

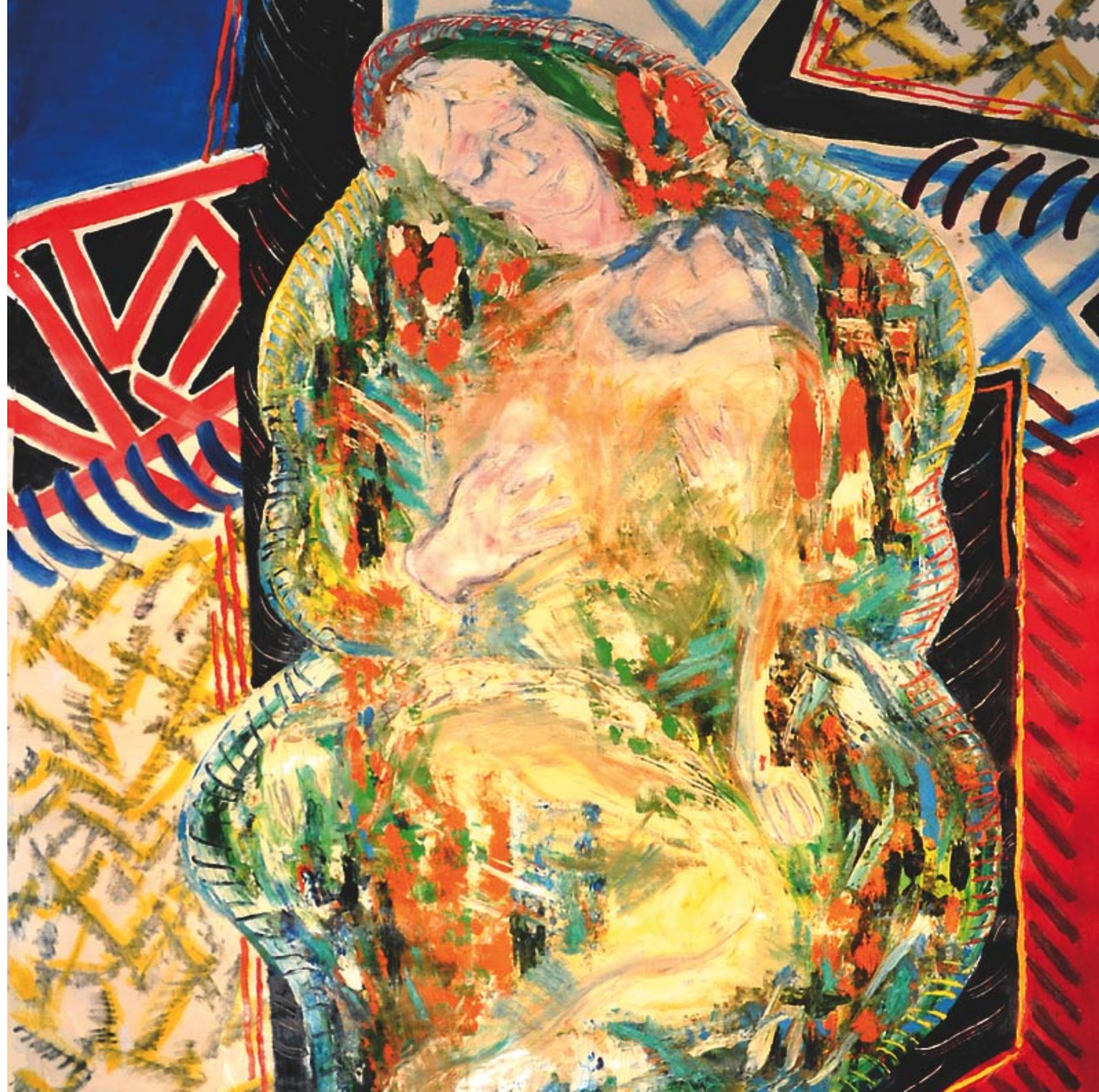
От «оттепели» до миллениума

Москва, 2013

«НОВАЯ РЕАЛЬНОСТЬ»

Элий Белютин
«Не рыдай обо мне, мама. Россия. 1962» Холст, масло.

НА ОБЛОЖКЕ:
Фрагмент картины Элия Белютина «Да будет так!» 1982 г. Бумага. Темпера



ББК

УДК

ISBN

От «оттепели» до миллениума

Составители:

Агнешка Добровичиньска-Клишко

Нина Молева-Белютина

Редактор:

Наталия Толстолицкая

Часть I.

Как умирает «оттепель»

Часть II.

И наступит миллениум

Штрих код



Вместо предисловия

Год назад ушел из жизни МАСТЕР. Великий МАСТЕР. И оставил огромное творческое наследие. Сегодня его произведения находятся в 73-х региональных музеях России, не считая Русского музея, Государственного Исторического музея, Третьяковской галереи. И в 54-х музеях мира: от Парижа, Милана, Рима, Беллуно, Падуи, Феррары до Швейцарии, Германии, Польши, США, Канады, Литвы, Латвии, Эстонии, Украины, Канады.

Еще при жизни им было издано без малого 30 книг по теории, практике и истории изобразительного искусства, десятки статей в периодике.

С 1992 года начал формироваться в Российском государственном архиве литературы и искусства фонд «Элия Белютина и Нины Молевой», насчитывающий тысячи листов. Аналогичные фонды уже существуют в составе Московского архивного управления, Отделов письменных источников Русского музея, Калининградской художественной галереи, Художественных музеев Нижнего Тагила, Орла, Ставрополя.

Элий Белютин, участник и инвалид Великой Отечественной войны, участник обороны Москвы, свято придерживался принципа – ничего не продавать русским музеям – только дарить, ничего не продавать коллекционерам. Реализовываться могли только работы, созданные им в трех его зарубежных мастерских: в Сенаго (Италия), Бостоне и около Королевского замка в Варшаве.

И еще одна мечта Мастера, потомка выходцев из города Галича на Костромщине: общедоступный государственный музей, в котором бы совместились собирательство его предков (XV – XVII вв., Западная Европа), семьи его жены Нины Молевой (потомков И. С. Тургенева и увлекавшегося западноевропейским прикладным искусством XVI – XVIII веков родного деда, последнего дежурного генерала императора Николая II Ивана Гавриловича Матвеева, личные вещи и документальные материалы которого хранятся в Музее А. В. Суворова в Санкт-Петербурге) и его собственные произведения. Составленное Элием Белюти-

ным вместе с женой завещание передает все эти материалы Президенту Российской Федерации.

За прошедший год вдове с ближайшими и высоко ценимыми Маэстро друзьями: профессором Варшавского университета, биографом художника Агнешкой Добровичиньской-Клишко, искусствоведом Наталией Вороновой-Толстолуцкой, талантливейшим художником-дизайнером Святославом Плющем, журналистом и издателем Виктором Ивановым удалось пополнить библиографию мастера тринадцатью изданиями, в которых также приняли участие художественные музеи Красноярска, Твери, Калининграда и Нижнего Тагила.

1.

Элий Белютин

Абрамцево – остров Свободы

Возникновение и история нового Абрамцева.

Существо проходивших в нем мастер-классов, или основы белютинской педагогики. Участники и произведения на ежегодных выставках.

Имена участников. Виды Абрамцева.

2.

Элий Белютин

Март первый – февраль последний

Сборник стихов, подготовленный к изданию самим автором. Стихи 1940 -2000-х годов.

3.

Элий Белютин

Мир добра и света

Альбом рисунков 1950-х годов, так называемый Малаховский период. Первая мастерская художника на даче потомков И.С. Тургенева – сестер Лавровых. 1950-е гг.

4.

Нина Молева.

Путями истории – дорогами искусства

Эссе. Совместные работы с Э. Белютиным.

5.

Элий Белютин

Пространство чувств

Впервые публикуемая цветная графика конца 1970-х – начала 1980-х годов.

6.

Элий Белютин

Ветер с Атлантики

Впервые публикуемая цветная графика начала 1990-х годов.

7.

Нина Молева

На исходе

Эссе. Рассказы.

8.

Элий Белютин

Чао, Америка!

Сборник стихов, готовившийся автором к печати.

9.

Нина Молева

Элий Белютин

Жизнь и творчество. Хроника.

10.

Нина Молева

Слово – натуре

Зарисовки обнаженной натуры в мастерской

Элия Белютина.

11.

Агнешка Добровичиньска-Клишко

Нина Молева-Белютина

Манеж

Первая публикация состава Манежной выставки 1962 года, уничтоженной после посещения ее Хрущевым.

12.

Элий Белютин

Нина Молева

Дыхание зодчества

Архитектурные проекты Э. Белютина,

включая Сколково.

13.

Нина Молева

Элий Белютин

Архивными тропами

Совместные работы. Эпизоды детства художника.

Последний день его жизни.

Настоящая книга замыкает цикл, публикуя подборку из очень обширной переписки художника от «хрущевского Манежа» до его последних дней.

Печатный памятник Мастеру завершает совершенно оригинальный по своему художественному решению телефильм

«Теория Всеобщей контактности Элия Белютина», запечатлевший и последние

дни Мастера, режиссера Игоря Ивановича Каледина, который демонстрировался по каналу **«Культура»** в 4-х частях в годовщину ухода художника. О нем трудно сказать точнее, чем это сделал в телефонном разговоре председатель Всеамериканской Ассоциации художников **«Вудсток»**: «Без политики! Потрясающий образ эпохи, человеческих чувств и огромного отданного людям таланта.

Как умирает «оттепель»

Часть I

Хроника событий была такова. 26 ноября 1962 года Студия организовала, по просьбе и при поддержке академиков-физиков Н. Н. Семенова, И. Е. Тамма и Петра Капицы, так называемую Таганскую выставку, составленную преимущественно из летних, выполненных во время творческой пароходной поездки работ. 63 художника (в большинстве своем члены творческого Союза), около двухсот картин. На следующий день после проведения Минкультом пресс-конференции для иностранных журналистов, авторы разобрали картины по домам.

30 ноября к профессору Э. Белютину обратился заведующий Отделом культуры ЦК В. В. Поликарпов с просьбой от лица Идеологической комиссии при ЦК восстановить Таганскую выставку в специально подготовленном помещении на антресолях Манежа (на первом этаже проходила выставка «XXX лет МОСХа»). В течение вечера машины Минкульта собрали на квартирах работы художников. В течение ночи продолжалась развеска в присутствии министра культуры Е. А. Фурцевой и того же В. В. Поликарпова, одобдивших сделанную экспозицию. В 10 часов утра начался правительственный визит, сразу после которого экспозиция была закрыта для осмотра и в тот же день вывезена. Часть работ в последствии исчезла, другую уда-

лось вернуть через год. Иными словами, все, что писалось и говорилось до настоящего времени о выставке Студии, делалось вслепую: выставка, которой никто не видел.

Однако слайды всего состава выставки были сделаны. Один комплект их хранился в Национальном музее современного искусства Франции, у его директора г-на Бернара Дориваля, второй в России. Они впервые становятся достоянием зрителей в 2002 году.

«Тверская, 13», «Хрущев в манеже», декабрь 2002.

Встреча

[Элий Белютин]

– Где тут главный, где господин Белютин? – спросил Хрущев.

Головы Косыгина, Полянского, Сулова, Шелепина, Ильичева повернулись в мою сторону.

Этой фразой кончилось наше «подпольное» существование. То, что мы сделали с моими учениками, становилось фактом, для подтверждения которого съехались черные машины к подъезду бывшей царской конюшни.

Я стоял в дальнем углу большой комнаты, которая служила до этого буфетной залой. В другом ее конце находился Хрущев, члены правительства, несколько руководителей Союза художников, журналисты и старательные стенографистки, пожилые женщины, больше часа записывавшие брань этого маленького невыспавшегося человека.

– Вы помните своего отца? – спросил Хрущев.

– Нет, – сказал я.

– Как можно не помнить своего отца?

– Он умер, когда мне было два года.

– Кто умер?

Я уже знал, что час тому назад Хрущев на пер-

вом этаже того же Манежа предлагал, как наказание за негодную ему живопись, умершему три года назад художнику Фальку выехать за границу.

Я смотрел на беспокойные зрачки Хрущева в чересчур белых белках. Морщины, которые появились на его лбу, не говорили о желании понять возникшее препятствие. Он злился.

Пятьдесят минут назад мы все стояли на лестнице второго этажа Манежа. Манеж, перегороденный щитами, на которых вместо произведений искусства висели репродукции несуществующей жизни, был тих. Нас уже всех проверили, за всеми занавесками кого-то поискали, и теперь шеф личной охраны Хрущева, высокий пожилой человек с лицом провинциального трагического актера, сунул мне в руки список.

– Вы главный, ваши все тут, вы ручаетесь, – сказал он.

Этот человек пришел к нам еще до того, как Хрущев появился в Манеже. Он был весел и оживлен:

– Ничего, ребята, все будет хорошо!

Теперь же, слушая нарастающий гул шагов

внизу, он был мрачен и недоволен.

– Ну, сейчас вам будут кости считать, – сказал он.

– А мы привычные, – сказал кто-то из моих учеников.

Сорок часов назад я снял трубку резко зазвонившего телефона. Голос Поликарпова, заведующего Отделом культуры ЦК Партии и члена ЦК, был просителен и говорил об одолжении, о моей любезности:

– Элий Михайлович, я пришлю вам товарищей, они вам помогут, – убеждал телефон.

– Собрать картины нельзя за несколько часов, – отвечал я.

Этот звонок раздался в моей квартире, переполненной учениками. Они рассказывали, что приехали, оставив у своих дверей машины и «товарищей», требовавших у них картины.

– Хотелось бы, чтобы вы показали в Манеже свои работы вместе со всеми, – настаивал телефон.

В Манеже в это время висела выставка, посвя-

щенная 30-летию Московского отделения Союза художников.

– А какие именно? – спросил я.

– Все те, которые были на Таганской выставке, – пояснил телефон. И добавил: – Наверное, их будут смотреть руководители партии и правительства.

Снова зазвенел телефон, и голос скульптора Э. Неизвестного, «самого левого среди правых», как его называли в Москве, человека предельно осторожного и опасливого («Да поймите же, у меня ребенок!»), испугано спросил, что делать.

– Это либо провокация, либо признание, – сказал я. – В последнее поверить трудно, но отказаться невозможно. Поэтому, на мой взгляд, имеет смысл взять работы более спокойные, чем те, которые мы показывали Москве.

Еще утром, развернув газету «Правда», я прочел, что состоялось первое заседание Идеологической комиссии, а через своих учеников узнал, что разговор там шел о нас. И разговор положительный. Поэтому первая фраза, которую Хрущев весело произнес, входя в Манеж, – «Ну, где тут у вас грешники и праведники, показывайте!» – нас не удивила. Мы не верили в чудо, но два гроша надежды на то, что русское искусство из олеографии, в конце концов, вернется к самому себе, все-таки имели...

Черная масса людей вышла из-за последнего щита в зале и стала подниматься по лестнице. Было тихо. Мы стояли группой. Нас было тринадцать мужчин и одна женщина. Возраст – от 25 до 35 лет.

Многие с бородами, длинными волосами, мрачные и молчаливые. Хрущев прошел несколько ступенек.

– Спасибо, – сказал он, – за приветствие.

– Куда? – спросил он.

Я вышел вперед и рукой показал на наш зал.

– Спасибо, – снова сказал Хрущев. – Но вот они (он махнул рукой за спину) говорят, что у вас там мазня. Я еще не видел, но им верю.

Я пожал плечами и открыл дверь нашей Голгофы.

Хрущев остановился. Комната была пуста. Электрический свет заливал стены, на которых висели яркие красивые пейзажи, портреты, картины. Они были экспрессивны по цвету и рисунку. Абстракции висели в углах и в другой комнате.

В дверях остановилась свита Хрущева. Надо всеми поднималась худая, зловещая голова Сулова. Хрущев оглядывал стены. Картины чем-то ему, наверное, нравились, и это задерживало его. Он начинал злиться. Менялся на глазах, мрачнел, бледнел. Эта эмоциональность была удивительна для руководителя государства. И глядя на его

опустошенное, недовольное лицо, я почти физически услышал, как заскрипело колесо Фортуны. Действие спектакля началось еще внизу. Хрущев уже был накручен, и вряд ли что-нибудь могло его теперь остановить. Наконец, его взгляд задержался на портрете девушки.

– Что это? Почему нет одного глаза? Это же морфинистка какая-то! – с каждым словом его голос становился визгливее.

Я ничего не ответил. В этот момент начали входить другие члены правительства. Я отошел в противоположный конец зала.

Всю ночь огромная конюшня была залита электричеством, и десятки людей убирали, подметали, перевешивали картины для того, чтобы кто-то, человек, которого никто толком не знал и вообще никогда не видел, который не имел ни знаний, ни культуры, ни права судить искусство, приехал и оценил выставку. И это никого не удивляло, не возмущало, наоборот – казалось естественным и нормальным. А ведь даже среди этой антиживописи, которая заполняла залы Манежа, были работы замечательных художников, во многом способствовавших развитию мирового искусства XX столетия.

Сверху мы видели, как маленькие фигуры руководителей Партии и правительства собирались около гипсовых колоссов Ленина, сталивара, кол-

хозницы. Нас не пригласили вниз и, кто знает, если бы мы оказались там, все дальнейшие события могли бы развертываться иначе. То, что делал я со своими учениками с 1946 года, было неприемлемо для официального искусства. Но Хрущев был против всего сталинского. Он только что отверг скульптуры создателей культа в искусстве – Томского и Вучетича, а год назад здесь же в Манеже заявил: «Я ничего в живописи не понимаю. Разбираться в этом дело самих художников и специалистов. Сами решайте свои дела».

Боязливый Неизвестный долго колебался, участвовать ли в Таганской выставке. Только услышав слова поощрения от тогдашнего первого секретаря Московской партийной организации Егорычева, он решился. Возможность выставок, относительно мало контролируемых, означало и известную свободу поисков. Поэтому все советское общество с таким напряженным интересом и сочувствием следило за тоненькими струйками воздуха, пробивавшимися в утрамбованном сталинскими катками сугробе нашего искусства.

Все это напоминало приглашение к свободе. Но было ли это когда-нибудь свободой... Нет. Искусство ни на мгновение не выходило из-под самого пристального контроля. Все выставки, которые мы делали до этого времени в Москве, были в конце концов партизанскими. Через день после

них, а то и на следующее утро, официальные лица, приезжавшие на место выставки, не находили даже следов гвоздей, на которых только что висели картины. «Как же так, – спрашивали они, – ведь здесь вчера было больше тысячи человек». Да, действительно, было, но даже вездесущий Шапиро из Ассошиэйтед Пресс, приехав на следующий день после выставки в Литературный институт, не обнаружил в его аудиториях никаких следов.

Но после нашей Таганской выставки, на которой присутствовали иностранные журналисты, которым официально было разрешено Министерством культуры СССР снимать телефильм и делать фотографии, казалось, все стояло на дороге перемен. И ночной звонок из редакции «Известий» ко мне домой с просьбой уточнить фамилии учеников, поскольку заметка о включении их работ в экспозицию Манежа уже шла в набор, не казался неестественным.

– Ну, ладно, – сказал Хрущев, – а теперь рассказывайте, в чем тут дело.

Это был уже какой-то шанс, и я увидел, как по-разному насторожились Сулов, Шелепин, Аджубей, Полянский.

– Эти художники, работы которых вы видите, – начал я, взбешенный поведением премьера, и решив не называть его по имени отчеству, – много ездят по стране, любят ее и стремятся пе-

редать не только по зрительным впечатлениям, но и сердцем.

– Где сердце, там и глаза, – сказал Хрущев.

– Поэтому их картины передают не копию природы, а ее преображенный их чувствами образ, – сказал я. – Вот взять, например, эту картину «Спасские ворота». Их легко узнать. А цветное решение усиливает к тому же ощущение величия и мощи.

Я говорил обычными словами, которыми принято пояснять живопись в Советском Союзе. Хрущев слушал молча, наклонив голову. Он, похоже, успокаивался. Никто нас не прерывал, и чувствовалось, пройдет еще десять минут, и вся истерия кончится. Но этих десяти минут не оказалось. Посередине моего достаточно долгого объяснения сухая шея Сулова наклонилась к Хрущеву, и тот, посмотрев на мое спокойное лицо, неожиданно взорвался:

– Да что вы говорите, какой это Кремль! Это издевательство! Где тут зубцы на стенах – почему их не видно?

И тут же вдруг ему стало не по себе, и он добавил вежливо:

– Очень общо и непонятно. Вот что, Белютин, я вам говорю как председатель Совета министров: все это не нужно советскому народу. Понимаете, это я вам говорю!

Ему опять стало не по себе. Лицо его менялось, а маленькие глазки бегали по окружающим.

– Но и вы, Серов, тоже не умеете хорошо писать, – сказал Хрущев, обращаясь к этому художнику-сталинисту, который все время его накручивал. – Вот я помню, мы посетили Дрезденскую галерею. Нам показали картину – вот там так были написаны руки, что даже в лупу мазков не различишь. А вы тоже так не умеете.

Я смотрел на довольное плоское лицо, на людей, подобострастно дышащих в спину премьера, на пожилых прилежных стенографисток, и не мог избавиться от мысли, что это какой-то сумасшедший дом, а не посещение нашей выставки руководителем Партии и правительства. Ущербность суждений, их бездоказательность и бессмысленность, невзрачность поведения, так шутовски и нагло компрометировавшего самую идею руководства Первого секретаря Коммунистической партии Советского Союза Хрущева, поражали до глубины души, означали репрессии Сталина. Что можно было сравнить с этим безудержным хамством, упоением собственной безнаказанностью и стремлением садистски доказать это не только нам, но и своим товарищам по руководству.

Наступившая пауза действовала на всех. А то, что я, не выдержав, после слов «это советскому на-

роду не нужно», повернулся к Хрущеву спиной, еще больше накалило обстановку. И Суслов, откровенно заинтересованный в дальнейшем ее обострении, решил снова сыграть на мне. Его голос был мягок и хрипловат:

– Вы не могли бы продолжить объяснения?

– Пожалуйста, – сказал я, глядя в его умные холодные глаза, загоревшиеся, как у прирожденного игрока. – Эта группа художников считает, что эмоциональная приподнятость цветового решения картины усиливает образ и тем самым создает возможность для более активного воздействия искусства на зрителя.

– Ну а как насчет правдивости изображения? – спросил Суслов.

– А разве исторические картины Сурикова, полные неточностей, образно не правдивы? – сказал я.

Возникла дискуссия, где недостаточное образование ставило Суслова в слишком неудачное положение ученика, и он круто повернул.

– А что это изображает? – спросил он, показывая на жутковатый пейзаж Вольска В. Миронова.

– Вольск, – сказал я. – Город цементных заводов, где все затянато тонкой серой пылью и где люди умеют хорошо работать, не обращая на это внимание.

Хрущев стоял рядом, глядя то на одного, то на

другого, словно слова были теннисными мячами, и он следил за силой ударов.

– Как вы можете говорить о пыли! Да вы были когда-нибудь в Вольске? – почти закричал Суслов. В голосе его была неожиданная страстность, и я даже подумал, не был ли он там когда-нибудь первым секретарем городского комитета партии.

– Это не фантазия, а пейзаж с натуры, – сказал я. – Вы можете проверить.

– Да там все в белых халатах работают! Вот какая там чистота! – продолжал Суслов.

Белые халаты... Я вспомнил этот город, серый, с чахлыми деревьями. Пыль, которая была видна за много километров.

