда Александровна
Шорц Владимир Антонович
Шпиндлер Марлен Павлович
Яновская Гедда Яковлевна
Янкилевский Владимир Борисович

1989

февраль-март

Англия, Лондон, Беркли-сквер-галери. Полный состав.

апрель-май

Венгрия – господин профессор Берецки.

июнь

Франция, Париж, Палэ де Конгресс.

июль-август

СССР, Калининград. Государственная художественная галерея. Полный состав. Начиная с этого времени постоянная экспозиция «Новой реальности». Снят фильм.

1990

февраль

Польша, Варшава, Галерея современного искусства Центрального бюро художественных выставок. Полный состав.

апрель-май

Польша, Варшава, Галерея современного искусства. Выставка работ Э. Белютина из частных собраний ПНР.

осень

Польша. Лодзь. Галерея современного искусства. Полный состав.

декабрь

СССР, Москва, Центральный выставочный зал – Манеж. Ретроспективная выставка «От Манежа до Манежа». Полный состав (всего 400 участников, около 1000 произведений).



**Господину Дьюле Сондеруку,
Венгрия**

Список выставок «Новой реальности»
(по представленному Вами списку – 23 чел.)
и персональных выставок Элия Белютина за период 1989-1998.

На все выставки имеется пресса, каталоги, а также личные материалы на каждого художника, в том числе пресс-релизы. В случае необходимости указанные материалы могут быть присланы Вам (лучше всего при посредстве культурного атташе Венгрии – большой объем).

Сердечно поздравляем с наступающим Новым годом и искренне надеемся на продолжение плодотворного и дружеского сотрудничества.

Выставки студии Элия Белютина вне Абрамцева (1955–1999) (неполный список)

1991

январь

Продолжение выставки в Манеже.

Элия Белютина. 1991.

май-сентябрь

США, Нью-Йорк, Институт искусств Э. Блюм (часть выставки в Манеже). Полный состав (всего 60 участников).

Элия Белютина. 1991.

май

США, Нью-Йорк, Вудсток. Национальная ассоциация американских художников «Вудсток». Персональная Белютина.

Элия Белютина. 1991.

декабрь

Германия. Франкфурт-на-Майне.

Арт – международная художественная ярмарка.

Элия Белютина. 1991.

Элия Белютина. 1991.

декабрь

январь-март

США, Бостон, Роз музей. Полный состав.

Элия Белютина. 1991.

август

США, Бостон, Галерея Левинсон-Кан. Персональная Э. Белютина.

Элия Белютина. 1991.

декабрь

Италия, Беллуно, Палаццо Крепадона. Администрация округа Венеция и Городской художественный музей.

Персональная Э. Белютина.

Элия Белютина. 1991.

1993

февраль

ИТАЛИЯ, Бергамо, Палаццо деи Арти.

Персональная Э. Белютина.

Элия Белютина. 1993.

март

ИТАЛИЯ, Верона, Кортиле Меркатто Векиио. Ассоциация изящных искусств и Ассоциация культуры Вероны.

Персональная Э. Белютина.

Элия Белютина. 1993.

весна

ЛИТВА, ВИЛЬНИУС. Государственный музей. «Новая реальность».

Полный состав.

Элия Белютина. 1993.

июль

ШВЕЙЦАРИЯ, Овернье, Галерея Нумага.

Персональная Э. Белютина.

Элия Белютина. 1993.

июль

ИТАЛИЯ, Феррара, Палаццо Массари.

Институт культуры Коммуны Феррары.

Персональная Э. Белютина.

При участии Ассоциации развития Иифро.

Элия Белютина. 1993.

август

ЭСТОНИЯ, Таллин. Галерея города. Полный состав.

Элия Белютина. 1993.

август

США, Нью-Йорк, АРТ/ОМИ.

Персональная Э. Белютина.

Элия Белютина. 1993.

Выставки студии Элия Белютина вне Абрамцева (1955–1999) (неполный список)

апрель-май

ИТАЛИЯ, Болонья, Вилла Альдобрандини Маццакорати.

Ассоциация проектов Эмилия Романо «Искусство и край»,

Культурная ассоциация Коммуны Болонья.

Персональная Э. Белютина.

Элия Белютина. 1993.

июль-Август

США, Бостон, галерея «Арт-бизнес». Персональная Э. Белютина.

Элия Белютина. 1993.

декабрь

ШВЕЙЦАРИЯ, Женева, Галерея «Второе возрождение».

Персональная Э. Белютина.

Элия Белютина. 1993.

декабрь

ГЕРМАНИЯ, Франкфурт-на-Майне, Галерея Велер-Паке.

Персональная Э. Белютина.

Элия Белютина. 1993.

декабрь

ИТАЛИЯ, Милан, Галерея Диана Мажестик. Культурная ассоциация

Ломбардии, Администрация земли Ломбардия.