– Да что это за завод? Тут изображен «Красный пролетарий», да? Так почему же у него столько труб? У него их только четыре, – не унимался Суслов. Его уже явно наигранное возмущение должно было показать, что он полностью согласен с Хрущевым в том, что «мазня» к тому же еще и компрометирует советскую промышленность.

– Причем здесь трубы? Художник, создавая образ города, имел право для усиления впечатления написать несколько лишних труб, – сказал я.

– Это вы так думаете, а мы думаем, что он не имел права так писать, – продолжал Суслов.

Я пожал плечами и молча улыбнулся. Люди

вокруг начали двигаться. Хрущев, которому, вероятно, надоел неубедительный диалог Суслова, повернулся, чтобы пройти в соседний зал, где стояли скульптуры Неизвестного. Я поискал Неизвестного глазами и вдруг увидел его стоящего около Шелепина и еще какого-то человека. Этот высокий человек что-то поспешно говорил ему, и Неизвестный с побелевшими щеками кивал ему в знак согласия.

Все начали выходить, и я остался один в пустой зале. Один, с ощущением того, что, может быть, еще не все потеряно, и если дальше все пойдет так же, как и здесь, мы еще кое-что сможем отыграть. Только бы Неизвестный был благоразумен. Но этот небольшого роста, плотный, всегда испуганный и всегда блефующий скульптор, делающий маленькие бронзы, похожие на копии с Цадкина, а потом снимающий с них большие фотографии, не был благоразумен. Да и не мог быть.

Я знал, что вместе с И. Глазуновым ему разрешено бывать в пресс-клубе иностранных журналистов. Это говорило о вполне определенных связях. Иначе, как говорили в Москве, «мы хотели бы посмотреть на того, кто по собственной инициативе придет в этот клуб (впрочем, никого туда и так не пустят) и куда он выйдет!»

Было известно и другое. Что Неизвестный

вместе с тем же Глазуновым, а также с О. Рабиным, Кропивницким и всей так называемой лианозовской семейной группой, имеют право вообще общаться с иностранцами и даже свободно продавать им свои работы. Как известно, любой другой советский художник, даже состоящий в творческом Союзе, за малейшую попытку подобного рода был бы жестоко наказан.

В своей мастерской в подворотне дома у Среденских ворот Неизвестный вел необыкновенно активную «светскую» жизнь, принимая молодых ученых, устраивая выпивки и приглашая девочек. Вино при этом лилось рекой, хотя денег у Неизвестного никогда не было. Однажды я был у него и видел, как на разбросанных на полу матрасах сидели члены партбюро института Курчатова и рассуждали о свободе творчества. Мне не понравился разговор этих трех людей с безликими лицами. Он походил на выполнение какого-то нудного задания, где Неизвестному принадлежала достаточно странная роль, в силу которой он стремился вызвать меня на разговор. А я молчал, не желая принимать участия в этой комедии.

Тем более странным было поведение Неизвестного во время самой Таганской выставки. При всем своем болезненным тщеславием он старательно держался в тени, отказывался давать интер-

вью, не хотел участвовать в пресс-конференции.

Но Манеж поразил меня еще больше. Находясь все время за плечом Хрущева, Неизвестный буквально испарился, когда премьер обошел трижды с ругательствами наш зал. Его не было не только рядом, но даже в комнате. Через двадцать минут он сам скажет моим ученикам: «Я так испугался, что намочил штаны».

Но сорока минутами раньше, отозвав меня в сторону, Неизвестный заявил: «Мне сейчас передали дружеский совет и просили тебе сказать, что если Никита будет зол, не вступать с ним ни в какую дискуссию, а только отвечать покороче на вопросы. Тогда все обойдется».

«Ну, что ж, – сказал я, – с паровозом не разговаривают, а если машинист советует, послушаемся его совета». В той большой и нелегкой игре, которую вели новые помощники Хрущева, наша победа в определенном смысле была важнее публикации рассказов Солженицына, и поэтому нельзя было идти ни на какой лишний риск. Ведь публикация Солженицына, похвалы в его адрес иллюстрировали решение Партии об осуждении сталинского культа, тогда как наша деятельность подсказывала отмену всей культурной политики Сталина.

И теперь, стоя в пустом зале и слыша только шум голосов, я смотрел на хорошую живопись, ви-



севшую на стенах, и думал, сумеет и захочет ли по тем или иным соображениям Неизвестный последовать совету, которого я строго придерживался. Для меня было очевидно, что во второй раз подобного опыта я не сделаю и никогда больше не доверю половины дела человеку, которого до этого видел всего два раза. Правда, сам факт приглашения им иностранных корреспондентов на Таганскую выставку говорил о том, кто есть кто, а такого рода человек должен знать, как себя держать. И он действительно это знал. Не прошло и десяти минут, как готовый решиться хотя бы частично в нашу пользу визит обернулся крушением надежд всей советской интеллигенции.

Уверенность в нашей победе, или точнее – полупобеде имела двойное основание. Прежде всего, сам факт приезда Хрущева на нашу выставку и то, что, несмотря на все усилия Суслова и сусловских помощников, Хрущев вышел из нашего зала достаточно успокоенный. Но главным было то, что в пустой зал, где я стоял, неожиданно вошли два члена Политбюро – А. П. Кириленко и Д. С. Полянский. Полянский направился ко мне и сказал:

– Не расстраивайтесь, товарищ Белютин, все не так плохо, как вам, наверное, кажется.

– Да я так не думаю, – сказал я.

– Я хочу, – сказал этот молодой (ему только что исполнилось 45 лет) государственный деятель, – вам сказать от лица Идеологической комиссии, что 60-70 работ ваших товарищей, если вы этого захотите, будут помещены в нижних залах.

– Спасибо, – сказал я, – но, наверное, это не обязательно.

В этот момент вошли мои ученики, и разговор прервался. Ученики окружили нас, и началась удивительно свободная беседа. Но вдруг издали раздался истерический голос Хрущева. Его голос был визгливым и удивительно пронзительным:

– Запретить! Все запретить! Прекратить это безобразие! Я приказываю! Я говорю!

Лица коллег Хрущева вытянулись. Наверно, за годы его правления они привыкли ко многому, но это уже было чересчур.

– И проследить за всем! И на радио, и на телевидении, в печати всех поклонников этого выкорчевать!

Я подошел к дверям нашего зала. Хрущев уже спускался по лестнице, размахивая руками, весь в красных пятнах. Рядом с ним шел, не скрывая торжества, Суслов и явно обеспокоенный Косыгин. У всех, даже корреспондентов, на лицах застыло

изумление. И вдруг в полутьме комнаты, соединяющей все залы, раздался ликующий возглас Серова, самого реакционного художника сталинского толка. Он почти кричал, потный, толстый, в свои пятьдесят лет готовый скакать, прыгать от восторга. Он кричал, обращаясь к скульптору и одному из руководителей официального Союза художников Белашевой:

– Случилось невероятное, понимаете, невероятное: мы выиграли!

Эти слова, как потолок, рухнувший на голову, ответили на вопрос, что же успел сделать Неизвестный. Все было кончено. Комедия обернулась трагедией, которая унесла надежды огромного народа, надежды на обновление духовной жизни страны.

Мы вышли из Манежа. Огромная площадь была пуста. Лежал раздавленный правительственными машинами снег. Кругом стояли равнодушные милиционеры. На углу, под большими круглыми часами, мы остановились. Неизвестный, показывая на свои брюки, сказал, что ему надо переодеться. Все молчали.

– До свидания, – сказал он.

Кое-кто махнул, глядя в сторону, головой. Я сказал: «Пошли ко мне». Три молчаливых спутни-

ка Неизвестного сделали шаг в нашу сторону. Но нам было достаточно одного Неизвестного. Мне еще предстояло его увидеть в ЦК Партии, а уж этого было достаточно на всю жизнь. Мы молча пошли по заснеженным улицам в долгие годы небытия, преследований и террора.



Другой день

[Элий Белютин]

Когда мы, замерзшие, вошли в квартиру, по-пугай, висевший вниз головой в клетке, словно подождав пока все соберутся вокруг него, неожиданно произнес: «Ну и жизнь, я вам скажу!» Кто-то засмеялся, и мы пожалели, что не купили вина.

«Это, наверное, очень важный день в вашей жизни», – сказал кто-то. Я только пожал плечами. Я понимал, что самое трудное впереди, и был слишком уверен, что и спрашивающий, и стоящие вокруг меня ученики вряд ли будут со мной через несколько недель или месяцев. По-настоящему надежным был только спокойный взгляд жены.

Настроение было у всех тяжелое. Никто не ждал триумфа и признания, хотя многим было известно, что они-то и готовились. Но все не могли придти в себя от истерических криков Хрущева, начавшихся в разговоре с Неизвестным. Некоторые смотрели на меня, как смотрели в Манеже, считая, что если крепко схватить Хрущева за рукав и начать ему говорить, что все сделанное нами замечательно, что-нибудь может измениться. Придти не только они – очевидцы, но и многие другие поймут, что

Неизвестный по чьему-то заданию спровоцировал Хрущева на взрыв и что только научные объяснения и сдержанно-вежливые ответы действительно способны были помочь утвердить в Советском Союзе новые пути развития искусства.

Но стоя посреди своей квартиры, я думал не об этом. Я ждал, кто из окружающих меня учеников признается в существовании у него определенного задания, мягко говоря, со стороны.

Голос Бориса Жутовского был вкрадчив:

– У меня есть знакомые, шеф, может быть, с ними посоветоваться, что нам делать?

– А что именно, – спросил я.

– Может быть, выступить, – заметил он.

– С чем?

– Ну, я не знаю. Они, в ЦК, сами нам подскажут.

– Хорошо, – сказал я.

Не надо было ждать и нескольких часов, как обстоятельства Манежа стали широко известны. За несколько недель до того, как состоялось первое заседание Идеологической комиссии, секретарь ЦК Суслов был отстранен Хрущевым от состав-

ления ему докладов и выступлений. Ильичев стал правой рукой Хрущева и тут же был назначен председателем Идеологической комиссии. Хрущев давно с подозрением относился к Сулову. В ЦК после разоблачения Сталина скопилось достаточно документов, характеризующих Сулова как человека, не только лично повинного в разгроме им же самим придуманного антисоветского заговора в Ставропольском крае. Ведь именно со списками его мнимых участников Сулов приехал в Москву и остался здесь в 1938 году.

Другое, что заставляло Хрущева, по-видимому, думать об удалении Сулова, была редкая способность последнего к интригам и доскональное знание особенностей партийного аппарата вместе со способностью этой структурой пользоваться. Из всех сметенных им со своего пути людей Сулов явно был наиболее опасным для Хрущева, и его отстранение от составления хрущевских докладов означало для всех, что дни Сулова на руководящем посту сочтены.

Но надо было знать этого человека, не останав-

ливающегося ни перед чем, чтобы питать смешную иллюзию, что он будет спокойно ждать этого своего конца. И Манеж явился для него последним шансом реванша. Поэтому он мобилизовал не только наиболее реакционных художников, вроде Серова, не только толкнул этого Серова на провоцирование Хрущева неправильно называемыми закупочными ценами на картины (только что произошла денежная реформа), игрой на глумом тщеславии, на мнимой экономии. Но Суслов организовал и своих агентов, которыми руководил с 1958 года, располагая собственным аппаратом своего рода тайной полиции. Даже информация о событиях в Манеже, поступившая к иностранным корреспондентам и составившая позже целую книгу, была старательно выверена и отредактирована сусловскими мастерами от диффамации, вроде всегда «хорошо осведомленного» Виктора Луи. В этой сусловской версии все превращалось в грандиозный скандал, бунт одиночек, а не было проявлением того широкого массового движения среди художественной интеллигенции, которое поддерживалась партийным аппаратом и рядом самых высоких партийных руководителей, и против которого выступил спровоцированный на взрыв Хрущев, как то было на самом деле. Слова Серова: «случилось невероятное – мы победили» только

подтверждали полную неожиданность результатов посещения Манежа, которых никто не ждал и никак не предвидел.

За считанные часы в редакциях рассыпался набор, сбивались клише, на радио и телевидении изымались тексты о нашей выставке. Номер журнала «Советский Союз» для Америки, полностью, начиная с обложки, оформленный работами, моих учеников, где шла давно подготовленная моя статья, был изъят из типографии и уничтожен.

Это было почти забавно и трагично. Я узнавал факт за фактом и не мог придти в себя от той легкости, с которой люди без позвончиков меняли свои точки зрения. Я вспоминал, как на следующий день после нашей Таганской выставки, когда в помещении студии еще находилась милиция, тщетно выясняя, что же там все-таки накануне было, меня пригласил главный редактор газеты «Советская культура». Шеф этой газеты и его заместитель были на Таганской выставке. Ведь выставка представляла вполне официальное мероприятие, поэтому многие газеты, журналы, радио и телевидение прислали туда представителей своего руководства. Вместе с учеными, писателями, работниками кино на выставке присутствовали корреспонденты всех социалистических стран и западной прессы. Не было только представите-

лей Академии художеств и Союза художников.

Разговор главного редактора и его заместителя был уважителен и предельно любезен. Представляемый ими орган советской печати готов был увидеть меня чуть ли не президентом Академии художеств или председателем Союза. Меня спасало только то, что я воспринимал происходящее как спектакль театра комедии. События показали, что я не ошибся.

Шеф газеты, наклоняясь в кресле, – он сидел в невзрачной комнате, в здании, убого поместившемся между кинотеатром «Колизей» и большим доходным домом на Чистых прудах, – мне говорил:

– Мы решили на редколлегии, что пора, давно пора объяснить советскому народу, что является подлинным искусством нашей страны, а что давно отмерло. Взволнованность увиденным, общий оптимизм живописи – это нас, – он махнул в сторону своего заместителя, – прямо потрясло. Более советского по своему существу искусства мы никогда не видели.

Я вежливо улыбнулся и продолжал слушать, не в силах оторваться от одной мысли. Почему, спрашивал я себя, все официальные учреждения, так или иначе связанные с искусством, помещаются в бывших борделях? Издательство «Искусство» занимает некогда печально известный в Москве

третьеразрядный публичный дом под названием «Нимфа». И здесь тоже когда-то находился дешевенький бордель.

А главный продолжал:

Мы хотим вам предложить полный разворот в ближайшем номере газеты. На одной полосе выскажетесь вы по вопросам культуры и искусства, а на другой пусть выскажется Серов. (Ого, сказал я себе, вот, оказывается кто явно на другой стороне и кого собираются топить). Я слышал, как вы говорите, и читал ваши книги. Мы, – он опять махнул рукой в сторону своего заместителя, – считаем, что от этого бездарного карьериста ничего не останется.

И сейчас, глядя на своих учеников, которые ходили по квартире, звонили по телефону, я думал о том, что редакция газеты будет вынуждена снова и снова вывернуться сейчас наизнанку, чтобы затушевать все сказанное. Через несколько лет, зная все их предстоящие поступки, можно было бы сказать, что никакого желания нас печатать у них тогда не было, как не существовало никогда и собственных точек зрения. Просто они выполняли вполне определенное поручение.

Впрочем, все это было так и не совсем так. Время Хрущева, как хорошо это почувствовал И. Г. Эренбург, исключительно доброжелательно относившийся к нашей студии, в своей повести

«Оттепель» и как он скажет спустя несколько дней на приеме на Воробьевых горах: «Впервые, Никита Сергеевич, весь советский народ увидел, что в Кремле сидит живой человек, и это колоссально».

Так вот этот «человеческий», подчас и нелепый, и вздорный социализм Хрущева, который такими, неравномерными толчками двигался по стране, рождая даже у просталинских кадров желание почувствовать себя не винтиками, а людьми, каждый по-своему понимая свое назначение. Было ли это духовным обновлением? Безусловно. И один из примеров тому сталинский поэт А. Сурков, который в момент, когда мы сидели и ждали умчавшегося за «советом» Жутовского, писал свое горячее свободлюбивое письмо в защиту нашей выставки. Конечно, рядом были бетонные реакционеры, вроде писателя Кочетова или того же Серова, у которых отсутствовало все человеческое – все было прооперировано, вычищено, засушено и заасфальтировано. Но их все же оказалось сравнительно мало.

Существовало еще, правда, довольно большое число старых, «проверенных» и ни на что не способных кадров, за доносы и уничтожение своих товарищей занявших высокие места. Они боялись судов, мести, сведения счетов. Я тогда не разделял точки зрения хрущевского окружения. Как передал мне их мнение сын одного из представителей но-

вых высших партийных руководителей, имелось в виду сменить всех без исключения руководителей старше 50 лет: пока они сидят, ничего нельзя сделать. Конечно, им был лучше известен характер всего партийного аппарата и, к сожалению, именно они оказались правы.

Легкий ветерок хрущевских начинаний почти не потревожил за десять лет густой ряски сталинского болота. Слушая сейчас мемуары Хрущева, тщательно отредактированные перед их отправкой за границу, не перестаешь удивляться политической близорукости и отсутствия государственного мышления у их авторов. И не удивительно, что Хрущев, породив своими действиями надежды на духовное обновление, сам же их уничтожил своим глумлением над Борисом Пастернаком, позднее над нашей студией. Ведь покидая Манеж, он кричал: «Я объявляю вам войну!»

Жутовский вернулся удивительно быстро. Было такое впечатление, что кто-то заранее назначил ему встречу рядом с моим домом, у станции метро «Маяковская». Он достал из кармана листок, на котором уже на машинке был отпечатан текст. Я не помню его точно. Там что-то говорилось о людях, берегах, которые мы стремимся передать со всей страстностью, присущей советскому человеку, и все кончалось тем, что мы ищем и будем также

активно искать дальше новых средств выражения своего отношения к действительности. Вообще текст звучал достаточно гордо и вполне уважительно к нашему делу.

Мне было ясно, что кто-то там, наверху, явно хочет вывести нашу студию из-под удара, но вывести так, чтобы наше признание не кануло в вечность, а было просто несколько отодвинуто во времени. Не случайно в начавшейся после приема на Воробьевых горах компании Серов, Вучетич и подобные им каннибалы русской культуры кричали, что Белютина спрятали за занавес и могут в любой момент выдвинуть.

Но подписать даже такого содержания письмо было бесконечно трудно. Собравшиеся вокруг меня ученики и я сам слишком остро понимали, что, посылая какое бы то ни было письмо Хрущеву, мы как бы в чем-то каемся. И неважно, что оно не содержало ни слова раскаяния или отречения, а говорило только о желании дальше работать и экспериментировать.

Проснувшись на другой день после Манежа, я долго лежал и смотрел в темноту. Хлопали двери в подъезде, а я думал о газете, которая ждала в ящике на двери. «В конце концов, мне все равно, – сказал я себе. – Они могли написать все, что угодно. Смешно чему-нибудь удивляться».

Но ведь я был не один. Существовала переписка фамилий на работах в Манеже и общий наш список: «Кого еще, Элий Михайлович, вы хотели бы пригласить в Манеж на завтра?» Фамилия, адрес, место работы, член ли Союза художников. И можно было не сомневаться, что государственная машина уже работала, что фамилии всех моих учеников известны, а их было несколько сотен человек.

В темноте я видел перед собой искаженное лицо Хрущева, который после фразы: «Интеллигенция очень ценит то, что вы покончили с культом Сталина» сказал:

– Ну и что, Сталин во многом неправ, но в отношении искусства я с ним полностью согласен. Советскому народу не нужна эта мазня – это я вам говорю!

И еще я вспомнил несколько приехавших ко мне поздним вечером художников Леонида Рабичева, Михаила Сапожникова: «Спасите, у нас дети!». Это были трусость, страх, но страх, вызванный беспредельностью власти, которой обладал находившийся в Манеже человек.

Я медленно оделся и пошел в ванную. Навстречу мне вышла собака. Это был великолепный предлог: ее нужно было выводить.

На улице снега за ночь стало больше. Пудель долго отряхивался в дверях, пока я доставал газету.

На первой полосе было правительственное коммюнике.

Я знал, что все в Москве давно уже раскрыли газету, и поймал себя на мысли, что телефон молчит и мне все равно. Мое сердце не билось быстрее, и озноб не ходил под рубашкой. Было просто тяжело. Я знал, что сейчас увижу свою фамилию, а на второй полосе грязную статью, где все будет перевернуто и извращено с невинной легкостью жонглера.

Но ничего подобного не было. Не было даже моей фамилии, не была выделена моя студия, а только в общем списке осужденных членов Союза художников четверо из шестидесяти моих учеников, показывавших свои работы в Манеже. Фамилии студийцев как бы логически завершали то «безобразие», которое создал Московский союз художников за тридцать лет своего существования.

Это было совсем неплохо для нас и очень плохо для всех.

Теперь все было впереди. Маховые колеса государственного аппарата сталинских лет, оставленные почти нетронутыми Хрущевым, уже пришли в движение. То, что они пройдут по нас еще не один раз, было понятно, но как именно, этого еще никто не знал. За завтраком жена усмехнулась: «Не ломай голову, выдержим».

С 1946 года я думал о широком объединении художников, и все время следил за всеми проявлениями современного мышления в искусстве. Но задавленное Сталиным и почти физически уничтоженное Ждановым, искусство почти не давало ростков. Мои учителя были крупнейшими представителями советского искусства двадцатых годов – Павел Кузнецов, Аристарх Лентулов, Лев Бруни, для которых имена В. Кандинского, М. Шагала, К. Малевича, Э. Лисицкого, А. Родченко, В. Татлина и других не были понятиями из энциклопедии, но живыми людьми, друзьями, коллегами, с которыми они работали, преподавали, выставлялись. Я воспринял от них понимание искусства как великой профессии, обладающей своей и очень жестокой школой профессионализма, где каждая ступенька умения связана с преодолением огромного круга знаний и душевных мук. Только в этой борьбе с материалом искусства и настроенностью на духовный отклик на окружающий мир художник становится художником. И поэтому, когда в 1959-1962 годах стали появляться «подпольные» художники, я радовался их рождению и пересматривал все их работы.

Меня искренне удивляло то, что все они были дилетантами, самоучками, в значительной своей части страдающими тяжелыми заболеваниями.



Первый Пушкинский праздник в Захарове



Настоящее искусство не допускает никакой физической патологии, и произведения психически больных людей всегда будут оставаться предметом исследования одних врачей. Этот новый эшелон не имел никакого отношения ни к традициям русской советской живописи, ни к мировому искусству. Все обычно ограничивалось одним простым и недостаточно умелым копированием репродукций западных мастеров.

Вместе с тем не могла не настораживать их исключительная свобода в обращении с иностранцами, продажа за самые ничтожные суммы своих работ западным туристам и полная в этом отношении безнаказанность и вседозволенность. И это в то время, когда еще только начинал приподниматься железный занавес.

Все это носило характер спектакля, умело дирижируемого кем-то, тем более, что волна туристского открытия «подпольного искусства» Советского Союза никак не касалась профессионалов, в том числе членов Союза художников, которые тоже пытались писать абстрактные и предметные композиции. Всех «подпольщиков» опекал и снабжал деньгами Г. Костаки.

Я хорошо помню свое первое знакомство с этим человеком. Грязный двор на Большой Бронной в Москве. Верхний этаж деревянного двух-

этажного дома. Коммунальная квартира. Дети, бегающие по коридору. Слева от входной двери ход в тамбур – там горел газовый котел водяного отопления, отдельного для двух небольших комнат. В комнатах было побелено, стояла разрозненная мебель из выставочных павильонов. На окнах без занавесок банки с американским беконом и топленным маслом. На стенах плохие копии западноевропейской живописи.

Меня привел туда некто Середин, пожилой обрюзгший человек, который в свое время сам подошел ко мне в магазине и представился управляющим одного из московских трестов. Позже за бутылкой шампанского (у него было хобби – всегда и всюду возить с собой шампанское) он рассказал, что двадцатые и начало тридцатых годов работал в ОГПУ и удивляется, что остался цел. Этот человек стоял рядом с С. Костаки как старый знакомый, хотя перед тем уверял, что совсем его не знает.

В дверях комнаты я видел положенные на пол матрасы (кроватей не было), двух детей, спавших на них, небольшое количество икон на стене. Все это походило на театральную декорацию тем более, что как мне стало потом известно, всего несколькими неделями раньше Костаки был выдвинут на роль неофициального наставника неофициальных художников.

Нина Молева и Адам Высоккий,
директор Международного научно-информационного центра ЮНЕСКО.

Дорогой Никита Сергеевич!
Мы обращаемся к Вам как к человеку, больше всего сделавшему в искоренении сталинского произвола и жизни нашей страны.

Мы люди разных поколений, работаем в разных областях искусства, у каждого из нас свои вкусы, свои художественные убеждения. Нас объединила в этом обращении к Вам забота о будущем советского искусства и советской культуры.

...Такая выставка стала возможной только после XX и XXII съездов партии. У нас могут быть разные оценки тех или иных произведений, представленных на выставке. Если мы все обращаемся к Вам с этим письмом, то только потому, что хотим сказать со всей искренностью, что без возможности существования разных художественных направлений искусство обречено на гибель.

Мы видим теперь, как начинают толковать ваши слова на выставке художники того самого направления, которое единственное процветало при Сталине, не давая другим возможность работать и даже жить.

Мы глубоко верим, что Вы не хотели этого и что Вы против этого. Мы обращаемся к Вам с просьбой остановить в области изобразительного искусства поворот к прошлым методам, которые противны всему духу нашего времени.

Из письма большой группы деятелей литературы и искусства в ЦК КПСС (К. Симонов, А. Сурков, С. Щипачев и др.) «Правда», 22 декабря 1962 г.

Из писем-откликов на выступление

Н. С. Хрущева 8 марта 1962 г.

М. Щеголькова, студентка МГУ.

Мы стараемся будить в каждом человеке творчество – думай, твори, и только тогда коммунизм будет построен.

Что же мы имеем теперь? Начался поход против творчества. Это пока поход против творчества в искусстве. А что будет затем? Этот поход вызовет обязательным следствием поход против творчества и в других областях. Почему? Потому что дается сила опять тем силам, прежним, которые при Сталине занимались тем, чтобы убедить людей, что им не надо думать, а надо верить Сталину. Потом они притихли, даже начали на словах «разоблачать», а теперь опять почувствовали силу. Ведь словами о влиянии буржуазной культуры прикрывались и тогда, когда ссылали и расстреливали лучших людей в искусстве. Когда обвиняли в буржуазных уклонах Прокофьева, Шостаковича, Мурадели и др. И теперь этими словами опять будут бить все молодое, горячее,

творческое, которое приходит на смену отжившему, старому.

...А к чему вы призываете художников? Ищите новое, но только так, чтобы и всем нравилось, и не противоречило это новое – старому, и не ломало это новое – старого, и не было дерзким и смелым. Нельзя запретить художникам поиск, а надо помочь по возможности безболезненно пройти этот период. Атмосфера же, создающаяся сейчас, есть атмосфера администрирования, насилия, необоснованных обвинений, оплевывания, демагогии и декламации самых высоких слов, которые честный человек произносит только в самый тяжелый момент...

Журнал «Известия ЦК КПСС». 1990, No 11.

Журнал «ИЗВЕСТИЯ ЦК КПСС», 1990, No 11, стр. 213.

ПИСЬМО Э. И. НЕИЗВЕСТНОГО

Н. С. ХРУЩЕВУ. 21 декабря 1962 года.

Дорогой Никита Сергеевич,

Я благодарен Вам за отеческую критику. Она помогла мне. Да, действительно пора кончать с чисто формальными поисками и перейти к работе над содержательными монументальными произведениями, стараясь их делать так, чтобы они были

Письма и пресса

понятны и любимы народом. Сегодня товарищ Лебедев передал мне Ваши добрые слова. Никита Сергеевич, я боюсь показаться нескромным, но я преклоняюсь перед Вашей человечностью, и мне много хочется писать Вам самых теплых и нежных слов. Но что мои слова: дело – в делах.

Никита Сергеевич, клянусь Вам и Вашем лицу партии, что буду трудиться не покладая рук, чтобы внести свой посильный вклад в общее дело на благо народа.

С глубоким уважением, Э. Неизвестный

Неизвестный Э. И., род. в 1925 г. – скульптор, в 1976 г. эмигрировал из СССР. На документе пометка: «Тов. Хрущев читал. «Разослать». 19/XII-62 г. Шуйский». *(Г. Т. Шуйский – помощник Н. С. Хрущева). Ред.*

Хрущев заводился. Бешенство ослепляло глаза... Есть такое выражение «дурной мужик». По лестнице к выходу из Манежа бежал «дурной мужик».

После разгрома в Манеже на Старую площадь пошли письма. Разного рода. Страх людей перед возвращением сталинских времен требовал ответа вождя на вопрос: что ждет страну? Диктат или просвещенное руководство?

Хрущев столкнулся с результатами оттепели. Он не ожидал, что «люди-винтики», которых чуть-чуть «отвинтили» и которые начали в своих гнездах слегка болтаться, вообще входить в гнезда больше не хотят. Это неповиновение и заставило Хрущева свернуть на приличные рельсы кампании.

Разгром выставки в Манеже не был прихотью или капризом. Хрущев был в обойме Сталина. Будучи первым секретарем Московского горкома партии, возглавлял кампании истребления творческой интеллигенции. Это он приложил руку к ликвидации левых художников. И снова – резкий поворот вправо.

Г. Резанов, Т. Хорошилова «Манеж, 1962-й. Как это было». «Комсомольская правда», декабрь, 1990.

Я очень рад и тронут, что мне выпала честь выступить сегодня на этой конференции («Другое искусство» – Третьяковская галерея, 25-26 февраля 1991) с докладом по неофициальному искусству. Много лет я считал это совершенно нереальным, хотя в заключительных строках своей книги – 25 лет назад – я предсказал настоящие перемены: «Совершенно очевидно, что партия должна изменить свою политику и диктат, иначе она потеряет свою силу».

Я никогда не причислял себя к искусствоведам, а был и остаюсь политологом и отчасти социологом. Но в начале 60-х авангард никто не воспринимал (ни Запад, ни Советский Союз). Его считали не существующим, а мне было известно иное, и поэтому, опираясь только на факты, я осознал это явление как параллельное движение. И все эти годы я надеялся, что более достойный собственно арт-критик сочтет необходимым заняться этим вопросом. Случилось обратное – это явление привлекло к себе лишь алчных коммерсантов и мелких коллекционеров, ничего не изменили мои амери-

канские коллеги, как Нортон Додж, социолог, специалист по вопросу женщины в Советском Союзе (и заявивший о себе именно этим изданием), который воспользовался моей книгой и концептами ее, чтобы по истечении 10 лет стать меценатом. А ваш Глезер воспользовался названием «Неофициальное искусство из СССР», а у меня позаимствовал свой концепт «Неофициальное искусство в СССР». Откровенно говоря, кроме книги Камиллы Грей «Большой эксперимент» и моей книги «Неофициальное искусство» никто ничего более значительного не написал.

...Меня часто спрашивают: «Почему неофициальное искусство?» Ответ простой: это контрискусство, другими словами, это художественные произведения, созданные за рамками официальной теории соцреализма, художниками, которые не были членами Союза художников. Сам я познакомился впервые с этим искусством через западную прессу, в 1961 году, когда впервые в итальянских и французских изданиях появились заметки о нем. Вскоре после этого я познакомился с Элием Белютиным, первым отцом и патриархом «Неофициального искусства», открывшим в 1958 году свою экспериментальную студию, имевшую большое значение и авторитет. Более 600 художников получили здесь высоко профессиональное образова-

ние и подготовку, и лучшим из всех этих людей был и есть Элий – наставник в искусстве, остающийся, по моему мнению, вплоть до сегодняшнего дня «творческим феноменом». Это человек необыкновенной силы духа и мудрости, творческая мощь которого нас всех переживает. Нельзя забывать, что именно Белютин принял на себя основной удар официальных властей против «неконформизма» – вспомните печальную историю в Манеже в 1962 году. А вся слава и почести достались таким деятелям искусства, как Эрнст Неизвестный, обладавший официальным статусом. Я уверяю вас – эта слава досталась им не заслужено, потому что Эрнст и подобные ему продолжали работать, зарабатывая деньги и почести, а Элий и его студиицы вынуждены были прекратить всякую официальную деятельность.

60-е годы, годы, когда я написал эту книгу, были для меня нелегким временем... Наше посольство опасалось, что последуют наказания и пострададут одинаково художники и автор, стоящий перед вами. Те немногие коллекционеры, которые были в России, а именно Нина Стивенс (русская, жена американского журналиста Эдмунда Стивенса), Георгий Костаки (советский гражданин греческого происхождения, работник канадского посольства), Евгений Евтушенко и еще несколько человек

не хотели мне помогать в моем начинании. Честно говоря, я думаю, что Костаки оказал плохую услугу неофициальным художникам, запретив нам фотографировать его коллекцию. То же касается и Нины Стивенс, она тоже отказалась нам помогать. Солидная книга такого масштаба могла бы в то время очень помочь творческому объединению художников, деятельность их могла бы стать законной, и, получив точку опоры, они могли бы развиваться в ногу с западной культурой. Но помешала жадность и корыстные цели Костаки.

Профессор Пол С. Катер, США

Париж, улица Дебейом, 10,
Зофья Романович – Белютиным
25.12.1962

С новым годом, дорогие наши, с новым счастьем! Хотя последнее не так уж и верно. Трудно требовать от судьбы каждый год, чтобы твои работы так торжественно включались в состав Национального музея современного искусства Франции, как то произошло (абсолютно заслуженно!) с Элигиушем в уходящем году. Мне тоже досталось быть в числе гостей на этом торжестве и я свидетель, что все члены Совета музеев встали, аплодируя собственному решению. Но еще важнее, что Жан Кассу сам ввел Элигиуша в круг избранных сов-

ременных художников и был при этом совершенно необычно для него улыбчив (даже расцеловал с Романовичем!). Пусть жизнь приносит вам обоим как можно больше радости, крепкой дружбы между вами, потому что только в семье мы обретаем подлинные силы и возможность быть сами собой.

Обнимаем вас обоих и ждем в Париже на персональной выставке Элигиуша, которая уже заявлена в составе Парижского Биеннале.

(Зофья Романович - писатель, автор бестселлера «Голубое око лазури».

Романович Казимир – бывший офицер польской армии, владелец Галереи Ламбер на острове святого Людовика на одноименном острове в Париже.) Ред.

Поглощенный актуальными политическими как внутренними, так и внешними проблемами, Кремль формально ослабляет контроль за художественной жизнью страны, как бы отодвигая ее на второй план. Художники начинают совершенно открыто тяготеть к абстрактной живописи и скульптуре, радикальным образом нарушая принципы социалистического реализма. Поэты и писатели обращаются к поискам субъективных форм выражения и содержания, также нарушающих основные посылки того же социалистического реализма.

Творческая интеллигенция, вдохновленная антисталинской программой Хрущева, воспринимает эту программу как утверждение подлинной свободы. Сопротивление многочисленных консервативно настроенных элементов помогают преодолеть многие влиятельные деятели официальных творческих организаций, как Илья Эренбург, Константин Симонов, Корней Чуковский, Дмитрий Шостакович, Александр Твардовский, Михаил Ромм и другие значительные фигуры.

Открытое выступление современного абстрактного искусства было начато 26 ноября 1962 года выставкой в студии Элия Белютина. На эту экспозицию, созданную помимо органов официального руководства советской культурой, было приглашено свыше 150 крупнейших советских ученых и некоторое число иностранных корреспондентов (По этому поводу Леонид Ильичев заявил, что ноябрьская выставка представляла самовольное действие относительно приглашения корреспондентов. Таково было заявление этого главного идеолога в речи на собрании художников и деятелей Партии 17 декабря 1962 года, опубликованной в брошюре «Искусство принадлежит народу» (Москва, «Госполитиздат», 8 января 1963).

Экспозиция включала 200 работ учеников Элия Белютина, выполненных в тенденциях абстрактно-

го и полуабстрактного искусства, и несколько работ скульптора Неизвестного. Несмотря на то, что выставка по существу была рассчитана на вполне определенный круг зрителей и в этом смысле преследовала конкретные цели, она стала колоссальным событием, переворотом в сознании самых широких кругов москвичей, особенно работников интеллектуального труда и студентов, предметом их чаяний и надежд.

Участники выставки студии Элия Белютина 29 ноября 1962 года получили официальное приглашение министра культуры представить свои произведения вместе с ретроспективной экспозицией Московского союза художников, развернутой в здании Манежа, вблизи Красной площади. В качестве официального показа манежную выставку должны были посетить руководители Партии. Очевидно, здесь сказалось воздействие извне, приведшее партийные органы, несмотря на резкое сопротивление глубоко консервативного по самой своей сути Союза художников и представителей официальной культуры, дать неизменно осуждаемому до этого времени, «уклоняющемуся от курса» искусству шанс выигрыша. Этот шанс сводился к молчаливому, не выраженному ни в каких заявлениях и декларациях его утверждению самим фактом включения работ белютинс-

ких учеников в состав официальной выставки, тем самым продолжая и закрепляя начатый Хрущевым процесс либерализации. Настоятельно подготавливаемые официальными руководителями советской культуры, художники должны были в крайней спешке доставить свои работы в три антресольных помещения Манежа.

1 декабря 1962 года Никита Хрущев в сопровождении четырех членов Президиума Партии и всех ее секретарей посетил галерею Манежа, где размещалась выставка «30 лет Московского союза художников», состоявшая из 2000 холстов и скульптур. Группа авангардных художников, возглавляемая Белютиным, без преувеличения самого большого авторитета и уважаемого живописца в Советском Союзе, с которым тем не менее мы, к сожалению, не получили тогда возможности лично встретиться и получить прямую информацию – в этом нам было категорически отказано, представила около 200 работ, и опять-таки к ним было присоединено несколько работ скульптора Неизвестного.

Первоначальная реакция Хрущева была достаточно сдержанной, хотя он уже довольно резко высказался по поводу ряда картин – «Обнаженная» Р. Фалька, «Аниска» и «Натюрморт. Селедки» Д. Штеренберга и ряда других. Однако, войдя в залы,

где висело современное авангардное искусство, он потерял всякий контроль над собой и устроил безобразный скандал, уснащенный отборными русскими ругательствами.

Положение было резко ухудшено вмешательством Неизвестного, который предпринял попытку начать объяснять смысл своих работ. Обратив внимание на его абстрактную скульптуру, Хрущев спросил, откуда он берет этот материал, который является в стране дефицитным. «Я его ворую, подобно всякому другому», – ответил скульптор. «Тогда нужно раз и навсегда пресечь для вас подобные пути» – заявил Хрущев.

Потом взглянув мельком на висевшие картины, он обратился к своим товарищам по оружию, – Д. Полянскому и другим – и крикнул: «Что это за путь? Вы думаете, мы, старые товарищи, не понимаем вас. А мы думаем, что были правы, не тратя денег на вас. Вы педерасты или нормальный народ? Я буду совершенно откровенен с вами: мы не желаем тратить ни копейки на ваше искусство, Дайте мне список тех из вас, кто хочет ехать за границу, в так называемый «свободный мир». Мы дадим вам завтра заграничные паспорта, и вы сможете ехать. Ваши перспективы здесь равны нулю. Все, что висит здесь, просто антисоветское. Это аморально. Искусство должно облагораживать человека,

побуждать его к действию. А что вы предлагаете здесь? Кто пишет эти картины? Я хочу поговорить с ним. Что хорошего в подобной живописи? Такими картинами только покрывать урыльники».

В этот момент его зять и главный редактор газеты «Известия» Алексей Аджубей попытался, воспользовавшись паузой, пуститься в объяснения: «Молчите, молодой человек!» – такова была короткая реакция Хрущева. Затем бросив мгновенный взгляд на живопись художника Грибкова, Хрущев закричал на главу Идеологической комиссии ЦК Леонида Ильичева: «Товарищ Ильичев! Я прежде всего возмущен вашим отделом, допускающим подобные явления. А как относительно министра культуры? Вы-то принимаете это? Или вы побоялись критиковать? Никто не мог сказать, было ли это написано рукой человека или это мазня хвостом осла». И он закончил словами: «Господа, мы объявляем вам войну!»

Таков был выбрык главы государства цивилизованной нации относительно художников, пойманных врасплох официальными руководителями культуры, которыми они были совершенно официально приглашены. В настоящее время мы уже можем со всей ответственностью сказать, что это был пример «неуправляемой реакции». С одной стороны, художники были приглашены, с другой –

Хрущев был необычайно удивлен такой внушительной экспозицией «формалистических работ», что и стало причиной его перешедшей все допустимые границы реакции. Причем в прошлом не было ни малейшего признака подобной «просветительской» кампании, несмотря на то, что словарь Хрущева всегда оставлял желать много лучшего.

Оба вождя социалистического реализма, Владимир Серов и Сергей Герасимов, присутствовали на выставке. И очевидцы рассказывают, что они имели достаточно «бестолковый» вид, когда сопровождали Хрущева в первых залах в составе официальной свиты. Если они даже и присутствовали при фиаско своих противников, то, несомненно, отдавали себе отчет, что появление «формалистов» в залах официальной выставки было вызвано силами, стоящими много выше Министерства культуры. И это наличие противоположных сил, если даже на официальном просмотре было проявлено столько «просвещенного» понимания, должно было навести их на мысль: «Что если бы руководители Партии, осматривая эту экспозицию, обратились бы к чуть-чуть более серьезным, а не столь легкомысленным комментариям?»

Имел или не имел Хрущев предварительные сведения о существовании и выставках группы Белютина, во всяком случае другие руководители

Партии были об этом достаточно подробно информированы в частности проявившим особую симпатию к новому направлению Аджубеем. Но очевидно и то, что публичная выставка абстрактного искусства явилась последней соломинкой, переломившей спину верблюда – по меньшей мере условной либерализации, видимость которой создавал в своей деятельности Хрущев.

3 декабря 1962 года «Правда» под заголовком «Искусство принадлежит народу» опубликовала вторичное подтверждение «о ленинской политике Партии и коммунистической идеологии в области искусства». Оно сделало совершенно очевидной партийную позицию: «Художники, которые под каким бы то ни было предлогом обращаются к явным смелым поискам и явному смелому новаторству уже одним этим предают традиции великого искусства прошлого и реализма».

В тот же день, 3 декабря 1962 года, в Московском университете ректор публично зачитывал опубликованное в «Правде» постановление. Закончив чтение, он сложил газету и сказал: «С моей точки зрения, это постановление на 180 градусов искажает правильное направление», и тут же привел свои доказательства подобного заключения.

Того же 3 декабря главный директор киностудии Михаил Ромм выступил со страстной речью

против консервативной позиции официальных кругов в области искусства на собрании Союза Советских писателей СССР. Он заявил, что такова его точка зрения, выработанная многими годами жизни и профессиональной работы вне зависимости от того, оставят ли его после подобного заявления во главе руководства кино или нет. И его точка зрения сводится к тому, что по меньшей мере подло говорить о свободных творческих исканиях художников, что в них находит свое проявление «провокация» врагов в области искусства. Если инцидент, имевший место на выставке, будет продолжаться, советская творческая интеллигенция будет лишена участия в подлинном прогрессе, а всякое развитие будет выражаться в замене Всеволода Кочетова Анатолием Сафроновым и Николаем Грибачевым, занимающими влиятельное положение благодаря своему угодничеству». (Ромм выступил на специальном собрании молодых писателей при Союзе советских писателей РСФСР. Смещение его с должности состоялось в августе 1964 года – см. «Нью-Йорк таймс», 1965, 20 августа).

Днем позже Владимир Серов, новый президент Академии художеств СССР, заявил в «Правде»: «Ренегаты, которые предали принципы народного искусства, пресмыкаются перед сов-

ременным разлагающимся буржуазным искусством» («Правда», 4 декабря 1962. Серов приобрел своеобразную известность различными сценами из революционной деятельности Ленина, выполненными в духе сусальных открыток). Благодаря за помощь Партию, он призывал академиков «помочь заблуждающимся и сохранить чистоту и крепость искусства социалистического реализма». Александр Герасимов наконец-то получает возможность отомстить оппортунистам за самого себя. В газете «Труд» он выступает с собственной статьей, обращенной на разоблачение «формалистического искусства»: «Существует альтернатива выбора в отношении искусства социалистического реализма: либо оно задает тон и тогда искусство действительно развивается, либо, если на него начинаются нападки, культура останавливается в своем развитии».

Между тем посещение Хрущевым и членами правительства выставки в Манеже привлекло к последней исключительное внимание и интерес москвичей. Манеж атаковывали толпы зрителей, которые прежде всего стремились увидеть работы, вызвавшие столь резкое осуждение Хрущева: Р. Фалька, Д. Штеренберга и др. Раскритикованные работы на 4 и 5 декабря были изъяты из экспозиции, но 7 декабря снова были выставлены для

обозрения. Зато работы группы и направления Элия Белютина, экспонированные в трех полускрытых помещениях бельэтажа, сразу после посещения были закрыты для зрителей, так и не включены в состав обозрения и даже после закрытия выставки еще несколько месяцев задерживались, прежде чем их вернули художникам.

Но первые из упомянутых работ, восстановленные в экспозиции, продемонстрировали как бы оборотную сторону разыгрывавшегося спектакля. Либерально настроенные интеллектуалисты были сбиты с толку этим возвращением работ в состав постоянной официальной выставки, с другой стороны – публика именно к ним проявляла возбужденный и преимущественно благожелательный интерес.

17 декабря 1962 года ЦК Партии проводит собрание 400 художников, композиторов и писателей официального направления, которым идеологический вождь ЦК Леонид Ильичев дает развернутое объяснение относительно проводимой Партией политики либерализации и требование неуклонного следования принципам социалистического реализма. В литературе антисталинская тенденция должна уступить место безусловному руководящему началу Партии, как впрочем и во всех остальных видах искусства. В письме про-

теста, адресованном лично Хрущеву, крупнейшие деятели советского искусства, как писатели Константин Симонов, Эренбург, Чуковский, Каверин, старейший русский скульптор Коненков и старейший советский график Фаворский, композитор Шостакович, кинорежиссер Ромм и многие другие выражают свое негодование по поводу разъяснения Ильичева. С отдельными аналогичными письмами протеста выступают против ограничения свободы творчества лауреаты Нобелевской премии Игорь Тамм и Николай Семенов. Обращенные «к Никите» письма выступают в защиту «формализма» и выражают серьезные опасения, чтобы эта новая политика не привела к восстановлению сталинских методов: «Формально сама возможность сосуществования различных художественных направлений осуждена. Но в настоящее время мы можем сказать, что именно художники, свободные в своих исканиях и направлениях, которым они следовали, создали в противовес официальному направлению сталинских дней искусство, полное жизненных сил и перспектив развития. Именно оно и подверглось вашему (Хрущева) осуждению на выставке... Мы призываем вас остановиться и пересмотреть свою точку зрения, так как ее реализация может дать почву для возврата к методам сталинских времен».

Хрущев не дал никакого ответа на письма. Зато ставший воплощением архиконсерватизма Всеволод Кочетов, главный редактор журнала «Октябрь», заявляет: «Художники, верные принципам реализма, вместо того, чтобы терпеть оскорбительное для них выступление формалистов и абстракционистов, сами должны перейти в атаку на них».