Персональная Э. Белютина.

Элия Белютина. 1993.

Элия Белютина. 1993.

Элия Белютина. 1993.

Элия Белютина. 1993.

Элия Белютина. 1993.

Элия Белютина. 1993.

Элия Белютина. 1993.

Элия Белютина. 1993.

Элия Белютина. 1993.

Элия Белютина. 1993.

Элия Белютина. 1993.

Элия Белютина. 1993.

Элия Белютина. 1993.

Элия Белютина. 1993.

апрель

ИТАЛИЯ, Милан, Вилла Юорромео, Интернациональный клуб

«Второе возрождение». Персональная Э. Белютина.

Элия Белютина. 1993.

Элия Белютина. 1993.

Элия Белютина. 1993.

Элия Белютина. 1993.

Элия Белютина. 1993.

Элия Белютина. 1993.

Элия Белютина. 1993.

Элия Белютина. 1993.

Элия Белютина. 1993.

Элия Белютина. 1993.

Элия Белютина. 1993.

Элия Белютина. 1993.

Элия Белютина. 1993.

Элия Белютина. 1993.

Элия Белютина. 1993.

Элия Белютина. 1993.

Элия Белютина. 1993.

Элия Белютина. 1993.

Элия Белютина. 1993.

Элия Белютина. 1993.

Элия Белютина. 1993.

Элия Белютина. 1993.

Элия Белютина. 1993.

Элия Белютина. 1993.

Элия Белютина. 1993.

Элия Белютина. 1993.

Элия Белютина. 1993.

Элия Белютина. 1993.

Элия Белютина. 1993.

Элия Белютина. 1993.

Элия Белютина. 1993.

Элия Белютина. 1993.

Элия Белютина. 1993.

Элия Белютина. 1993.

Элия Белютина. 1993.

Элия Белютина. 1993.

Выставки студии Элия Белютина вне Абрамцева (1955–1999) (неполный список)

весна

КИПР, Национальный художественный музей. Полный состав.

апрель

КАНАДА, Мильтон, Онтарио. Дорленд-Хайт-галери.

Персональная Э. Белютина.

май

ИТАЛИЯ, Анкона, Галерея объединения католических художников

Италии. Персональная Э. Белютина.

1996

июль-сентябрь

США, Вашингтон-штат, Зимердли музей. Полный состав /выставка коллекции Нортон Доджа/.

октябрь

КАНАДА, Торонто, Ассоциация художественных галерей

«Мильтон-Квебек». Персональная Э. Белютина.

1997

США, Штат Вашингтон, Зимерли музей. «Новая реальность» в

постоянной экспозиции. Полный состав.

лето

РОССИЯ, Абрамцево, открытие музея «Новая реальность».

Полный состав.

1998

весна

КАНАДА, Монреаль. Художественный центр.

Персональная Э. Белютина.

июль-сентябрь

РОССИЯ, Москва, Художественный музей государственный

«Новый Иерусалим». Полный состав.

ноябрь-декабрь

РОССИЯ, Орел. Орловский музей изобразительных искусств.

Полный состав.

1999

январь

РОССИЯ, Орел – продолжение выставки.

Списочный состав «Новой реальности» выставлялся также

в течение лета-осени 1998 года в государственных музеях

Ярославля, Нижнего Новгорода, Самары и др. Сведения

обрабатываются.



Оглавление

Нина Молева НА РУБЕЖЕ ХРУЩЕВСКОЙ ОТТЕПЕЛИ	3
Элий Белютин ПРОЩАЙ, ХРУЩЁВ! АБРАМЦЕВО!	13
Нина Молева ПРОСТАЯ ПРАВДА	29
РАСПОРЯДОК АБРАМЦЕВА	63
Элий Белютин «НОВАЯ РЕАЛЬНОСТЬ»	66
Элий Белютин ТВОРЧЕСКАЯ КОНТАКТНОСТЬ	70
СИСТЕМА СТАРОСТАТА	76
АБРАМЦЕВО – СТУДИЯ	77
ВЫСТАВКИ СТУДИИ ЭЛИЯ БЕЛЮТИНА В АБРАМЦЕВО	79
ВЫСТАВКИ СТУДИИ ЭЛИЯ БЕЛЮТИНА ВНЕ АБРАМЦЕВА (1955–1999)	97



ЭЛИЙ БЕЛЮТИН

АБРАМЦЕВО – Остров Свободы!

Куратор проекта
НИНА МОЛЕВА

Редактор
НАТАЛИЯ ВОРОНОВА

Художественное оформление, макет и обложка
СВЯТОСЛАВ ПЛЮЦ

Издание второе.
Подписано в печать 20. 12. 2012. Формат 70 x 100 / 6
Печать офсетная. Печ. л. 29. Гарнитура TornadoCyr.
Отпечатано в московской типографии «ГАРТ»
Тираж 100 экз. Заказ № 2933