(«Правда», 1 января 1963).

Многочисленные группы интеллектуалистов посылают в адрес Центрального Комитета сотни писем протеста. Группа молодых художников-абстракционистов заявляет от имени направления Белютина о своем праве на творческие искания как единственном залоге развития живописи и создания собственно «социалистического искусства», ибо без постоянных исканий какой бы то ни было прогресс и поступательное движение в искусстве невозможны».

(Текст письма, как и вся основная документация конфликта приведены по книге: Присцилла Джонсон и Леопольд Лабендз. Хрущев и искусство: о роли политики в советской культуре. 1962–1964, Кембридж, 1965, стр. 120).

На основании этих писем с единым призывом разрешить сосуществование всех направлений

в искусстве Ильичев заявит, что вопрос сосуществования «всех направлений» вторгается в область идеологии и что «упреки товарищей (имеются в виду авторы писем) не имеют смысла», как бы они ни были многочисленны. Эта ситуация день за днем обостряется, кажется. В установочном своем выступлении от 17 декабря 1962 года Ильичев заявляет: «Поднимавшиеся в таком аспекте на собраниях и дискуссиях творческие вопросы теперь перестанут быть данью моде, а станут исключительно компетенцией Партии, также как понятия реакционности, консерватизма, как и попытки обвинения в догматизме, сектантстве, узости взглядов, нерешительности, сталинизме и т.п. Борьба с последствиями культа личности за восстановление ленинских норм жизни не имеет ко всему этому никакого отношения. Вопросы творчества также должны быть до конца выяснены».

Мы обладаем свободой, чтобы строить коммунизм, и каждый деятель искусства свободен в том, чтобы своей деятельностью строить коммунизм».

Эта речь, как и другие официальные выступления, окончательно утвердили положения, впервые высказанные в Манеже, и сделали их общеобязательными для всех ступеней партийной иерархии. Сам Хрущев не выступал, по-видимому, погло-

щенный кризисом военным, наступившим в это время на Кубе.

В результате возникает ряд конфузных ситуаций, в то время, как подвергается скандальному осуждению выставка в Манеже, в Эрмитаже в Ленинграде функционирует выставка югославского современного живописца-примитивиста и других художников той же страны. Этот примитивист Иван Генералич выступает с интересными фантазиями, представляющими сцены, которые в принципе противоположны посылкам социалистического реализма. С наступлением Нового года в Пушкинском музее в Москве открывается персональная выставка из трехсот произведений известного французского живописца Фернана Леже, которая продолжается около трех месяцев. Из числа молодых авангардный поэт Булат Окуджава и Андрей Вознесенский продолжают свои публичные выступления. Этот список продолжают писатель Валентин Катаев и драматург Розов, выезжающие на выступления в Соединенные Штаты, поэт Евгений Евтушенко, направляющийся с визитом во Францию и Западную Германию. Западная пресса вскоре помещает статьи и отдает первые полосы газет фотографиям заседаний, на которых читается «Доктор Живаго» Пастернака, где сам писатель сидит рядом

с бутылкой бурбона «Джим Бен» и сигаретами «Зиппо».

В то время как литературная интеллигенция выстраивается в оппозиционный фронт, художники направления Белютина сохраняют молчание и непоколебимую непреклонность, начисто отвергнув самую идею отречения от своих принципов. Их дорога к признанию очень длинна и преодолевается медленно, и поэтому сам факт их отказа от «покаяния», полная внутренняя сплоченность, проявившая себя еще во время посещения выставки в Манеже правительством, как и их многочисленность на этой выставке, оказываются полнейшей неожиданностью для официальных лиц и для самой широкой массы публики.

Формально манежная выставка и последующий правительственный коммюникат становятся удобным поводом, чтобы поставить русских авангардистов направления Белютина в подлинную изоляцию – живопись относительно небольшой группы людей с огромной потенциальной творческой силой и слишком маленькой надеждой на признание. В результате возникает ситуация, при которой эта группа авангардистов приобретает полную публичную поддержку зрителей (естественно, в культурной ее части), но с момента атаки на их искусство в Манеже она принуждена вернуться к творчеству в

молчании – труднейшее испытание человеческой выдержки и мужества.

Вместе с тем, развернув наступление по всему фронту изобразительного искусства, Партия собирает соответствующие свои силы на фронте литературы и начинает следующее наступление – на литературную интеллигенцию.

Выставка в Манеже становится той отправной точкой, после которой Партия открыто обращается к консолидации всех консервативно настроенных элементов, в чьи руки переходит исполнительная роль во всех ее органах. Неудачно обвиненный Хрущевым в неправильной линии своего поведения, Леонид Ильичев обращается к открытой пропаганде сталинистских методов, подчиняя им все посты в области идеологии. Владимир Серов назначается президентом Академии художеств СССР, сменив более умеренного консерватора Бориса Иогансона 4 декабря 1962 года. Вскоре после этого Александр Герасимов становится руководителем Союза советских художников. Прославившийся оголтелым консерватизмом Александр Локтионов получает пост директора московского Художественного института имени Сурикова. Александр Маковский сменяет на месте главного редактора относительно либеральной «Литературной газеты» достаточно кон-

сервативного ортодокса В. А. Косолапова. Шесть других главных редакторов снимаются таким же образом: В. Н. Болховитинов (главный редактор журнала «Наука и жизнь»), Юрий Бондарев, Г. И. Корабельников, Борис Леонтьев, Владимир Солоухин и Евгений Сурков. 15 марта 1963 года возглавлявший московскую писательскую организацию Степан Щипачев заменяется классическим консервативным Георгием Марковым, Алексей Д. Романов, ведущий эксперт идеологический и журналист в области кино, переводится в провинцию на производство документальных лент. И этот список смещений можно продолжать бесконечно.

Назначение на ответственные посты подобных фигур представляло подлое завершение поражения неофициальных художников-авангардистов. Многократно повторяемые публичные критические выступления должны были лишить направление Белютина и его защитников, хотя, в конечном счете, они только стабилизировали интерес и симпатии к нему самой широкой общественности. Тот факт, что инцидент в Манеже стал как бы стартом и, во всяком случае, отправной точкой публично признанного существования современного (модернового) направления в искусстве, увенчал всеобщее желание его законного рождения. К лету же

1964 года авангардисты могли подвести и прямые итоги достигнутого, которые раньше заключались в полном выигрыше публики, признавшей их существование и определившей свое отношение к ним. С этого момента для всех интеллектуалов и прежде всего молодежи, студенчества, безусловно, положительное отношение к авангарду Белютина становится своеобразным условием теста на принадлежность к интеллектуальной среде.

Франко Миеле. Рим.

Изобразительные искусства

Тридцать лет московского искусства в Манеже

«Зимняя война» в советской живописи

Посещение в Манеже выставки – конфузное

событие имеет свои исторические предпосылки в развитии изобразительного искусства в СССР. От нашего московского корреспондента. «Зимняя война» в изобразительном искусстве продолжается и постепенно охватывает все области советской культуры. Действительной почвой ее возникновения явилась не выставка официальных художников в Манеже, а включенная в нее позднее неофициальная экспозиция специального характера и назначения, организованная в виде профессионального просмотра работ в своего рода артистическом клубе. Это работы молодых художников

и скульпторов студии известного и выдающегося живописца Элидžo Белютина, расположенной в простонародном квартале Москвы, носящем название Таганки.

Среди их произведений, представляющих все тенденции современного абстрактного искусства и отличающихся от общего потока советского искусства самобытностью и определенно выраженной индивидуальностью авторов, там были и реалистические скульптуры официального скульптора Неизвестного, и красивые пейзажи Тамары Волковой, развивающей тенденции Шагала, работы «лучиста» Россаля, поэтические пейзажи Сапожникова.

Целью студии была глубокая перестройка искусства, радикальное его освобождение от принципов «академизма», но вопрос разрешения или запрещения академизма оказался включенным в область чисто идеологических проблем, и вместо того деликатного подхода, которого он в действительности требует, Партия, к сожалению, прибегла к самым крутым мерам.

Точка зрения Партии, выраженная Ильичевым, была с редкой напористостью поддержана Кочетовым, Герасимовым, Лактионовым, Серовым и Иогансоном в их выступлениях. Заседание и решение Идеологической комиссии исключили всякие возможные дискуссии и дебаты на эту тему и

осудили сторонников нового развития культуры, в какой бы ее области они себя ни проявляли, – живописцы, графики, прикладники, критики, – заявив, что «формалисты являются врагами советского искусства и народа».

«Унита». Италия. 19 января 1963.

Коммунистическая партия и будет бороться против абстракционизма и любых других формалистических извращений в искусстве. Мы не можем быть нейтральными в отношении к формализму. Когда я был в Америке, мне подарили какие-то художники – я не знаю, известные они или неизвестные, – картины. Вчера я показывал вам эту мазню. Видимо, эти люди не являются моими врагами, иначе они не преподнесли бы мне плоды своего труда. Но я и при этом условии не могу признать, что преподнесенный мне подарок есть высший шедевр или вообще шедевр изобразительного искусства.

Скажите, что здесь изображено? Говорят, что нарисован вид с моста на город. Как ни смотри, ничего не увидишь, кроме полос разного цвета. И эта мазня называется картиной!

Еще один такой шедевр. Видны четыре глаза, а может быть их и больше. Говорят, что здесь изображен ужас, страх. До какого уродства доводят ис-



куство абстракционисты! Это образцы американской живописи. А вот несколько случаев из области нашего литературно-архитектурного искусства. В Москве, в Сокольниках, существует Клуб имени Русакова, построенный по проекту архитектора товарища Мельникова. Это уродливое неудобное сооружение, похожее на всех чертей. (Оживление в зале). Но в свое время оно преподносилось, как архитектурное новшество...

Уму не постижимо, зачем, во имя чего, разумные образованные люди юродствуют, кривляются, выдают за произведение искусства самые несуразные поделки...

Из речи Н. С. Хрущева на встрече руководителей партии и правительства с деятелями литературы и искусства 8 марта 1963 года.

Лето приносит новую и еще более неожиданную встречу – в Завидове Хрущеву приходится отстаивать начатую кампанию перед руководителями стран народной демократии. С ним спорят В. Гомулка и главный идеолог ПОРП З. Клишко, демонстративно принимающие Белютина в своей московской резиденции на Воробьевых горах. Для прямой встречи с Ф. Кастро руководителя «Новой реальности» привозят в Завидово. Фидель хочет лично удостовериться, что с «ребятами» все в порядке.

За чайным столом с неизменным вареньем, сваренным женой Хрущева, и простенькими сладостями Кастро обращается к Первому: «Вы поступили как старый человек, а не как коммунист. Вкусовые пристрастия не при чем. Нам нужно новаторское искусство».

«Три встречи с Хрущевым», «Куранты», 1997, №47, ноябрь-декабрь.

Прощай, Хрущев! Абрамцево

Все произошедшее показало, что все надо начинать сначала. 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 неуютными 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.

И теперь, сидя в переполненном поезде, я вез эти деньги, не испытывая никаких чувств, кроме гнетущей 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 Котельнической 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



Абрамцево. Большой дом.

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. Начался 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 тосков 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: «Пойдемте, 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 закон-

чить 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, полюбив 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 блестели, 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: Суслов, который через своих помощников руководил ею. Идейный 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 легче?» 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 журналами. 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.

... 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 Подмоскovie 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 Подмоскovie. 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 приехавших в Абрамцево – значит перечислить всех самых передовых, самых свободолобивых, 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 счи-

танные 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 мною куплены, и работа началась. Люди писали даже ночью. Огромные доски, сколоченные друг 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 контактоваться 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

вникнуть 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 свя-тых, 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 Подмоскovie. 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 превра-

щаться 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 дорожее всех благ.

Все завертелось, закружилось, все начало с такой быстротой 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 Сулов 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 Абрамцеве многим становилось легче дышать, здесь не стеснялись гово-

рить, 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 Абрамцеве 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, определила 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 Хрущеве от остальных людей.

«Не знаю, стоит ли вам говорить», – вдруг сказал также неожиданно как 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 пре-

дупреждения 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 думая 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 Карлайл, 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 смеющихся 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 вытщенных 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 на признание. Человек, совершивший этот переворот и формально не возглавивший Партии, тем не менее занял первое место в ней и теперь начнет сводить счета 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 равносильен остановке вращения земли. Если Хрущев развеял надежды на человечность его варианта социализма, то возврат гигантского государства к примитивным



В мастерской Абрамцева.

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 заплодировали, 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 информа-

ция 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 студицев 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 остроум-

ный вежливый поляк с гордым профилем и золотыми волосами. Обычно довольно оживленный, он на этот раз сидел напряженно, явно не зная, что го-

ворить. 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 пар-

тийных 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 поэто-

му был ему не нужен, то Белютин был «западным модернистом» и также 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 около быв-

шего дома палача Берии во Вспольном переулке, закрыли с помощью милиции и работников Гос-

безопасности. Двадцать восемь милиционеров, приехавших на нескольких милицейских машинах,

и человек тридцать агентов в штатском ворвались в подвал, полный народа, и начали выталкивать от-

туда 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 сробо-

тана по самым дешевым нормативам. Мастерскую моего ученика, участника Отече-

ственной 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 ма-

нежного 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 продолже-

ние этой выставки в Абрамцеве 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 Загор-

ска, 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 деревян-

ной мастерской дало студии каменную. Вообще странная жизнь началась после Мане-

жа. 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

своим это члены Союза художников, профессионалы, которые, не ограничиваясь летним време-

нем, 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 пристает, как обычно, к пишущим художникам. Все проходит великолепно. Но, воз-

вратившись 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 Сопротивления 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 худож-

ники, 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, материла, 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 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, точ-



В Красном Стане. Элий Белютин и Галина Фальчевская.

нее – 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, слышавший знатоком культуры в окружении Сталина, выступил с пространственным 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».

Третий период, захватывающий конец 50-х годов и все 60-е годы, это время, когда художник уже

оказался со своими работами в Париже, причем некоторые из них были приобретены Национальным музеем современного искусства Франции. Казалось бы, можно было успокоиться и сказать, что как мастер я нашел себя. Работы 60-х годов – это холсты, эмоциональная жизнь которых обретает ясную пластическую форму. Здесь многочисленные образы матери с ребенком или подруг, спаянные в некий цельный блок, в котором доминирует чистый цвет, создающий ту напряженность, которая в предшествующий период достигалась многоцветием оттенков. Функция цвета, пространства, формы резко обострена. Иногда художник стремится к чисто плакатному решению, добиваясь необычайной емкости воздействия возникающего образа. Причем образа не сюжета, а воздействия. Практически воздейственность решений, их лапидарность и функциональность преследуют художника все время. Кажется, он непрестанно твердит себе: проще и выразительней, еще проще – и так от холста к холсту. Картина не должна рассматриваться зрителем, она должна обрушиваться на него как потолок во время землетрясения.

Ф. Миеле. Рим.

Однажды Неизвестный примчался на квартиру Белютина и сознался: «Только что от Ильичева. Еле добился приема. Сказал, что ничего общего с тобой и твоей студией не имею, что моя главная ошибка – что согласился выставляться вместе с твоими. Каюсь и сознаюсь... А он меня выгнал». Неизвестный больше всего боялся, что он останется невыездным – и, как известно, из страны уехал.

Целый год работы студийцев были под арестом. Половину вернули – половину уничтожили. Возникли черные списки, по которым никто из студийцев работы больше не получал, на выставки не приглашался. Возле окон дома постоянно дежурил человек, днем и ночью. Несколько человек покончили с собой. Не выдержали пресса. Замалчивание – самый изощренный прием:

В «Литературной газете» печатался результат бьенале в Риме: золотая медаль была присуждена работе советского художника Э. Белютина «Материнство». В типографии из набора фамилию Белютина вынули. Осталось: работа советского художника «Материнство». И так до конца 1988 года.

Испугавшихся студийцев заставляли каяться: все и всех поливать грязью, отречься... Все это было омерзительно. Те, кто устоял из студийцев, стали приезжать в Абрамцево. На месте знаменитой Васильевской пустошки, на которую выбира-

лись писать этюды Коровин и Серов, соорудили мастерскую. Учиться можно многому. Там учились общежитию. Образовалась коммуна. Люди продолжали делать то, что они хотели делать. Художники выжили вместе... Сработал принцип соборности...

За принадлежность к студии исключали из Союза художников, но число студийцев увеличивалось. Их стало 600. Еду варили в общем ведре. Спали в мешках и на сторублевых раскладушках. Шли на все лишения, потому что в душе знали, что Белютин прав.

Существует утверждение, что искусство живет в катакомбах... как и религия. Живопись Студии Белютина – явление катакомбное. Катакомбное в том смысле, что художники ушли внутрь своей реальности и не предали своей духовной РОДИНЫ...

Абрамцево давало кислород... Кислород давал возможность не стать на четвереньки.

Это вызывало ощущение счастья и покрывало жизненные неурядицы. Никто не хотел и не пытался что-то доказать правительству через Запад. А эти люди – внешне неартистической броскости – и оказались русскими интеллигентами. Они остались частью своего народа. «На крест не просятся, но и с креста не сходят...»

Г. Резанов, Т. Хорошилова. «Как это было».

«Комсомольская правда», декабрь 1990.

Письма и пресса

1965 г., 18 ноября, Франция

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ

Национальный музей современного искусства
Месье,

Я имею удовольствие поставить Вас в известность, что Комитет Хранителей на своем заседании от 4-го ноября и Совет Музеев на заседании от 17-го, приняли с исключительным интересом любезно предоставленные Вами нашему музею одну картину и одну монотипию русского живописца ЭЛИЯ БЕЛЮТИНА. Я особенно счастлив передать Вам эту радостную новость и присовокупить к ней мою личную благодарность за Ваше посредничество в столь ценном пополнении коллекции нашего музея.

Выражая Вам мое самое искреннее восхищение Вашим участием, прошу принять уверения в самом глубоком почтении.

Бернар Дориваль, главный хранитель

Национального музея современного искусства.

1965, 24 ноября, Франция

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ

Национальный музей современного искусства
Месье,

Я имею удовольствие сообщить Вам, что картина и монотипия ЭЛИ БЕЛЮТИНА, в получении которых нашим музеем Вы приняли столь благородное участие, уже экспонированы в нашем зале новых приобретений (зал No 1), где они производят самое лучшее впечатление. Я надеюсь, что Вы найдете время, чтобы придти и лично в этом убедиться, что даст мне возможность самому Вам их продемонстрировать.

Примите, дорогой месье, уверения в самых искренних и дружеских чувствах.

Бернар Дориваль, главный хранитель

Национального музея современного искусства.

Казимиру Романович,

владельцу Галереи Ламбер.

Для начала посылаю некоторые рецензии и заметки, которые мне только удалось достать. В большинстве своем это рецензии французские. В одном случае – американская (Нью-Йорк Геральд Трибюн). Появилось их много больше, но я еще не успел собрать всего. Как Вы сами убедитесь, все они сугубо положительны и выдержаны в самых теплых тонах – вещь почти невероятная для критики.

Сама выставка пользовалась исключительным интересом. Посетило ее много народа, в том числе ряд известных и выдающихся критиков искусства и директоров музеев. Картины Элия – исключительно удачно экспонированные и при том на главном месте – особенно нравились. Правда, не меньший восторг вызывали рисунки и гуаши Элия. В этом отношении голоса похвал делились: кому больше нравились картины, кому графика.

Например, директор Музея современного искусства в Токио хотел бы иметь у себя несколько масляных картин и в этом направлении уже начал

переговоры. Другие начали переговоры о рисунках. В общем можно говорить о прочном общепризнанном успехе и следует иметь в виду предстоящую персональную выставку. Не знаю только, как это было принято у Вас. Каталоги были разосланы всем сколько-нибудь известным личностям.

*Казимир Романович – Э. М. Белютину,
1 декабря 1965 г., Париж*

В рамках каждого парижского Биеннале значительное число галерей организует выставки молодых, в основном начинающих заявлять о себе художников. Среди них необходимо всячески отметить ту, которую представляет галерея Ламбер (14, улица Сан Луи ан Лиль).

Подлинный сюрприз представляет здесь один русский мастер. Холсты и гуаши Эли Белютина далеко превосходят все, что мы когда-либо видели в части советской живописи. Профессор, возглавляющий неофициальных художников Москвы, он прокладывает дорогу экспрессионизму почти неистовому, который позволяет ему бурно пройти свои предшествующие поиски и сообщить нам предчувствие его последующего направления, олицетворяющего лучшие и ожидаемые тенденции России сегодняшнего дня.

«Jardin des arts» No 132, 1965 г.

Конспективный обзор Биеннале в галереях Парижа.

Эффектны работы Элия Белютина, представляющего Советский Союз. Его большие абстрактные композиции маслом пользуются выдающимися успехом, подобно, впрочем, гуашам и монотипиям, которые несколько более сдержанны в своих поисках.

«Нью-Йорк Геральд Трибюн» – 19 октября 1965. Корреспонденция из Парижа.

3-я творческая пароходная поездка студии Э. М. Белютина по маршруту Москва-Горький-Москва 1968 г.

11-23 сентября пароход «СТАНЮКОВИЧ»

| | | |
|-----------|---------------|----------------|
| Москва | – 11 сентября | 250 художников |
| Дмитров | – 11 сентября | |
| Углич | – 12 сентября | |
| Рыбинск | – 13 сентября | |
| Ярославль | – 13 сентября | |
| Кострома | – 14 сентября | |
| Плес | – 15 сентября | |
| Кинешма | – 15 сентября | |
| Чкаловск | – 16 сентября | |
| Городец | – 16 сентября | |
| Горький | – 16 сентября | |

| | |
|---------------|---------------------------|
| Дзержинск | – 17 сентября |
| Горбатово | – 18 сентября |
| Павлово | |
| Муром | |
| Елатьма | |
| Починки | |
| Касимов | |
| Константиново | |
| Шилово | |
| Спасск | |
| Рязань | Ходовое время – 135 часов |
| Дединово | Стоянки – 153 часа |
| Коломна | |
| Горький | 26 часов |
| Воскресенск | Всего – 12 суток |
| Бронницы | |

Мы думали, что после такой кампании лжи и издевательств это конец, и вдруг – пароход, да еще с любезной командой: делайте, что хотите и как хотите. Все проблемы были легко улажены. Самое удивительное, что в течение всей нашей поездки народ за нашими спинами – а делали мы, с обывательской точки зрения, бог знает что – не издевался, а стоял и говорил: красиво. Элий Михайлович, как и шесть лет назад, полон энергии и организаторских замыслов. Все работали, все получали от



На белютинском пароходе.

него задания, а вечерами все обсуждалось, и все получали задания на будущий день.

Из дневника Участницы поездки. 1968 г.

Дорогой месье Белютин, мы видели у Вашего друга, художника и критика искусства Франко Миеле, несколько Ваших художественных произведений Мы остались в восторге от Ваших совершенно оригинальных решений; поэтому в согласии с профессором Миеле у нас возник проект организации персональной выставки Ваших произведений.

Дирекция нашей Галереи займется всем сама, т.е. изданием хорошо иллюстрированного каталога, организацией возможно более широкой рекламы для выставки, и, само собой разумеется, оформлением картин (живописи, монотипии и т. п.) наилучшим способом, с хорошими рамами, как в Риме, так и в других городах Италии, где «Ла Баркачча» имеет соответствующие условия. Уже в августе у нас есть проект представить критикам искусства и публике Ваше творчество в городе Монтекатини, который в течение лета находится под наплывом любителей искусств, коллекционеров и т. п.

Ради этой цели нам необходимо получить, если возможно, еще несколько картин, прежде всего

последнего периода, чтобы сообщить экспозиции органический и цельный характер. После Монтекатини мы сделаем следующую выставку в Риме и будем продолжать показывать Вашу живопись в других городах Италии в составе групповых экспозиций и отдельно, чтобы сделать Вашу творческую индивидуальность хорошо известной публике Италии. А прежде всего, повторяем, состоится Ваша персональная выставка в Риме в течение наступающего художественного сезона.

Профессор Миеле уполномочен дать Вам все необходимые объяснения по нашему вопросу. Мы надеемся на наилучшее сотрудничество в будущем.

С наилучшими дружескими чувствами.

Дирекция (Антонио Этторе Руссо).

«La Baraccia» – Э. М. Белютину. 8 июля 1969. Рим.

ЭЛИ БЕЛЮТИН.

Галерея Ламбер, которая неизменно принимает участие в Биеннале Парижа рядом сопутствующих экспозиций, уже представляла советского живописца Эли Белютину парижской публике в связи с предыдущим, IV Биеннале. Мы счастливы сегодня представить экспозицию, лично ему посвященную. Эли Белютин – живописец и теоретик современного искусства. Он автор

выдающегося труда «Теория художественных направлений в России», которая прослеживает историю современного русского искусства до и после революции 1917 года, и вполне закономерно находится, начиная с 1954 года, во главе наиболее смелого в Советском Союзе художественного направления, которое получило название «Новой реальности». Именно это движение составило знаменитую выставку 1962 года в Манеже, которая явилась источником, давшим жизнь первым росткам обновленной русской живописи вопреки и в опровержение официальных заявлений. Произведения Эли Белютин в высшей степени импрессионистические, но с активной тенденцией к абстракции, где конкретные формы глаза или отдельных частей человеческого тела совмещаются с открытыми беспредметными структурами, намеченных с редкой силой «интервенции Я», по выражению итальянского критика Франко Миеле, иначе говоря, с глубоким человеческим смыслом, вложенным в сложнейшие собственно формальные решения.

IV Биеннале Парижа. Каталог. 3-31 октября 1969.

ЭЛИ БЕЛЮТИН, московский живописец, – великолепно представленный Франко Миеле, кото-

рый имел возможность познакомиться с художником в его мастерской в Москве, – представлен экспозицией, исключительной во всех отношениях. Но для тех, кто не сможет увидеть его работы в Галерее Ламбер, небесполезно напомнить, что из себя представляет этот художник.

По окончании своих занятий в Институте изящных искусств в Москве, он впервые начал выставляться в 1947 году. В этот период он особенно интересовался монументальной живописью. Позднее он посвятил себя станковой живописи и различным видам графики. Он является также организатором знаменитой экспозиции советского авангарда, которая была организована в залах Манежа и запрещена после беспрецедентного скандала, вспыхнувшего по вине Хрущева (1962). Белютин живет и работает в Москве. Ему принадлежат труды по искусству – очень значительные, по всеобщему утверждению, – особенно по «Теории школ и художественных направлений в России XIX-XX веков». Разносторонний ум, он является основоположником школы молодых художников, стремящихся установить контакты с наиболее передовыми течениями европейского искусства. Группа Белютин, которая объединяет более 600 единомышленников, которых называют «белютинцами», постоянно стремится показывать

результаты своих поисков широкой публике. «Живопись Эли Белютин сразу узнается по столь характерному для нее могучему содержанию жизненной силы, которая находит свое воплощение в ряде живописных «символов» несколько фантастических по характеру и одновременно исполненных высокого душевного трепета». (Ф. Миеле).

Искусство Белютин утверждает то, что в его стране называется «новой реальностью». Здесь это можно определить как постабстракционизм, насыщенный фигуративом типа «схем», на сближении абстракции и конкретного символизма. Восприятие его искусства предполагает активное участие зрителя, который должен войти в ход его ощущений. В творчестве Белютин глубоко захватывает обилие выраженных идей. Художник испытывает органическую потребность выразить себя и передать свой внутренний мир другим, побуждаемый к тому волей свободного творчества.

Но мы можем извлечь из этого и еще один большой урок. Эта экспозиция напоминает нам, как нельзя более вовремя, что искусство, навязываемое чиновниками, неизбежно кончает своим насильственным утверждением, каков бы ни был существующий режим. Тогда как искусство познающее, собственно творческое, поскольку оно ре-

волюционно, поскольку оно взрывает существующий порядок, оказывается под запретом. Иначе говоря, изобразительное искусство всегда остается – составляет завершение художественного процесса, а не элемент борьбы, что не означает, будто это легко осуществить на практике и что этим не нужно заниматься. В СССР в настоящее время спор идет у колыбели картины, у нас у колыбели ниспровержения изображения, которые невозможны для продажи или наоборот - продаются и по очень высокой цене, в другом случае процесс общественного потребления лишается всякого смысла (страны Востока и Африки). Все это говорится для того, чтобы если кто-нибудь увидит в настоящей выставке искусство, оторвавшееся от времени и обстоятельств, тот ошибется – время в искусстве движется не по астрономическим часам.

Поль Готье. 1969. Париж.

Телеграмма

2 августа 1969 г. Рим.

Вернисаж выставки прошел превосходно. Работы прекрасно оформлены и производят наилучшее впечатление. Рад сообщить, что одна из картин на вернисаже была приобретена Академией художеств Монтекатини. Франко.

Присоединяю свои поздравления с выдающимся успехом и выражаю надежду на будущее долгое и плодотворное сотрудничество.

Доктор Антонио Этторе Руссо.

АКАДЕМИЯ ИСКУССТВ МОНТЕКАТИНИ

Профессору ЭЛИ БЕЛЮТИН

Москва.

Прославленный маэстро,

включая Ваше превосходное произведение в состав нашего музея, мы счастливы сообщить, что Вы удостоены специальной почетной медали за Ваше творчество, представленное в частности на Вашей интереснейшей персональной выставке в Монтекатини.

Профессор Миеле уполномочен Вам вручить эту высокую награду и передать как наши поздравления, так и глубокое удовлетворение.

С самыми наилучшими сердечными пожеланиями Президент Академии профессор Дино Скалабрино.

Виновник церемонии, состоявшейся в минувшее воскресенье, хотя сам и отсутствовал, но был представлен доктором Антонио Руссо из «Баркачча». Художник, произведения которого, явившиеся событием, теперь сосредоточены в этой извест-

ной римской галерее и принесли Руссо почетный титул, – русский живописец Эли Белютин.

Докладчиком на церемонии и официальным заместителем Белютина выступил Франко Миеле, поэт, живописец и критик, чьи пылкие и увлеченные слова, – неоднократно прерываемые аплодисментами, – были посвящены разносторонним качествам художника и его искусства.

Официально представленный Миеле, Эли Белютин ведущий русский живописец, щедро и разносторонне одаренный, является одновременно абстракционистом и мастером, свободно чувствующим и ищущим чистую художественную форму. В его творчестве, по словам докладчика, воплощаются традиции великий русских живописцев: Кандинского, основоположника абстракционизма, и Шагала, основателя сюрреализма.

Миеле характеризует Белютина как человека благородного и романтического, который явился в 1962 году организатором знаменитой выставки в здании Манежа (строение, находящееся рядом с Кремлем), которая необдуманно и с неслыханным скандалом была закрыта по приказу Хрущева. Белютин, обладающий большим числом последователей и учеников, сам представляет из себя академию в высшем смысле этого слова, успешно противостоящую официальному искусству акаде-

мизма и олеографии, так разительно разнящемуся от искусства Европы. В его свободных живописных работах часто фигурируют символические обозначения человека (грудь, глаз, рука), которые играют роль своеобразных акцентов, позволяющих достичь напряженного выражения всех нюансов настроения художника, которые и составляют содержание произведений Белютина, без выдуманных сюжетов и нарочитой идеологии.

«La Nazione». Рим. 1969.

ЭЛИ БЕЛЮТИН, новый член нашей Академии, примечательное произведение которого «Разговор» доктор Антонио Руссо, директор центра искусств «Баркачча», пожелал преподнести Академии, является ведущим русским живописцем авангарда, известным в Италии по интереснейшей выставке, организованной в августе месяце тем же центром искусства «Баркачча».

Человек широчайшей культуры, Эли Белютин после завершения собственных занятий в Институте изящных искусств в Москве, обращается к личному творчеству живописца и критика (совершенно особый интерес представляет его «Теория школ и художественных направлений в России за период XIX-XX веков», написанная им в сотрудничестве с его женой, Молевой), с большим ус-

пехом преподает в институте рисунок, живопись, различные виды графики, быстро приобретающее огромное число учеников. Практически подходя, живописное творчество Белютина, – по удачному определению критика искусства Франко Миеле, – подготовлено всем естественным ходом развития искусства после раскрепощения, сообщенного ему кубизмом, и характеризуется тенденцией непрерывной дальнейшей эволюции. Разговор – тема, представленная в поступившем в Академию произведении художника, – глубоко интимен, затрагивая самые затаенные струны человеческой души. Ради их выражения художник использует и моменты ирреальные, с редкой свободой пользуясь подлинными цветовыми взрывами в сочетании с отдельными выявленными элементами человеческой фигуры, вроде глаза или руки.

Все это разнообразие своеобразных «символов», заимствованных впрочем из реальности, но трансформированных тонкой и одухотворенной фантазией художника ради выражения его духовной жизни. В сумме это дает принципиально новое, еще неизвестное в искусстве графическое решение, отмеченное редким мастерством и элегантностью в выражении внутренних человеческих «ситуаций».

В заключение можно сказать, что Эли Белютин

– художник, который делает честь не только своей родной стране, но по самому существу своих открытий в искусстве по реализации своего творчества – как согласно утверждают специалисты – и всему мировому искусству.

«Pensiero ed Arte». Рим. 1969.

ЭЛИЙ БЕЛЮТИН, живописец из Москвы, представляет принципиально новое явление в искусстве европейского авангарда, к тому же малоизвестное и прежде всего никак не поддерживаемое в стране и в условиях режима, который охотнее поощряет изображения и самый стиль календаря гауптвахты, чем экспрессивное наполнение и лирическое существо живописи, которые как раз этот мастер так активно и великолепно выражает.

Искусство, приближающееся к реальности на почве тонко переданных человеческих чувств, оно доказывает к тому же огромную смелость художника в конкретных исторических условиях, в которых приходится развиваться и существовать его творчеству.

«Le nuvo журнал» – 18 октября 1969. Париж.

ЭЛИЙ БЕЛЮТИН. Шеф многолетнего движения «Новая реальность», Элий Белютин, из-за отсутствия визы не мог выехать из Москвы, чтобы

присутствовать на своей первой персональной выставке в Париже.

Чтобы примерно определить его положение в искусстве нашего времени, скажем, что его работы в чем-то перекликаются с работами Аппеля при большей у Белютина их агрессивности и большем разумном начале художника.

Изобилие в цвете делает неосязаемым почти полное отсутствие конкретных форм. И мучительная скорбь, которая читается в его полотнах, все же не исключает проблесков надежды.

«Аврора» – 29 октября 1969. Париж.

УЧЕНИК ЧАРОДЕЯ

Не описание мира, пусть даже в трансформированном виде, составляет формальное содержание живописи ЭЛИЯ БЕЛЮТИНА, персональной выставкой живописи которого открывает сезон Галерея Ламбер (на острове Святого Людовика), но как бы серия намеков, ассоциаций, которые позволяют воплотить внутренние связи его видения и эмоций с окружающей средой.

У этого художника есть прекрасная и мужественная роскошь живописи, подлинная жажда жизни, которая находит наиболее захватывающие акценты своего воплощения.

Помимо того, что художник играет не закреп-

ленную официальным положением, но главную роль в своей стране – Советском Союзе, поскольку как глава и основатель группы, которая насчитывает до 600 учеников, он распространяет с 1962 года (дата его «осуждения» с правительственным запрещением проявлять какую бы то ни было официальную деятельность) принципы нового художественного мышления. Он добивается ликвидации того слишком литературного или скорее даже анекдотического по содержанию искусства, которое окаменело в худших чертах академизма.

В лице Элия Белютина мы имеем, вопреки утверждениям официальных кругов, подлинное достижение европейской живописи, продолжающее жить в условиях социалистического режима.

«Нувель литерер» – 6 октября 1969, Париж.

ЭЛИ БЕЛЮТИН (Галерея Ламбер). Мы видим крайне редко современных русских художников. В том числе и по этой причине чудесные работы Эли Белютина представляют для нас особый интерес. Абстрактные со многих точек зрения, они дают возможность угадать присутствие человека через конкретизированные детали – глаз, рисунок груди, руку, рассеянные тут и там в удивительно насыщенном и сочном красочном тесте.

У Белютина часто повторяется тема пары – двух связанных между собою людей, решению которой он умеет сообщить особенно волнующее звучание. Открывая в этом художнике совершенно новый стиль и получая ответы на вопросы, которые живописец постоянно себе самому ставит, зритель часто может интерпретировать изображение согласно собственному воображению и миру возникающих в нем чувств, что позволяет творчество художника, свободное от каких бы то ни было академических формул. Широко известный и ценимый в своей стране, Эли Белютин с редким напором продолжает опыт творческих поисков, которые он великолепно ведет в русле современного искусства и сегодня демонстрирует в Париже всему миру.

«Каррефур» – Париж, 1969.

...Углубленный символизм образов Эли Белютина уже не нуждается в том, чтобы его представляли. Эти «вариации» воплощают и отражают подсознательные импульсы, которые и составляют содержание произведений Белютина. Богатейшая по цвету, роскошная по фактуре живописная материя, так свободно реализующая себя в творчестве русского художника, всегда в порыве протеста, будь то тема материнства или наброски, переворачивает весь порядок мира, чтобы обрести

единство в идеально согласованных хроматических звучаниях. Широкие подвижные мазки, ритмически подчиненные композиции, складываются в серию смысловых взрывов, создающих огромную силу жизненную экспрессионизма художника.

Все эти черты определяют личность Белютина как наиболее авангардного творческого художника сегодняшнего дня. Произведения, представленные в связи с торжественным художественным показом в Риме, дают возможность составить представление о масштабе творческих ферментов, которые предвещают великолепное будущее Белютина, не нуждающееся ни в какой внешней мишуре в силу своей глубокой оригинальности.

Umanita. Roma. «Settori internazionale».

Председатель Совета Пинакотечи

Марко Питокко – Э.М. Белютину

22 декабря 1969 г. Рим.

Прославленный художник,

От имени Администрации Коммуны и Пинакотечи мы выражаем свой живейший восторг по поводу поступления к нам Вашего произведения «Материнство».

Ваше превосходное творение украсит наш музей, объединяющий многочисленные произведения итальянских и иностранных мастеров.

Согласно решению Совета Старейшин и Ученой Конференции Вашему творчеству присуждается ЗОЛОТАЯ МЕДАЛЬ с соответствующим титулом лауреата премии и всеми связанными с ним правами и наградами.

Официальное вручение медали состоится в первых числах мая месяца 1970 года на открытии Биеннале Современной живописи, где будет экспонироваться Ваше произведение, уже утвержденное в составе выставки советом жюри.

С глубочайшим уважением и наилучшими

пожеланиями Председатель Совета

Марко Питокко.

Недавно в Париже была открыта выставка-распродажа работ некоего Белютина. Он не член Союза художников. Ни общественные, ни государственные организации не отправляли его работы за границу. Советского искусства он не представляет и не может представлять. Организация такой выставки была произведена в обход всех норм советской художественной жизни. На пленуме Союза художников была сурово осуждена и сейчас осуждается деятельность Белютина.

Н. А. Пономарев, председатель Со-

юза Советских Художников. Газета «Со-

ветская культура», 11 декабря 1969.

1970, февраль.

Выставка в Мессине – Италия.

Современное искусство

Цирколо дель Теннис е делла Велла

Участвуют живописцы и скульпторы:

Аппель, Энострио, Туркато, Бюффет, Леви, Утирлло, Белютин, Гуттузо, Страдоне, Шериф, Малевич, Вламинк, Де Кирико, Пикассо.

Репродукция: МАДОННА.

1970, 20 февраля. Секция синтеза искусств в архитектуре МОСА.

Посещение мастерской художника Э. М. Белютина. Руководитель и ответственный – арх. И. В. Ткаченко.

1970, февраль. Катанья, Италия.

Выставка

«Двести работ современных художников»

Февраль 1970

Белютин, Бюффет, Дюфи, Шериф, Малевич, Леви, де Кирико, Аппель, Гуттузо, Пиранделло, Карпо, Цадкин, Вламинк и другие.

БЕЛЮТИН: Фигура (масло), Композиция (монотипия). Репродукция: МАДОННА.

XVI Национальная выставка

изобразительного искусства 25 мая, 1970.

Прославленный мастер, мы счастливы сообщить Вам, что Комитет национальной выставки Изобразительного искусства одновременно с присуждением Вам «Премии Дженнаццано» решил также присудить Вам золотую медаль в знак уважения к вашим творческим достижениям и культурной деятельности, имеющей международное значение.

Настоящая золотая медаль предполагает включение Вашего произведения в состав Пинакотечи.

Я рад выпавшей мне чести лично сообщить Вам от имени Комитета, что Ваша картина «Материнство», будучи уже экспонирована в залах Пинакотечи вызывает единодушный восторг заключенным в ней великолепным творческим темпераментом, совершенной техникой, подчиненной выражению гуманного содержания и благодаря редкому богатству живописных достоинств...

Президент Марко Питокко.

САЛЬСОМАДЖОРЕ, ИТАЛИЯ

Галерея «ЛА БАРКАЧЧА» приглашает посетить

свою выставку «СОВРЕМЕННОЕ ИСКУССТВО»

с 3 мая по 18 июня в Салоне Мореско в Сальсомаджоре.

УЧАСТНИКИ ВЫСТАВКИ:

АФРО, АППЕЛЬ, БЕЛЮТИН, БЮФФЕТ, М. ШАГАЛ, ДЕ КИРИКО, ГУТТУЗО, К. ЛЕВИ, МАЛЕВИЧ, МАТИСС, ПИКАССО, ПИРАНДЕЛЛО, РУО, УТРИЛЛО, ВЛАМИНК, ЦАДКИН.

В центре искусств «Ла Баркачча» во внушительной экспозиции представлен обзор 60 работ советского художника Элия Белютина, в окружении примечательных итальянских художников Помпео Борра, Джузеппе Чезетти, Джованни Страдоне.

От них эффектно отличается вулканическим темпераментом московский живописец Элий Белютин, приобретший многочисленных почитателей своей персональной парижской выставкой, известный также многим итальянцам и тем не менее представляющий подлинное откровение. Этот его выход сделан в преддверии подготавливаемой галереей обширной персональной его выставки.

Углубленный символизм образов Элия Белютина уже не нуждается в том, чтобы его представляли. Эти «вариации» представляют и отражают подсознательные импульсы, которые и составляют содержание произведений Белютина. Богатейшая по цвету, роскошная по фактуре живописная материя, так свободно реализующая себя в

творчестве русского художника, всегда в порыве протеста, будь то тема материнства или «наброски», переворачивает весь порядок мира, чтобы обрести единство в идеально согласованных хроматических звучаниях. Широкие подвижные мазки, ритмически подчиненные композиции, складываются в серию смысловых взрывов, создающих огромную жизненную силу экспрессионизма.

Все эти черты определяют личность Белютина как наиболее авангардного творческого художника сегодняшнего дня и тем более советского искусства. Широко известный среди своих соотечественников преследованиями, которым он подвергается со времен Хрущева, он бросил ему вызов созданием мощного направления неофициального искусства. Сегодня мастера окружает многочисленная плеяда учеников, убежденно продолжающих свободное развитие живописи, освобожденной от всяких официальных предписаний. Под этим воздействием, несмотря на все внешнее отличие, работает много художников, непосредственно и не связанных с мастером, как, например, среди скульпторов Неизвестный.

Произведения, представленные в связи с торжественным художественным показом в Риме, дают возможность составить представление о масштабе творческих ферментов, которые пред-

вещают великолепное будущее Белютина, не нуждающееся ни в какой внешней мишуре в силу своей глубочайшей оригинальности.

31 марта, 1971. Марио Руссо. Рим.

Элию Белютину – Зенон Клишко, секретарь и идеолог Польской Объединенной Рабочей Партии. 1973. Варшава.

Любимый Элигиуш!

Не знаю и, во всяком случае, не испытываю уверенности, что таким образом могу и имею право обратиться к тебе. Я Тебя знаю по твоим картинам, тогда как Ты знаешь обо мне немного, а наше непосредственное знакомство было слишком коротким, напоминая крут взбаламученной воды. Одним взглядом не удастся проникнуть в ее глубину и никогда не узнаешь, что скрывается в ней – пропасть или только видимость пропасти, в действительности представляющей единый монолит. Временами мне кажется, что я все еще передвигаюсь по жизни как слепец, который ценой ошибок и падений приобретает знание о ней. Ты много моложе меня, но и Тебе дорого дается каждая новая ступенька на лестнице Истории. Из этого можно, как будто, сделать единственный вывод, что мы с Тобой одинаково измучены, искалечены и иногда неспособны отдать себе отчет в происходящем.

Но из этого бессилия и бессознательности рождается присущий нам обоим инстинкт жизни и того единственно верного направления усилий, ощущение которого жизнь дарит заблудившимся в тумане – не взрослым и опытным, но детям.

Возвращаясь к сегодняшнему дню, хотел бы написать нечто, что, несомненно, подлежит еще коррективе Истории, хотя, как мне кажется, не слишком значительной.

Последние полвека Советский Союз вошел в Историю четырьмя посылками - это Октябрьская революция, победа над фашизмом, запуск первого искусственного спутника и Твое творчество и школа, которые представляют собой явление в равной степени и русское и подлинно советское.

Не реагируй болезненно на непонимание – оно временно, а твое творчество уже прорыло свою колею на гранитных полях Истории.

Зенон Клишко.

Никакая выставочная деятельность появляющихся в 60-х годах отдельных художников, полагавших себя авангардистами, не вызвала такого ни местного, ни интернационального отклика и не имела такого влияния на художественную жизнь, какое имел Манеж 1962 года исключительно благодаря выступлению школы Белютина.

Вокруг Белютина группируется огромное число молодых русских художников-живописцев. Существование его самого представляет тем большие трудности, что против Белютина выступают представители официального искусства, поскольку, его деятельность имеет две одинаково значительных стороны. Во-первых, политически это подоснова антиофициального движения в культуре. Во-вторых, это эстетическое ниспровержение социалистического реализма.

В ходе полемики, неизменно страстной и упорной, возникают дополнительные осложнения благодаря бескомпромиссности и исключительно бурному темпераменту художника.

Белютин принадлежит в полной мере к авангарду европейскому (не только благодаря его романскому происхождению – он относится к семье венецианцев), тяготеет к экспрессии монументальных масштабов. Композиция, собственно живописная манера, тем более красочные решения являются для него средством выражения большого человеческого содержания, внутренней жизни человека.

Мастер предпочитает в своих произведениях вечные всеобщие темы больших человеческих чувств («Материнство», «Танец», фигуры в различных эмоциональных состояниях и позах и т.

п.) интимного характера, с интонацией глубокого внутреннего размышления, не навязывая при этом себе и зрителям никакого собственно литературного сюжета (наброски, разговаривающие фигуры, «Женщина», «Молчание», «Фантазия»),

На протяжении всего своего временного развития его живопись характеризуется захватывающей по своей темпераментности композицией, подлинно агрессивной, широким дыханием свободной и очень личной манеры, и сверкающих, как бы искрящихся всеми оттенками человеческих эмоций красок, взрывающихся от пламенеющих красных, интенсивных зеленых к напряженному кобальту и коричневым землям, вибрирующих своим соответствием состоянию мастера.

Значение Белютина как воплощения европейской культуры сказалось в огромном его влиянии на все стороны художественной жизни и продукции Советского Союза вплоть до теории искусства, в области которой благодаря деятельному сотрудничеству его жены Нины Молевой он создал монументальные труды по истории искусства и является редким знатоком искусства прошлого.

На своей даче в Абрамцево Белютин организует и поддерживает работу молодых живописцев, устраивая с риском для себя их выставки и разви-

Елигушowi Билетинowi
wielkiemu malarowi o
dnieknie mu z wyrazami
serdecznosci i uznania
księzki, w której
pełne stronice poświęca
opisywać beruadniejuwe
walki, która jednak za
konczyła się zwycięstwem,
prekaruje

Уман Клишко
Варнаве, listopad 1973 г.

Hi Elys Biletin
con tant que parie je la
Lira persi, et me salute
cordiale!

Roma, 2 febbraio 1988

Luigi Janni

вая тем самым новое поколение фигуративистов, которое уже получило имя направления «Новая реальность».

Франко Миеле.

«Неофициальное искусство СССР».

Рим, 1973.

ИСКУССТВО – СРЕДСТВО

ДУХОВНОГО ВОЗРОЖДЕНИЯ ЧЕЛОВЕКА

Газета «Правда» сообщала своим читателям, а следовательно и всему советскому народу, что экспериментаторство в искусстве сродни вылазкам врагов нашего строя: «... У нас есть полная свобода борьбы за коммунизм. У нас нет и не может быть свободы борьбы против коммунизма...»

И опять раскрутилась машина по административному четвертованию «инакомыслящих» художников. МИД СССР вмешивался, чтобы сорвать за рубежом организацию выставок Белютина. На квартире Белютина выключался телефон, и ему не доставляли почту, чтобы лишить возможности общаться со своими единомышленниками и учениками. Цензура сняла фамилию Белютина с книги о скульптуре, которую он написал в соавторстве со своей женой Ниной Молевой, известным ученым-искусствоведом. И это в 1974 году, то есть через 12 лет после хрущевского разноса в Манеже и че-

рез 11 лет после отстранения «уважаемого Никиты Сергеевича» от власти.

Опальные художники решили продолжать свою работу и воссоздать студию, правда, теперь уже не на официальной, а на независимой, частной основе.

На гонорары от книг (средства от продажи картин за рубежом Элий Белютин в это время целиком передавал фондам помощи престарелым художникам соответствующих стран) была приобретена дача в Абрамцево. Рядом с нею был сооружен павильон, ставший рабочим помещением – мастерской для десятков студийцев, потянувшихся сюда так же из традиционных художественных центров русской глубинки: Федоскино, Палеха, Дулева, Троице-Сергиева Пosaда, Гуся-Хрустального, Обухова, Егорьевска.

И закипела работа абрамцевского художественного братства, где творчество и поиск были полностью освобождены от догматических оков официального искусства, бережно пестовались ростки нового, независимого, современного искусства, расцветали подлинные таланты. Два раза в год подводились итоги работы, проводились осенние и весенние выставки-показы, которые становились событиями художественной жизни Москвы. Вот что писал о них авторитетный английский жур-

нал «Арт ревью»: «Освежающий, жизнеутверждающий, выразительный и вместе с тем вселяющий надежду выбор абрамцевских работ находится в кричащем противоречии со всеми догматическими школами, тенденциями, направлениями Москвы. Это художники действующие, созидающие, независимо от условий, в которые они поставлены, и той изоляции, которая на протяжении стольких лет им навязывается».

Изолировать, отгородить Белютина от единомышленников, последователей, учеников оказалось невозможным. Невозможно стало, несмотря на все козни мидовских чинуш, отторгнуть его творчество от столбовой дороги, по которой шло развитие мирового изобразительного искусства. Благодаря поддержке виднейших деятелей культуры Запада его картины ежегодно показываются во Франции. Затем они пробивают доступ к зрителю в Италии, где они экспонируются рядом с работами таких мастеров, как Утрилло, Матисс, Пикассо, Де Кирико, Гуттузо. Белютина избирают членом Академии современного искусства Италии, удостоивают Золотой медали «За творческие достижения и культурную деятельность мирового значения». Полотна Белютина включаются в состав национальных пинакотек современного искусства Франции и Италии. Критика награждает

художника самыми лестными отзывами о его искусстве и гражданском мужестве, с каким он отстаивает свои художественные принципы. Итальянская газета «Уманита», в частности, определяет Белютина «как наиболее авангардного художника сегодняшнего советского искусства». «Широко известный среди своих соотечественников преследованиями, которым он подвергается со времен Хрущева, – пишет газета, – он бросил ему вызов созданием мощного направления неофициального искусства. Сегодня мастера окружают многочисленная плеяда учеников, убежденно продолжающих свободное развитие живописи, освобожденное от всяких официальных предписаний».

Казалось бы, такому успеху своего соотечественника и коллеги официальным инстанциям в Москве только бы радоваться и гордиться, но не тут-то было. Секретарь Правления Союза Художников СССР Н. А. Пономарев в это время не находит ничего лучшего, как публично заявить: «Недавно в Париже была открыта выставка-продажа работ некоего Белютина. Он не член Союза художников. Ни общественные, ни государственные организации не направляли его работ за границу. Советского искусства он не представляет и не может представлять».

Сильные поддержкой отечественной и международной общественности студии в 1974 году решаются на дерзкий шаг. За ста подписями они направляют в ЦК КПСС письмо с требованием отставки идеологического босса партии М. А. Суслова. Это было нечто совершенно неслыханное в истории советской культуры. Опальные художники подвергают всесильного партийного бонзу убийственной критике!

Самое удивительное было то, что смелый до отчаяния шаг, как видно вызвал растерянность адресата, который не нашел мужества ответить на письмо-вызов студийцев, но попытался через подставных лиц вступить в контакт с Элием Белютиным, на что руководитель студии, естественно, не пошел. Дело ограничилось прежними методами преследования, что не мешало Белютину по-прежнему активно участвовать в зарубежных выставках, показывать свои картины в новых городах и странах. Но до 1991 года он ни разу не присутствовал на вернисажах своих выставок.

Иван Бочаров. «Modus vivendi».

В 1974 году отправила открытое письмо М. А. Суслову: «Мы, художники, подвергшийся остракизму более десяти лет назад в результате безобразного скандала, учиненного Н. С. Хрущевым

в Манеже, и все эти годы наперекор травле Министерства культуры и жесткой неприязни с Вашей стороны, т. Суслов, продолжавшие творчески работать и верить в будущее советского искусства, отказываемся дальше молчать.

К этому нас вынуждает не наше положение – быть творчески заживо погребенными, наверное, наш удел, – а та удивительная настойчивость, с которой Вы, человек, руководящий идеологической работой, проводите в жизнь курс своей политики.

Достаточно включить телевизор, чтобы понять, какое преимущество предоставляется певцам и актерам сталинских лет в праве олицетворять советскую культуру. А рядом с ними фильмы 1930-1950-х годов, возобновленные постановкой балеты столетней давности, этнографические ансамбли с частушками и чечетками, которые должны представлять нашу сельскую молодежь, имеющую законченное среднее образование и составляющую 40 % поступающих в наши вузы студентов. Все это должно символизировать расцвет нашей сегодняшней культуры.

О живописи нечего и говорить. Для Вас социалистический реализм – это некое среднее арифметическое, некая сумма канонизированных и Вами дозволенных приемов, за которыми нет по-

исков и, значит, нет стремления художника найти свой собственный голос в искусстве.

И это еще не самое страшное в искусстве. Искусство ведь как река – его не остановят ни Ваши плотины, ни железобетонное русло, по которому Вы пытаетесь направить его вспять. Самое страшное, что все это делается Вами сознательно, с единственной целью – лишить русского человека духовной жизни, превратить его в робота, способного выполнять самое нелепое и жестокое Ваше желание.

Ваша установка – на примитивизацию советской культуры, на пропаганду убогих идеалов и отрицание сложности духовных интересов советского человека. Ваш основной идеологический принцип – принцип оглушения народов СССР, позволяющий Вам создавать почву для нарушения всех законов нормальной жизни человеческого общества.

Вы прекрасно знаете, что не так просто заставить деятелей культуры творить во вред своему народу, и поэтому Вы самими методами своего руководства прививаете советскому народу неверие в свои творческие силы, нигилизм, а для такого рода работы Вы создали на практике некую финансовую элиту, которая одна, как идеальная исполнительница Ваших указаний, имеет право распределять за-

казы, главенствовать в творческих союзах, получая за свою деятельность невиданные в истории мирового искусства и Запада денежные гонорары.

Неужели Вы, занимаясь вопросами идеологии, не сознаете этой чудовищной моральной карикатуры на советскую культуру, когда санкционируете Вучетичу за памятник героям Великой Отечественной войны гонорар в размере двух с половиной миллионов рублей!

Для того чтобы поддержать свою концепцию неотрывного от XIX века и оранжерейного для наших дней искусства, Вы прибегаете к методу прямой подтасовки фактов, используя созданный Вами, в обход всех, аппарат информации и воздействия. Еще до Манежа по Вашей санкции была создана видимость некой художественной оппозиции с нарочитым антисоветским уклоном. В эту сеть «подпольных» художников были включены так называемые «лианозовцы» (Рабин и Кропивницкий с семьями), А. Глезер и еще целый ряд имен. Все они, согласно Вашей программе, получили право и обязанность постоянно общаться с иностранцами, показывать им и продавать за любую валюту «ради хлеба насущного» свои работы.

Приставленный к этим «подпольным» художникам Ваш же сотрудник Г. Костаки руководил многими художественными диссидентами на зарпла-

те. Зачем Вам нужна эта провокация, товарищ Суслов?

Вы хотели бы убедить всех, что каждый ищущий художник прежде всего политический диссидент и что именно поэтому советская культура должна опираться на налбандянов, вучетичей, томских, превращенных с Вашей помощью в советских миллионеров? Зачем Вы порочите таким образом советское общество, деятелей культуры, зачем создаете почву для необоснованных обвинений и ничем не оправданных подозрений?

Но Вы это хорошо понимаете, и отсюда Ваши попытки теоретического обоснования собственной позиции в администрировании, попытки доказательства необходимости «сдерживания развития культуры», «возврата к классике», соблюдения спасительного, с Вашей точки зрения, статус-кво. Только жизнь идет вперед, – как бы Вы ни хотели ее остановить, это не в Ваших и ни в чьих иных руках. Формально Вы руководите идеологией. Но для того, чтобы руководить, надо быть во главе движения. В тех же теоретически оправдываемых задних рядах, которые Вы для себя выбрали, его остается или комментировать или оплевывать.

Никакие лозунги Ваших непосредственных помощников о гармонии и взаимопонимании не могут ни скрыть, ни залатать той пропасти, которую

Вы год от года углубляете в нашей культурной жизни. Все передовое, честное, советское Вы провозглашаете плохим и антисоветским. Кто дал Вам право расставлять подобные оценки? Партия? Народ? Но в представлении народа Вы связаны прежде всего с оправданием и проведением в жизнь культа личности в худших его проявлениях. Наука? Но Вы бесконечно далеки от нее. Демагогические фразы, подтасовки, волюнтаристские обобщения, не имеющие ничего общего с теорией исторического материализма, ни с действительной жизнью советского общества, – вот весь Ваш «научный» багаж, а с ним сейчас занимать такой пост, товарищ Суслов, нельзя.

С 1939 года Вы находитесь у кормила руководства идеологией. Именно Вы являетесь автором идеологической версии культа личности, вызвавшего злейшие нарушения закона и права. Именно Вы послужили основным мотором ждановщины, и Вы в 1962 - 1963 годах стали человеком, остановившим развитие советской живописи. Неужели Вы не видите всего того вреда, который причинили и продолжаете причинять советскому государству?

Если у Вас не хватает сейчас, в 70 с лишним лет, силы воли покинуть свой пост, и Ваши слова о верности Ленину только пустой звук, мы, художники, говорим Вам: хватит издеваться над совет-

ским народом! Он заслужил право на доверие. Он своими руками сделал все замечательное, что есть в нашей стране, превратил отсталую неграмотную страну в величайшую державу мира, и ему принадлежит право иметь свое, советское, а не Ваше, товарищ Суслов, сусловское искусство, свою советскую музыку, свой советский театр, свою советскую, а не суловскую культуру! **МЫ ТРЕБУЕМ, ЧТОБЫ ВЫ УШЛИ В ОТСТАВКУ! (100 подписей).**

ЗЕНОН КЛИШКО – Н. М. и Э. М. Белютиным
7 августа 1973, Варшава.

...Хотел бы рассказать Вам о своей жизни больше через посредство моего приятеля Леопольда Левина. Он уехал в СССР на 2-3 недели, имел в программе встречи и поэтические вечера. Через него-то я и хотел передать мои живые мысли и чувства. Говорил я с ним также о вашем приезде в Варшаву, на пути которого громоздятся различные препятствия. Мы знаем друг друга больше 40 лет. Не знаю, хорошо это или плохо, но я много рассказывал ему о вас, о Элигиуше, о его художественном творчестве (цветные репродукции с двух картин Элигиуша давно висят в его доме). Вместе с ним перечитывали мы отрывки Вашей книги о Варшаве. Обоим нам она пришлась по сердцу. И Лео-

польд подвел. Уверяет, что был, что звонил и стучал больше десяти минут, но никто не открывал. У него не было вашего номера телефона, поэтому не мог позвонить. Только вечером накануне его возвращения в Варшаву ужинал он с писателем, который Вас великолепно знает, но Леопольд твердит, что было слишком поздно, чтобы воспользоваться номером телефона. Убеден, что говорит не всю правду и что имел достаточно поводов, чтобы не посвящать моей просьбе слишком много времени. Леопольд доказывал свою правоту, но это не имеет значения. Столько «великих» дел устроил, а этого единственного не смог, хотя знал, до какой степени я в нем заинтересован... Впрочем должен сказать, что Леопольд умеет поставить аспект материальный выше аспекта духовного. Было мне и грустно, и неприятно...

ЖАН КАССУ – БЕЛЮТИНУ.

Париж. 21 декабря, 1979.

Дорогой Белютин, наконец, дошедшие до меня слайды еще разубеждают: ваша школа представляет совершенно оригинальное явление и явление одновременно глубоко национальное и международное. Ваше умение концентрировать эмоциональный взрыв и находить этому взрыву адекватные средства выражения не может не захватывать.

Элий Михайлович,
от всего художнического человеческого
сердца поздравляю Вас
с днём рождения.

~~Владислав Зубарев~~

~~Бережность, с которой я воспитываю в себе
и своих учениках активное отношение
к принципам и идеям Вашей Студии,
вызывает восторженно-ненавидящую
близких и близких поклонов, - славу среди
славословий и брехливой филистеров.~~

Желаю Вам широчайшего
здоровья в Вашем человеческом
искусстве и спокойствия правды.

Мить в России - любимое занятие...

4 июня 1999

A Ely Bielutin
Avec mes vœux pour
sa participation à
la naissance d'un
art nouveau

NAISSANCE
D'UN
ART NOUVEAU



Цвет обретает у художников вашей школы симфоническое звучание в физиологическом смысле этого слова: вижу – слышу. Какая нелепость, что для меня остается недостижимым Ваше Абрамцево. Теперь я выяснил, что если бы и сумел попасть в Москву, это не означало бы шанса доехать до мастерской «Новой реальности». Знакомый дипломат просветил меня в этом отношении.

ЖАН КАССУ – БЕЛЮТИНУ.

Париж. 4 января 1979.

Телеграмма

Все мои наилучшие пожелания, дорогой Белютин, Вам, Вашей стойкости, Вашему искусству, Вашему пути. Вам – все мои верные и восторженные мысли. Поделитесь ими с вашими друзьями-художниками и верьте в неизменную преданность Вашего ЖАНА КАССУ.

XX-ЛЕТИЕ ГАЛЕРЕИ ЛАМБЕР

Белютин в Галерее Ламбер – из Москвы. Профессор института графики, он неизменно вдохновляет своих учеников знакомиться с наиболее передовыми явлениями европейского искусства, и влиянием своей личности вызвал к жизни значительное авангардистское движение повсюду в своей стране. Белютин обладает подлинно свободными идеями, может быть, гораздо более пе-

редовыми, чем авангардные западные работы, особенно с тех пор, как создал собственную традицию, которая придает ему большой вес. Характерный признак его творчества – преимущественное тяготение к символу, присутствующему и в его живописи, и в его монотипиях, а также необыкновенная изысканность форм и цвета, которые поражают с первого взгляда при значительной сложности и насыщенности внутреннего содержания.

«Нью-Йорк таймс».

От собственного корреспондента

из Парижа. 1979

Город за облаками

Вторая половина 50-х – это Кутузовский, Комсомольский, Калининский (Новый Арбат), проспекты в Москве, Лужники. А на переломе 60-х – гостиница «Юность», кинотеатр «Россия» («Пушкинский»), Кремлевский дворец съездов и почти сразу Дворец пионеров на Воробьевых горах. Не говоря о массовом жилищном строительстве. Это время ключей от отдельных квартир. В «хрущевках», в тесноте, с минимальным комфортом, неудобным транспортным сообщением, но отдельных! И так во всех городах.

Как и санкционированное Хрущевым уничтожение церквей сотнями и тысячами. Как и проблема с памятниками, которые оказались на пути набирающих разворот и скорость строителей – над тем, чтобы совместить все стороны процесса и потребностей развития культуры, никто по-настоящему не задумывался. В государственных учреждениях. Но в творческой среде эти проблемы приобретали исключительную остроту.

Общая совокупность московских градостроительных проблем увлекает мастеров «Новой реаль-

ности», в которую входили наряду с живописцами, скульпторами, дизайнерами архитекторы и даже военные строители. Голос времени воспринимался представителями всех созидющих профессий.

Идея «Города за облаками» принадлежала Элию Белютину и одареннейшему русскому инженеру-конструктору Н. В. Никитину. Никитин только что принимал участие в строительстве «Лужников», комплекса университетских зданий на Воробьевых горах и закончил сооружение Останкинской телебашни. Расчеты свидетельствовали о реальности замысла, а творческие перспективы, с ней связанные, не могли не увлечь.

В творческую группу вошла целая плеяда молодых архитекторов. Многие были известны своими свершениями. По проектам Р. Ф. Гольшко (1931-1980) строятся здания учебных заведений в странах народной демократии и во Вьетнаме. Визитной карточкой В. П. Грищенко (1932-2002) можно назвать гостиницу «Киев» на Крещатике в столице Украины. В. А. Сомов – неоднократный участник международных конкурсов на театраль-

ные здания, автор театров в Новгороде Великом и в Комсомольске-на-Амуре. И это не говоря о мастерах других профессий общим числом около ста человек.

ИДЕЯ

В проекте (Вашем) меня больше всего увлекает возможность возникновения нового, никогда еще не испытывавшегося целыми толпами самоощущения человека.

Мишель Рагон.

Экономическая оправданность строительства повышенной этажности в большом, тем более столичном, городе становится очевидной еще в начале Двадцатого столетия. Актуальной эта тема становится в Москве в связи с намечавшимся строительством Дворца Советов. Его проектируемая высота – 416 метров (из которых 100 метров составляла высота статуи Ленина) – на 33 метра превосходила Эмпайр-стейт-билдинг, в Нью-Йорке и тем более Эйфелеву башню (300 метров).



Город над облаками. Проект реконструкции Москвы. 1974

Конструкторы и строительная промышленность были готовы к взятию подобной высоты, что в полной мере подтвердили послевоенные постройки: здание Московского университета в центральной части имеет 318 метров, Никитинская телебашня в Останкино и вовсе – 540.

Проект «Новой реальности» предлагал взметнуть город новый над старым на высоту в среднем 1000 метров. Этим в первую очередь решался вопрос здоровья людей. Они избавлялись от тяжелого воздуха городских улиц, отравленного выхлопными газами и выбросами предприятий. Вместе с тем резко увеличивалось количество солнечных часов для каждого, постоянно сокращаемое городским смогом.

Поднять город означало соорудить в районе Кольцевой дороги 20 зданий целевого назначения – отдельно для жилья, отдельно для разного рода учреждений. Вынесенные далеко в сторону от исторически сложившегося центра, эти здания сочетались с единственным высотным сооружением в самой Москве – Дворцом Мира в районе Даниловской площади. Задуманные из промстекла разных оттенков, к тому же подсвечиваемые в темные часы суток, высотные здания могли создать ощущение многокрасочного, словно бесконечно расширившего свои границы мира человеческого

познания и человеческих впечатлений.

«Город, в котором не будет будничных дней, – напишет Мишель Рагон, выдающийся французский художественный критик, – не будет и просто грустных». «Мир, которому невозможно будет не радоваться», – заметит знаменитый польский архитектор Ян Богуславский, построивший нынешний комплекс польского посольства в Москве и восстановивший национальную святыню своей страны – Королевский замок в Варшаве. Одним из самых деятельных болельщиков во время работы над проектом был и известный советский зодчий профессор Л. Н. Павлов (автор выходящего на Георгиевский переулок второго здания Государственной думы в Охотном ряду).

Что касается технических параметров, проект предполагал комплексное решение градостроительных проблем, включая транспорт, коммуникации и техническое обслуживание. Дворец Мира задуман как резиденция правительства страны с соответствующей системой рабочих помещений, зала для собраний (а также концертных и спортивных мероприятий) на 100 000 человек. Здесь же проектируется библиотека, превосходящая по размерам библиотеку американского сената, служба связи и обеспечения. По своей конфигурации Дворец Мира представляет стеклянный шар

диаметром 700 метров, опирающийся на пять, (по числу материков и частей света) пилонов. Каждый пилон имеет высоту 600 метров, рассчитан на размещение в нем правительственных и государственных учреждений и министерств.

Подобное объединение значительно упростило бы общение между собой отдельных институтов власти, сократило затраты на их обслуживание. Под Дворцом Мира размещаются подземные гаражи на необходимое количество машин. Сюда же подводится линия метрополитена.

По бывшему Камер-Коллежскому валу (историческое понятие. Ныне от него сохранились улицы Суцневский и Грузинский вал) располагаются гостиницы, банки и офисы крупнейших фирм. Высота каждого здания равна высоте пилонов Дворца Мира, и вместимость его независимо от конкретного предназначения определяется 25000 человек. Фирмы и банки могут выступать арендаторами суперсовременных и оборудованных по последнему слову техники помещений, в которых технически проще поддерживать соответствие растущим требованиям производственного комфорта. Тем более это относится к гостиницам, раздробленность которых создает все новые сложности в сфере услуг и ведет к росту цен за эти услуги.

Между Камер-Коллежским валом и Кольцевой

дорогой располагаются высотные здания, которые вмещают научно-исследовательские учреждения, учебные институты и больницы. Высота этих зданий повышается до 1000 метров, причем каждое из них рассчитано на обслуживание 75 000 человек.

Что же касается жилых домов, то они отступают еще дальше от центра города – на пересечение основных входящих в город автодорог и Московской кольцевой. Их высота достигает 1500 метров и каждый из них представляет из себя жилой полностью обеспечивающий себя комплекс на 100 000 жителей. Рядом с квартирными секциями располагаются дошкольные учреждения, школы, магазины, столовые-кухни, дискотеки, зоны тихого отдыха, лечебные учреждения – все то, что составляет сферу наиболее полного и комфортного обслуживания. И это позволяет в значительной степени решить проблему необходимого общения старшего и младшего поколений.

Под всеми зданиями – подземные гаражи.

Особым разделом проекта явилось решение транспортных развязок, как внутригородских, так и рассчитанных на прибывающих в город гостей. Весь ансамбль высотных зданий должен быть связан линиями метрополитена. Вместе с тем вся транспортная система Москвы выводится на но-

вую кольцевую дорогу в 50 километрах от города. По идее, именно на ней пассажирские и товарные поезда, а также грузовой автотранспорт должны перегружаться на собственно московскую монорельсовую дорогу, а затем на пассажирские и грузовые линии метрополитена.

Жан Кассу написал о «Городе над облаками», о людях, которые могли бы в нем жить: «Уверен, это будут по-иному воспринимающие мир и окружающую жизнь люди, которым доведется родиться и жить в задуманных вами домах. Выше птичьего полета, на уровне горных вершин. Это масштаб наступающего тысячелетия, к которому мы так жестоко и по-варварски подходим. Ничего не поделаешь – история всегда права».

Кто-то сказал: «Москва – город неосуществленных проектов». Если это и правда, то нельзя забывать, что неосуществленные архитектурные проекты входят в историю архитектуры и оказывают на нее влияние. Так было во Франции с гениальным Леду, с тем же Корбюзье или с нашим Константином Мельниковым. Так или иначе они становятся выражением творческого потенциала народа, национальной культуры и представлений о человеке. Пожалуй, для России это всегда было и остается главным – ЧЕЛОВЕК.

Н. Русова. «Правда»

Если говорить о впечатлениях неких «фантазмагорий», которые возникают перед работами Белютииа, то они рождаются как бы помимо сознания человека, в его подсознании под влиянием сложных модуляций цвета от взятой в повышенную силу до сведенной к еле слышному звучанию краски.

Это редкое богатство и многообразие красочного теста, тонкость и чистота композиционного решения, обращенные на выражение глубоко гуманистического содержания, находят у Белютина наиболее полную свою реализацию, к тому же в ярко индивидуальном и не имеющем никаких аналогий в современной живописи живописном ключе.

Профессор Франко Миеле. Рим. 1975.

Углубленный символизм образов Белютина уже не нуждается в том, чтобы его представляли. Эти «вариации» выражают и отражают подсознательные импульсы, которые и составляют содержание произведений Белютина. Богатейшая по цвету, роскошная по фактуре живописная материя, так свободно реализующая себя в творчестве русского художника всегда находится в порыве протеста, словно переворачивает весь порядок мира, чтобы приобрести единство в идеально согласованных хроматических звучаниях.

Широкие подвижные мазки, ритмически подчи-

ненные композиции, складываются в серию смысловых взрывов, создающих огромную жизненную силу экспрессионизма.

«Уманита», Рим, 1979.

ЖЕНЩИНА С БЕЗЖИЗНЕННЫМИ ФОРМАМИ

У нее нет иного желания, как дать себе соскальзывать с белого холста, как источник успокаивающий, может быть, увядающий. Она скользит с раскрывающимся лоном, обвисшей грудью в море бессмысленности. Рот стиснутый, маленькие груди, пупок, словно погруженный в океаническую массу теряющей четкие очертания плоти. Наслаждение. И как составляющие этого счастья вы не найдете ничего, кроме основных локальных цветов, чистых, составляющих остальные цвета: голубой, красный, желтый. История как оставаться простым, возвращения к существенному.

Эта женщина, немного провоцирующая, естественная, сексуальная, примиряющая своим нутром окружающим все пространство картины.

Кого она напоминает, о ком заставляет вспомнить? Миро, Кандинского? Может быть, несколько Матисса, влюбленного откровенно в обрезанные формы? Ничего подобного. Эта женщина просветленная была написана в 1979 Элием Белютиным. Элием? Да, он заслуживает не простого

взгляда. Он родился в 1925 в семье художников, писателей и музыкантов итальянского происхождения. Он создает произведения, не соотносящиеся ни с социалистическим реализмом в его жестких нормах, ни с так называемым «трагическим сопротивлением», которое производят в это время в подполье.

Женщина – это дорогая для Белютина тема. Его дед по материнской линии обладал великолепной коллекцией живописи Ренессанса. Он решает ее пополнять и она часто его вдохновляет. Белютин обращается к традициям христианским и мифологическим. Портрет матери, мать и ребенок, Мадонна, Аполлон и Дафна, Даная, Сатир составляют население его картин. Но в его голове, голове художника, фигуры переживают свою метаморфозу. Они теряют свой традиционный ореол и обретают спиритуалистическую простоту. Они эволюционируют в сторону проявления своего существа. С потерянной плотью.

Кристина Сальвад. Париж.

В картинах 70-х годов Белютин выступает как художник человеческих страстей, чувств взрывных и всепоглощающих. Большие, проложенные открытым цветом плоскости рождают близкое к шекспировскому ощущение любви, счастья, отчаяния,

внутренних противоречий. Первым в современном русском искусстве Белютин обращается к теме желания, страсти, взаимного влечения как высшей напряженности не только и не столько физиологии, сколько стремления разорвать круг тяготеющего над человеком наших дней одиночества. Этот период широко представлен в музее современного искусства Лодзи (Польша), в частных собраниях США (Н. Додж и др.), Италии (Ф. Миеле, Э. Лукон и др.), Польши (коллекции Добровичинских, Пендерецкого, Маньковских, Клишко и др.).

Н. Русова. «Человек из легенды». «Культура и жизнь», 1984.

Что более всего меня поразило с первой встречи в Белютине – это дух свободы, полнота свободы во всем: свобода мысли, полета фантазии, независимость суждений, поступков. Свобода выбора пути и его реализации. Его уверенность в правильности избранной цели, причем цели всегда высокой, всегда твердо осознанной, как необходимость процесса развития, исторически и биологически неизбежного, общечеловеческого, планетарного... Предвидение путей достижения, а потому достижимой победы... Отсутствие мелких намерений и мелочных побуждений. Дар понимания человеческих слабостей и вера в возможность их преодо-

ления позволяет ему проникать в психологию тех, с кем он общается. Его преданность искусству не воспринимается жертвенной. Она – властное распоряжение, активное сосуществование, соучастие, осуществление своей мечты. Недаром его ученики говорили мне, что он принес в их жизнь ветер свободы как человек и как художник. И дух борьбы, который поселился в их душах.

Бургиньоне Гаэтано.

«Два слова о Элии». Рим. 1988.

Теория и практика школы Белютина основаны на понимании того, что XX век – век перехода от визуально-познавательного искусства к воздействию-информативному, где значение визуальности является только средством контакта с произведением искусства, а не основой его создания. Изменилась роль человеческой личности в общественной и экологической среде, коренным образом изменилось и искусство. Традиционный декларативный способ воздействия искусства на человека, на его эмоции, интеллект через предметную иносказательность визуального восприятия теперь не затрагивает духовного мира людей. Искусство сейчас напоминает разлившуюся реку, которая потеряла старое русло и стремится найти новое. «Белютинцы», как и другие: художники в

мире, ищут этот путь, основываясь на обострении тех пластических качеств искусства, которые способны проникнуть в закрытую капсулу современного человека. ИСКУССТВО ЖИВОПИСНОГО ВОЗДЕЙСТВИЯ – так можно определить направление, в котором развивается система Белютина.

Кармине Бенинказа.

«Галактики Элия Белютина». Милан. 1996.

МОДУЛИ ЭЛИЯ БЕЛЮТИНА

Сколько противоречивых чувств вызывает в человеке окружающая его действительность, какими взрывами ненависти, привязанности, отчаяния, решимости, страха в непрерывной их смене и внутренних столкновениях наполнена его душевная жизнь.

Каждый взрыв – это энергетическая емкость, возникающая внутри человека и отчаянно рвущаяся наружу. Именно эти емкости в своем неразрывном сплаве и вечном противоречии и заключают в себе модули Белютина.

Перед зрителем XXI века – своеобразные символы, которые могут проецироваться каждым на его личную, ни в чем не похожую на любого другого человека жизнь. Чувства и переживания личностны, побуждения, их вызывающие, – едины в существе своем для всех. Замкнутые в неожиданные по

форме, цвету, взаимодействию «кольца» энергетических емкостей апеллируют к сопереживанию зрителя, к неожиданно возникающему в нем раскрепощенному самоощущению.

Именно поэтому модули Белютина стали во всем художественном мире понятием нарицательным, отнесенным к наступающему тысячелетию и нашли свое почетное место в 54 ведущих музеях мира, а их выставки – предметом научных международных конференций (Париж – Сорбонна, Лозанна – Ассоциация «Второй Ренессанс» и др.).

80-е годы логично приводят мастера к его полувосторженному мировую известность «модулям». Если Брак и Пикассо говорили об изменениях восприятия окружающего мира в зависимости от состояния человека, В. Кандинский открыл дорогу изображению чистого эмоционального переживания, а сюрреалисты обратились к подсознанию, Белютин апеллирует к надсознанию человека – той совокупности эмоционального, физического и психического, которая и создает бытие человека. Его модули – как бы биоритмы, реальность внутренней жизни человека. Цветовые формы, взаимодействуя и поглощая друг друга, воплощают те противоречия и сложности, которые раздирают наше существование. Локальность цветов не мешает необычайной многомерности, многозначности и

как бы емкости модулей. Показанные впервые на выставке в Манеже «Новой реальности» (декабрь 1990 – январь 1991), они триумфально прошли на последующем показе той же выставке в Нью-Йорке и Бостоне, вошли в состав коллекций и музеев, а в настоящее время участвуют в туре персональной выставки на 200 работ Белютина в Италии.

Проф. Н. Руссоф.

Аннандайл-на-Гудзоне.

Париж, 7 февраля 1983.

Очень дорогой Белютин, мне нет необходимости говорить, как глубоко взволновало меня Ваше письмо с пожеланиями. Со своей стороны я направляю Вам свои, глубоко сердечные и восторженные, пожелания с просьбой передать их всем художникам, искателям и творцам, которые продолжают развивать русскую культуру и ее великое человеческое предназначение.

Я бесконечно верю, что Ваше искусство и работы Ваших товарищей займут все более и более значительное место в большом концерте международного выражения творчества. Я всегда остаюсь Вашим верным старым другом и восторженным поклонником.

ЖАН КАССУ

МИНИСТР

ИНОСТРАННЫХ ДЕЛ ИТАЛИИ

Рим

Дорогой коллега,

я получил от г-на Итало Вивальди Вашу живопись. Я благодарю Вас от всего сердца и надеюсь иметь возможность познакомиться с Вами лично.

С удовольствием я беру на себя решимость направить Вам одну из своих книг, которую я написал по поводу влияния святой Терезы д'Авила на Эль Греко. Я вскоре отправлю Вам одну из своих малых живописных работ. Еще раз примите мою глубочайшую благодарность.

Аминторе Фанфани.



Черный Жан - мотор сопротивления

[Нина Молева]

Так стали его называть с конца 1930-х годов во Франции, да и во всей Европе. На вопрос о Черном Жане каждый француз откликнется: конечно же, Жан Кассу! Досточтимый метр Кассу – в обиходе интеллектуалов. Его творческое наследие с трудом уместилось в 50 томах: романы, новеллы, эссе, литературоведческие и искусствоведческие исследования, баллады, сонеты, в том числе те тридцать три, которые были сочинены (не написаны!) в фашистских застенках.

Нельзя себе представить историка литературы, незнакомого с бестселлером 1932 года «Величие и бесчестие Толстого», с «Ночами Мюссе» или «Панорамой современной испанской литературы». Сборник о поэзии – критический разбор давних и современных произведений – продолжает считаться одной из лучших работ этого рода за период между Первой и Второй мировыми войнами, как непревзойденными остаются переводы с испанского на французский сочинений Сервантеса с интереснейшими комментариями переводчика. Образ Дон Кихота – символ

всего творчества Жана Кассу.

Во Франции, во всяком случае, никто не отнесется серьезно к искусствоведу, не изучившему блистательных монографий «Победа Пикассо» и «Матисс». Написанные в 1937 и 1939 годах, они имели особый смысл для всего мира, когда Гитлер и Геббельс, страстно и, само собой разумеется, «по желанию трудящихся», боролись с левыми направлениями в искусстве – выбрасывали из музеев, распродавали за рубеж за гроши, сжигали на площадях, громили мастерские.

Воспитание идеального подданного казарменно-лагерного режима нуждалось прежде всего в «красивом» и тем самым «радующем душу простого человека» реализме, или еще лучше натурализме. «Тот же, кто деформирует действительность, как Ван Гог или Пикассо, сам является деформированным, наследственно больным, вырождающимся». Слова Гитлера подтверждались и подкреплялись действиями.

В последний раз продемонстрированное немецким зрителям искусство «левых» в 1937 году

представлялось под вывеской «Выродившееся искусство». Бок о бок, в специально выстроенном беломраморном дворце демонстрировался «Образ родины»; те, «кто пишет красивые портреты, нарядные пейзажи, процветающую мирную жизнь», по словам Розенберга, могли всегда рассчитывать на персональные музеи за счет государства, все виды наград и знаков отличия.

Именно в 1937 году выходит «Победа Пикассо», а Жан Кассу становится во главе Парижского музея современного искусства в качестве его главного хранителя. Этой должности его немедленно лишит правительство Виши и опять вернет освобожденная Франция. Первоначально городской, затем национальный, музей будет переименован в Центр Помпиду. У этого центра своя, далеко не благополучная история, пережить которую ему помог Жан Кассу.

Впереди будут написанные с тех же позиций монографии о Рембрандте и Энгре, прочертившие единую линию развития изобразительного искусства к современности, к личным друзьям



автора – Матиссу, Пикассо, Дерену, Браку, Боннару, Леже, – линию, которая представлялась неудобной любому фашиствующему правительству.

В наши дни с Черным Жаном знакомится каждый школьник Франции: отрывки из его романов, новелл, сонеты входят в школьный курс литературы и в каждую школьную хрестоматию. Это уроки высокой литературы и высокого предназначения человека.

Говорят о Жане Кассу и на уроках истории: он один из основателей, руководителей и героев движения Сопротивления во Франции, к тому же автор его названия. «Черный Жан» – это из подполья, и память о нем высечена на обелиске моста де ля Турнель, того самого моста, который соединяет колыбель Парижа – остров Святого Людовика с бульваром Сен-Жермен и уходящей в латинский квартал, к Пантеону улицей кардинала Лемуана.

В фундаментальном труде «Современные писатели Франции» сказано об этом, установившемся отношении к писателю: «Жан Кассу – не просто выдающийся писатель своего времени; он относится к числу тех немногих, о ком можно с уверенностью сказать, что он делает честь французской литературе. С неизменным чувством собственного достоинства и редкой последовательностью он следует своим идеалам, день за днем и шаг за

шагом раскрывает их все более полно. Ему присущ неоскудевающий интерес к горячим точкам современной истории, отклик на них без попыток обойти молчанием или закрыть на них глаза, и это в одинаковой мере видно и в его произведениях, и в его деятельности, что делает Жана Кассу поистине исключительным человеком».

К этому можно добавить строки из письма самого Кассу его многолетнему московскому корреспонденту и другу живописцу Элию Белютину: «Только не компромисс! Это понятие из области политики, экономики, может быть прикладных (не точных!) наук, даже медицины, но ни в коем случае не искусства и не культуры. Любой, самый несущественный компромисс – отступление перед властью (в чьих она руках, не имеет значения), перед тем рабским началом, которое, как это ни парадоксально, насаждает в своем развитии цивилизация. Власть чаще или реже меняет свое обличье, неизменным остается Человек, его подлинная сущность, опирающаяся на единые для всех времен нравственные послышки, с которых и ради которых начинается и существует культура».

Сын французского инженера, беарнца мексиканского происхождения, и испанки, Кассу родился в местечке Деусто Бискайской провинции

Испании и почти сразу был перевезен родителями во Францию. Недолгие годы жизни в Сен-Кантене сменились пребыванием в Париже, где он учился в лицее Шарлемань и на Литературном факультете Сорбонны.

Вторым университетом стала для Кассу работа литературным секретарем у П. Луйса, романиста, знатока древних языков и культур, в прошлом издателя журнала «Ля Конк», который объединял в 1890-е годы Малларме, Верлена, Валери, Метерлинка. С 1906 года Луйс перестал публиковаться, но продолжал литературную работу. И это он, по признанию Кассу, научил своего молодого секретаря беспощадной требовательности к каждому написанному слову.

Но Кассу не устраивала полная отрешенность Луйса от политической жизни. Он переходит в редакцию «Меркор де Франс», а в 1925 году – в Министерство народного просвещения, одновременно дебютируя романом «Похвала безумию». Он заявляет об основном положении своей жизненной позиции: литература и искусства представляют категорию не столько эстетическую, сколько нравственную, аккумулируя нравственные достижения своего поколения и превращая их в творческую потенцию развития последующих поколений.

Одновременно с романами «Венские созву-

Владелец Галереи Ламбер Казимир Романович и его жена писательница Зофья Романович с дочерью. Париж.

чия» (1926) и «Ничейная земля» (1928) он пишет исторические эссе, как «Жизнь Филиппа II», и литературоведческие исследования. В своем труде о Льве Толстом он перебрасывает мост к 1930-м годам, определяя намечавшиеся в Западной Европе тенденции: «Это значит жить не так, как люди того жаждут, но слушать слова проповедников, – и чем эти слова будут более жестокими, тем сильнее окажется дрожь энтузиазма и послушания».

Не ограничиваясь анализом происходившего и общей направленностью своих произведений, Кассу пытается всеми возможными средствами противостоять наступлению фашизма. В 1931 году он председательствует на им же организованном первом митинге интеллектуалов-антифашистов в Париже. Спустя два года входит в состав правительственного кабинета народного фронта в качестве министра национального просвещения.

Об этом не любят упоминать биографы писателя, но вместе с Андре Мальро Кассу отправляется в 1936-м в Испанию приветствовать начало Народного фронта, берет на себя редактирование левой газеты «Л' Эроп» и вплоть до падения Барселоны борется, по его собственному выражению, «пером и словом за победу республиканской Испании, брошенной на произвол судьбы западными демократиями». И Советским

Союзом, к которому он начинает относиться с предубеждением. В эти годы все большее место в деятельности Кассу начинает занимать изобразительное искусство. На примере стремительно-го развития живописи и скульптуры нашего века он утверждал внутреннее стремление человека к сохранению собственного достоинства, независимости и гуманизма, к развитию творческих сил. Одновременно рождаются один из лучших и самых популярных романов Кассу «Резня в Париже» – о событиях Коммуны и генерале Домбровском и роман «Легион», который писатель считал ключевым для своей деятельности. Тема «коллективной вины» позволяет ему по-новому осмыслить идеологию и преступления национал-социализма, а также психологию обывателя, создающего питательную среду для подобных политических форм.

В одном из писем Элию Белютину под впечатлением очередной развертывавшейся в Москве кампании борьбы с «формализмом и космополитизмом» Кассу пишет: «Я всю мою жизнь боролся мыслью и делом, теоретически и на практике за искренность выражения и ее постоянную связь с человеческим достоинством. Страстный интерес к этому в моих трудах по критике и эстетике, равно как и мое участие в интернациональной художественной жизни и, в частности, в создании

и управлении Национальным музеем современного искусства целиком согласуются с ориентацией, которой я следую во всех других областях. В конце XIX и в начале XX веков свобода и нововведения в художественном творчестве казались буржуазии чем-то опасным и скандальным. Надо было бороться, чтобы заставить принять Мане, Сезанна, импрессионизм и все последующие революции, и Пикассо, и Матисса, и Леже. Ваша страна, которая нам так дорога, сыграла большую роль в этих этапах большой цивилизации. Всегда были у вас гении и всегда будут. Но то, что сейчас у вас происходит, заставляет задуматься слишком о многом и явственно вспомнить 30-е годы».

● С началом немецкой оккупации, в июле 1940-го Кассу вместе со своими друзьями Марселем Абрахамом и Клодом Авелином начинает изыскивать способы печатной информации под лозунгом «Свободные французы о Франции». В конце сентября уже выходит первая написанная Кассу листовка, которую издатели сами распространяют по городу. В декабре – первый номер журнала «Сопrotивление», главным редактором которого выступает Кассу. Строки из передовой: «Сопrotивляться! Этот крик идет из ваших сер-

дец, из глубины отчаяния, в которое погрузил вас разгром Родины...»

Вскоре в целях безопасности руководство редакции было перенесено на юг. Кассу оказался в Тулузе, а в декабре 41-го – за решеткой. Вырвавшись из тюрьмы, он получает назначение от резидента алжирского правительства генерала Жиро на должность комиссара региона Тулузы. Это не мешает ему присоединиться к издателям «Ле леттр франсез», первый номер которого выходит в октябре 1943-го. Вместе с Элюаром, Сартром, Анри Руссо, Польшаном, Мориаком он выпускает раз в месяц «Письма».

Война заканчивается для Кассу участием в освобождении Тулузы в 1944 году, где он получает тяжелое ранение. Отмеченный высшими воинскими наградами, Черный Жан возвращается в Париж, в свой музей, первоначально размещавшийся в Люксембургском дворце. Однако после трех десятилетий руководства музеем, получившим всемирное признание, Кассу был отстранен со своего поста. Новой, как и старой, власти бескомпромиссность директора была ни к чему.

И снова строки из письма Белютину: «Я достаточно устал и раздражен государством, которое способно сводить на нет усилия целой жизни в отношении развития культуры. Жизнь становится все

более и более трудной. Человек моих лет не может смотреть равнодушно на тот балаган, на который разменивается подлинное золото человеческой активности в искусстве».

«Независимая газета». 25 XI 1999.

Париж, 3 января 1984.

ДОРОГОЙ ДРУГ БЕЛЮТИН,
ВАМ И ВСЕМ МОИМ ДОРОГИМ ДРУЗЬЯМ ХУДОЖНИКАМ – ПОЭТАМ РОССИИ СОВЕТСКОЙ, Я ОБРАЩАЮ МОИ ПОЖЕЛАНИЯ ДАЛЕКИЕ, НО ВСЕГДА ВОСТОРЖЕННЫЕ И ВЕРНЫЕ. РАЗДЕЛИТЕ ИХ С ВАШИМИ СЕМЬЯМИ И СО ВСЕМИ ТЕМИ, КТО ВАМ ДОРОГ.

ВАШИ ЗАМЫСЛЫ, ВАШИ РАБОТЫ, ВАШИ ДОСТИЖЕНИЯ – АБСОЛЮТНЫ – И НЕОБХОДИМЫ БЛАГОДАРЯ СВОЕЙ ПРАВОТЕ, РАДИ МИРА МЕЖДУ НАРОДАМИ И ПРОГРЕССА ЧЕЛОВЕЧЕСТВА.

Я ЦЕЛЮЮ ВАС БРАТСКИ

ЖАН КАССУ

Дорогой господин Белютин, не знаю, дошло ли до Вас известие о смерти Жана Кассу через прессу. Да, Жан Кассу скончался 15 января в своем доме, окруженный своими близкими. Он угас тихо, незаметно, не протестуя, так как он потерял сознание в последние часы, предшествовавшие смерти.

Эта смерть – он знал о ее приближении и ждал ее спокойно. Начиная с июля месяца – он слабел, обнаруживая скорее признаки ослабевающей жизни, чем болезни. И вот эта огромная пустота, но в то же время его присутствие нас не оставляет, его внутренняя яростность нас спрашивает.

Дорогой месье, он так любил получать от Вас вести, и его мысли о вас были исполнены самой горячей дружбы. Теперь это я и все его друзья обращаем к Вам дружеские, глубоко дружеские мысли.

Шанталь Бонневиль
Не откажите в любезности мне написать, чтобы я знала, дошло ли до Вас это письмо. Благодарю.

Литературный секретарь Жана Кассу,

Шанталь Бонневиль.

Париж, 11 февраля 1986.

...В канун Пасхи в Париже всегда холодает. От Сены тянет пронизывающий ветер. Нет-нет да начинают хлестать струи злого дождя. Но на лестнице дома по улице кардинала Лемуана, как всегда, и тепло и тихо. Домофон у входной двери. Домофон у лифта. Еще один – у квартиры на втором этаже. Сколько лет сюда входил мэтр Кассу...

Дверь открывает смуглая черноволосая мадам Изабель, единственная дочь мэтра. Приехала сюда из Лондона, чтобы «все ликвидировать», и оста-

лась. Может быть, навсегда. По ее словам, рука не поднимается нарушить эту удивительную ауру.

В тесной прихожей по-прежнему полно забытых на вешалке плащей и пальто. Сумрачная гостиная с окнами на дом через улицу также заставлена мягкой низкой мебелью начала XX века: совсем непросто добраться из кухни с двумя чашечками кофе до столика. На стенах – Пикассо, Матисс, Брак, Марке, Белютин 60-х годов, подобный тому, который включен в собрание Национального музея современного искусства Франции, Дерен...

В кабинете все тот же пододвинутый к скупому свету окна рабочий стол. Развал журналов, книг. И если прижаться лицом к стеклу, можно увидеть на-искосок обелиск на мосту де ля Турнелль...

Изабель останавливается за спиной: «Вы хорошо знаете поэзию Кассу? Вам это ничего не напоминает?» Конечно, напоминает. Строки из тулузского сборника «33», прозрачную книжечку из серой бумаги, которую вложил в свое письмо конца 1970–х Элию Белютину мэтр.

Париж, его памятники,
драпированные кровью, его небо

Цвета крыльев самолета в садящемся солнце,
Я все видел во сне, и я слышал
возрождение далекого пения, Пеня,
похожего на взлетающие искры.

Я так любил с тех давних пор

Этот город, в комнате

со стенами цвета молока

И стареющей зари,

с низким потолком. И внутри Бледного зеркала

размышляющее лицо.

(...)

Я знаю:

я стоял перед этим окном

И мостовые отзывались шумом

шумом праздника, Праздника каждого дня

и всех дней. Как море.

И надпись на обороте обложки:

«В 1941. Очень близкому человеку – Белютину».

«Независимая газета». 25 ноября 1999.

Русский авангард (конструктивисты) и новый русский авангард (направление «Новая реальность»)

Конструктивисты прославились модой техно-логической. Машина против природы, рационализм против интуиции. Машина является исходным. Ее эстетика проявляет себя в автомобиле, корабле, фильме, самолете. Интерьеры, одежда, производственный рисунок воспринимаются как различные формы реализации творческого начала. Графический рисунок вдохновляется в большей степени надуманными усилиями, используемый как вид пропаганды выдвигающих его идеологических причин.

Белютин руководствуется своими эмоциями и сексом, определяя ими свои чистейшие экспрессии в искусстве. В красках, кистях, палитре, мастихинах, холсте Белютин как бы отливает среду, создавая квинтэссенцию отзывчивости на интуицию и выражая свою способность к выражению документальных нюансов чувств.

В течение первой четверти XX века конструкти-

висты прокламировали абсолютную живопись как отвлеченное от человека явление. В течение последующих пяти десятилетий развитие живописи было подавлено абсолютным господством социалистического реализма. Теперь Белютин вызвал к жизни тысячи холстов, исходя из прямо противоположной позиции, и его последователи ни на мгновение не прекращают эксперимента в отношении своих потенциальных художнических способностей, возможностей. Это и есть возрождение собственно живописи.

Белютину, как художнику, присуща огромная выразительность в чисто ремесленной и остро индивидуальной экспрессии, которая основывается на старонародной ремесленной технике и исключает в ней индивидуальную, механическую индустриальную продукцию, производившуюся конструктивистами. Его формы высоко динамичны и захватывают эмоциями, человечес-

кой духовностью, но не расчетливой тектоникой. Его палитра отличается смелостью, глубиной и богатством, тяготеющим к цвету в русском народном искусстве. Его мощная кисть существует в эстетической оппозиции к строго линейному спектру и геометрическому словарю ранних авангардистов. Его мазки необычайно массивны и находятся в конфронтации с приемами благоговейно воспринимаемых обычно авторитетов. Ни один элемент у Белютина не смягчен. Белютин и его последователи пишут с какой-то дикой силой. Их техника изысканна, а методы изобретательны. Их пространство всегда под контролем.

Но все же несмотря на все их различия, Белютин продолжает ранние традиции модернизма частично в их убеждениях о целях искусства. Конструктивисты отстаивали историческую роль искусства и его способность приводить в движе-



В мастерской США. Омайо.

ние общество в стремлении к утопическому будущему. Подобно сходству людей между собой, секс синтезирует идеологический базис произведений с их формальными решениями.

Они преследовали разные цели. Конструктивисты поддерживали материализм с его марксистско-пролетарскими ценностями, Белютин сосредотачивается исключительно на ценностях духовных.

Существовали две фазы конструктивизма. В первой фазе, продолжавшейся с 1914 до 1921 года, конструктивисты исходили из зрительного визуального начала – не из субстанции. Их цель – создать материю из нематериального, из неведомого и из неизмеренного в мираже. Их работы представляют визуальную метафору антигравитации, бесконечной экспансивности воздушного полета, лежащую в основе технологического чуда наших дней. На этой стадии работы художников были вялыми, изображения лишены темы, краски дисгармонизированными и самый творческий процесс холодным.

Белютин и члены «Новой реальности» остаются материалистами в понимании марксистов. Они сохраняют составляющие материальные качества живописи. Их работы настолько же осязаемы, как у конструктивистов оптически. Поверхность холстов

многослойная, проложенная с большим размахом, вспененная кистью капающая и кровоточащая краска. Их произведения сурово антииллюзионистичны. Психологическая субстанция краски и процесса ее наложения на холст осуществляются ощутимо.

В свой второй период развития, с 1922 по 1932 годы, искусство конструктивизма приобретает функциональность, и художник берет на себя роль инженера, архитектора, индустриального дизайнера, соединяя художественные формы с утилитарным назначением. Художники-конструктивисты осваивают материалы новейшей промышленной технологии: металл, стекло, пластмассу и т. д. Искусство входит в повседневную жизнь. Художники становятся урбанистами и создателями интерьеров, тканей, текстиля, полиграфической продукции и т. п. Нарушается привычное одиночество художника в мастерской. В своем творчестве он избегает индивидуального заказчика. Художники конструируют и проектируют рабочие клубы, соответственно расширяется централизованная сила социалистического государства и экспрессия, сообщаемая общественным сознанием. Эти клубы устанавливали прямую связь художника с народом.

Белютин не занимается прагматической активностью. Согласно его теории, искусство основывается

на коммуникативной и экспрессивной связи художественных средств. Это касается отдельно тона, мазка, линии, пространства, фактуры. Его визуальный вес и качества чувства делают решения уникальными в каждом отдельном случае. В конце концов, эти элементы обрисовывают позицию художника в очень четко организованной дидактической схеме. Цель его тщательно делаемого анализа расширяется до уровня своеобразного художественного визуального букваря, который, по его убеждению, бесконечен. Белютин утверждает веру во всеобъемлющую законность абстрактной экспрессии.

Если бы даже коммунистическая партия не разрывала с такой стремительностью силу своей монополии в 1920-х годах, движение конструктивизма все равно бы разбилось. Причиной тому явилось активное соперничество между отдельными его направлениями, и все они яростно сражались между собой, исходя из общих принципов. Шагал, Родченко, Малевич, Габо, Певзнер, Кандинский, Татлин представляли эти различные тенденции. Конструктивизм характеризовался существованием в нем множества разных и часто противоположных индивидуальностей.

В противовес им «Новая реальность» имеет единственного лидера. Само понятие «школы»



США. Гайд-парк.



США. Долина Гудзона. Дом у Лебединого озера.

и «братства» свидетельствует о коммуникабельной структуре, где присутствует род семейной, а не конкурирующей взаимосвязи. Элий Белютин единственный создатель и канонизированный лидер этой огромной семьи талантливых художников, полных страстного желания подчиняться его опеке на протяжении десятилетий.

Смысл концентрации руководства в лице лидирующей личности в «Новой реальности» обусловлена тем, что в ней работают его ученики. Активность этого сообщества обращена не на производство предназначенной для сбыта художественной продукции. Они идут вместе по дороге жизни, основываясь на взаимосвязи, которая порождена общим опытом, общими опасностями и лишениями, где само товарищество служит им основной поддержкой. В течение десятилетий они вместе испытывали ответственность за свою школу, за создаваемое ими всеми искусство, служа друг другу психологической поддержкой и опорой.

Эти коммуникабельные аспекты школы касаются только внеартистической деятельности ее членов. В пределах же творческого процесса школа культивирует уникальность каждого из ее членов. Это ставится условием их объединения, условием взаимоотношения художника и его окружения,

которое однако оказывает самое положительное влияние на происходящую в творчестве мастера трансформацию.

Эти поиски предполагают, что Белютин вообще не имеет в виду практической реализации абстрактного искусства, которое, не может служить государству. Но тем не менее в общей перспективе художники школы имеют в виду служение не государству – народу.

Вместе с тем художественная миссия школы «Новая реальность» заключается в противодействии разрушительному и деморализующему эффекту социалистической системы, но при том, что каждый художник осуществляет ее сообразно с особенностями своей индивидуальности. Это искусство способно пробуждать духовную жизнь человека, служить восстановлению эмоционального потенциала только через индивидуальность каждого художника. В то время как конструктивисты направляли свои усилия на установление тотального господства пролетарского коллектива, Белютин и его последователи ориентируются на возрождение в каждом человеке личности. Для белютинцев подлинное искусство только индивидуалистично и потому оно подавляется, а не поддерживается верховной властью страны.

В определенном смысле сплоченная белютин-

ская группа основывается как бы на студенческих началах. Отдавая себя под покровительство лидера, они не теряют собственного лица. Это тем более интересно, что Малевич, например, исходил из прямого показа студентам своего мастерства. Отсюда их совершенно безликие работы. Члены «Новой реальности» не знают анонимности. Их стиль настолько индивидуален, что работы не нуждаются в подписи: одного художника невозможно спутать с другими.

Судьба «Новой реальности» замалчивалась и была ненадежной и очень переменчивой: все даты истории школы находились в зависимости от партийных резолюций. Все эти создаваемые резолюциями условия крайне ненадежны и каждая может повести к человеческой драме. По мере того, как силы Гласности начинают уступать очередному напору консервативных сил и соответственно контролю над любым видом человеческой деятельности, Белютин и его последователи ощущают враждебные действия государства и стремление вернуть их в забвение. Их пребывание вне закона было настолько долгим, а образ возмездия хрущевских времен вызывающим и стойким. С другой стороны, когда начинают превалировать либеральные силы, давление, оказываемое на «Новую реальность» ослабевает и как бы рассеивается.

Только в декабре 1990 года, в связи с ослаблением режима, принесенном Гласностью, Белютин и его ученики впервые получают разрешение на грандиозную официальную выставку, занявшую весь Манеж. Советская печать запестрела заголовками «Белютин жив!», к которым особенно охотно обращались журналисты.

И, наконец, в 1991 году настоящий прорыв «Новой реальности» на Запад – в Соединенные Штаты, по инициативе американской стороны, на которую откликнулось Министерство культуры СССР. Эта выставка демонстрирует образцы смелых экспрессивных художественных творений самого Белютина и сотню работ его последователей, бросающих дерзкий вызов государственному направлению соцреализма.. Отсюда ее название – «Осуждены в 1962 – прославлены в 1991. Элий Белютин и новый русский авангард».

Эта исполненная высокой духовности живопись в каждом своем решении воспринимается как материальное воплощение потребности художника бросить вызов угнетению, восстать против него.

Белютин – блестящий теоретик, самый сложный живописец, необычайно смелый человек. Для своих последователей он всегда герой: друг и мученик.

Он рассматривает искусство как мощный антипод злу. Эту теорию нельзя назвать эстетичес-

кой. Это философия жизни, которая признает неизбежность в человеческом существовании несчастий.

Белютин убежден, что мы естественным образом решаем попытку восстановить гармонию, как только начинаем испытывать какой-то внутренний диссонанс. Мы ищем стимуляции своих душевных сил, когда мы раздражены, мы ищем покоя, когда находимся в разладе с действительностью. Как правило, в таких случаях прибегают к алкоголю, наркотикам, сексу и даже к благотворительности. Элий Белютин учит своих последователей, что подобные попытки обречены в конечном счете на неудачу. Только искусство может компенсировать личность в том, чего ее лишает жизнь.

Согласно его теории, каждый цвет, форма, линия передают определенную эмоциональную категорию. Он оформил эти категории в виде своеобразной Таблицы элементов, подобных Периодической системе Менделеева, как бы определяя эстетическую и эмоциональную нашу вселенную. Каждый элемент имеет положительный или отрицательный эмоциональный заряд и уникальный эстетический вес. Они могут быть объединены векторами в огромные эстетические поля, создавая лечебную среду для всего человечества. Белютин предлагает освобожденное от

страха, усталости, боли, безнадежности, печали как бы новое существование.

Под его руководством нудная рутина жизни художника стала стимулом к созданию великолепных, служащих подлинным откровением работ. Туманные перспективы будущего окрасились в яркие тона, воплотились в одухотворенные полотна. В результате каждый шаг, предпринимаемый правительством против Студии, вдохновлял художников «Новой реальности» на новую работу.

Темперамент Элия также является частью его взгляда на искусство. Он абсолютно не боится говорить то, что думает, в государстве, которое всем закрывало рты, и выступает смелым экспериментатором, несмотря на то, что все здесь толкало к конформизму. Он служит своему народу, сохраняя духовность, чувственность и индивидуальность. Кажется, русская публика сбита с толку полотнами «Новой реальности». Традиционно ограниченная импрессионистами, старыми мастерами рами и социалистическим реализмом, она попросту не подготовлена к восприятию их произведений искусства. Она не способна реагировать на необычный объект восприятия, тем более на совершенно необычный изобразительный язык. Между тем американская публика получила в подарок подлинный бенефис.

Безликость кибернетики, технократии, бюрократии, вещественного окружения лишили ее даже слабого налета индивидуальности. Работы Белютина снова пробуждают нашу способность чувствовать, дышать и думать как первобытный человек. Белютин чемпион в выражении индивидуальности. Что иронически воспринимается в России и ведет к обязательному подавлению, то напоминает американцам о принципах, которые легли в основу их страны.

Линда Вайнтрауб. США.

Искусство Белютина представляет высокий взлет сегодняшней живописи. Именно живописи, потому что, не отрицая материальных экспериментов концептуалистов или минималистов, он исходит из того, что в основе их метода работы лежит инженерное, т. е. комбинационное мышление, которое возможно в искусстве, но недостаточно для воздействия на духовный мир современного человека. Это своего рода интеллектуальный китч, который может увлечь человека, но не дать ему того, что тот ждет от искусства. Следует напомнить, что Белютин и белютинцы понимают искусство как форму служения народу и обществу, а не личному тщеславию. Поэтому для них возможности воздействия искусства, его

связи с духовной жизнью человека стоят на первом месте.

Белютин считает, что современный человек полностью закапсулирован. Любое вмешательство в его внутренний мир он воспринимает крайне враждебно. Техника, обстоятельства экономики, давление государства, информативный поток – делают эту изоляцию человека необходимой для выживания. Но, с другой стороны, хоть человек и живет отчужденно, но не может изолироваться от окружающего, иначе он сам себя «съест». И современное искусство должно разбить эту капсулу, по Белютину, и вывести человека из нее к другим людям. Но сделать это может только живопись, потому что она построена на эмоциональном воздействии, в ее основе лежит импульс экспрессии переживания действительности, выраженный в красках, их сочетаниях, в форме пространства, в сюжете. Здесь огромные возможности именно для разговора с человеком, а не для развлечения его интеллекта, и Э. Белютин строит свою живопись на основе этих посылок.

Воздействие событий окружающей действительности он старается сначала преобразовать в пластические образы, где можно увидеть что-то от человека или пейзажа. Но это начало. Затем для усиления воздействия сюжета, а точнее – для бо-

лее активного включения человека в переживание искусства, Белютин еще раз перерабатывает образы в определенные пластические символы, в которых форма, цвет, их композиции говорят о смысле сюжета, но его не иллюстрируют, а передают те глубинные переживания, которые этот сюжет заключает. Его композиции, посвященные теме женщины с ребенком, встречам, разговорам – всегда глубоко человечны, всегда очень эмоциональны и полны большой мысли.

«Живопись Э. Белютина всегда можно узнать по тем могучим жизненным токам, которые находят свою реализацию в своеобразных, условно говоря, символах живописных, фантастических и одновременно глубоко эмоциональных», – писал известный итальянский критик и художник Франко Миеле. Те же принципы, только с учетом своеобразия и особенностей личности каждого из художников, разделяют все белютинцы. Живопись для них – форма жизни, как они говорят, со всеми его воздействиями и сложностями. Художественная правда, считают они, – это верность передачи того воздействия, которое художник реально испытывает от действительности. Художнику не надо ничего придумывать – он просто должен жить жизнью своего времени, быть как бы гигантской мембраной мира, и передавая эту свою реакцию на мир,



Первая персональная выставка за рубежом.
Варшава. Гарелея Кшиве коло.

он скажет людям то, чего им так не хватает сейчас, – правду о том человеческом, чего они так не хотят показать самим себе и другим людям.

Но уникальность и, можно сказать, невероятность существования такого огромного коллектива художников – только основная группа в Абрамцеве насчитывает около 60 человек, – вряд ли была бы возможна только на профессиональной основе. Самолюбие, амбиции, честолюбие всегда мешают художникам объединяться, кроме того, здесь нет материального расчета. Напротив – принадлежность к этому коллективу долгие годы означала большие трудности с получением государственных заказов и вообще работы. И потому, наверно, прав Белютин, говоря, что всех художников столько лет объединяет гражданская позиция, сознательно выбранная, позиция противостояния той антикультуре, которая так упрямо насаждалась в стране сначала Сталиным и Ждановым, затем Суловым и его последователями. Ведь практически белютинцы – это коммуна художников, очень похожая на описанную Чернышевским в романе «Что делать». Люди работают и живут практически все время вместе, их частная жизнь практически неотделима от их творческого бытия. Но есть и еще один немаловажный объединяющий их фактор.

В русском обществе еще в XIX веке искусство и культура всегда играли авангардную роль в выражении в обществе передовых идей. Искусство задолго до революционных событий начала XX века в своем бурлении и протесте как бы предсказало дальнейшие революционные события. Иными словами, искусство в России всегда было связано своими корнями с теми глубинными процессами, которые происходили в обществе. И поэтому мы вправе сказать, что белютинцы выражали, может быть, и не отдавая себе в этом отчета, протест народа против тех репрессивных агитационных методов руководства государством и культурой, которыми пользовалось тогдашнее руководство. Кроме того, революция в России была очень своеобразно понята интеллигенцией да и народом. Вера в справедливость, казалось, окончательно попорченная Сталиным, осталась жить среди какой-то части людей. И эта вера, как живой родник, соединяла поиски новых художников с людьми когда-то созидавшими ленинскую культуру. Она, как загнанная под землю река, жила и помогала жить и работать людям. Ведь сам Белютин учился непосредственно у этих художников, пользовался советами Татлина, а среди его учителей были Павел Кузнецов, Аристарх Лентулов. И еще одно не менее важное обстоятельство.

Белютин – блестящий теоретик современного искусства. Им в шестидесятые годы создана теория всеобщей контактности, которая рассматривает искусство в связи с воздействием действительности на человека, устанавливает законы, по которым изменяются живопись, скульптура, архитектура под воздействием экономических, технических и социальных факторов, что постоянным остается только духовный мир человека, удовлетворять который призвано искусство, а само искусство находится в постоянном изменении. Эта теория не возникла из ничего. Долгие годы, совместно со своим постоянным соавтором, видным советским искусствоведом Н. Молевой, он работал над исследованием художественного метода русского искусства, а также западного, и в результате этих многолетних исследований у него сложилась принципиально новая концепция искусства, его значения для жизни общества и значения теснейшей связи искусства с потребностями современных людей.

Так что все вместе взятое – гражданская позиция, вера в революцию, в социальную справедливость, в правду того искусства, которым художники занимаются, в бескорыстии и талантливости всех членов коллектива – и составляет секрет их стойкости и единства.

Я пишу эти строки, находясь среди огромных холстов, занимающих не только гигантскую мастерскую (которая вмещает сотни картин), но среди деревьев и кустов – художники работают по всему саду. Их живопись, непохожая на то, что делается в мире (не по пластике – она самая современная), а по духу, по внутреннему наполнению, по тому жизнеутверждающему оптимизму и вере в лучшее, что совершенно отсутствует в мировой живописи. Но, с другой стороны, именно этот содержательный смысл искусства белютинцев живой нитью связывает их школу с великим советским искусством 20-х годов.

Стоя среди интереснейших картин, я понял, что нить, которая, казалось, была прервана Сталиным в 30–40-х годах, нить ленинской культуры, никогда не прерывалась и не исчезала – просто она продолжала свое существование в подполье. Она, как подземная река, жила, ширилась, и сейчас мы все надеемся, что выйдет наружу благодаря совершающейся перестройке, и мы увидим подлинное искусство подлинного социализма. А пока прос-то перечислим имена лидеров нового искусства и особенно поразившие нас работы.

Итало Вивальди. Рим.

...Новая Беркли-Сквер-Галери представляет лондонской художественной публике разнообразную программу, составленную из новых произведений интереснейшей группы русских художников во главе с Эли Белютиным. Могучая живопись Эли Белютина является прямым развитием принципов искусства русского авангарда 1920-х годов.

ГАРДИАН, 22 февраля 1989. Лондон.

Искусство
Очень интересная группа художников представлена в экспозиции «Москва 1989», которую показывает Беркли-Сквер-Галерея на Брутон Стрит. С 1 марта по 31-е включительно с ней могут знакомиться многочисленные поклонники галереи. Дэвид Мак Лайн, ее руководитель, по своему усмотрению объединил передовых художников Москвы.

Особого внимания заслуживает Эли Белютин. Этот художник находится в расцвете своего творчества. Ученик и прямой наследник русского авангарда 1920-х годов, он привнес в их заветы влияние Пикассо, Матисса, сумел откликнуться и на посылки Генри Мура.

Находящаяся в русле его таланта группа живописцев работает в его загородном доме в деревне Абрамцево. Белютинская школа располагает

ся там с 1963 года. Вопреки анафеме, которой он был предан официальными советскими авторитетами (не представляющих себе иных произведений, чем в стиле «старых шляп»), многочисленные члены Студии обладают великой верой в художественные идеалы и никогда ни в чем не уступают натиску на их искусство.

Самое поразительное, что единственные в Советском Союзе они не могли совместно демонстрировать свои работы вплоть до последней осени и впервые показывают свои произведения вне пределов Советского Союза.

Михаил Веббер. «Иевиш кроникл», 3 марта 1989. Лондон.

«Москва 1989, Современная русская живопись в Беркли-Сквер-Галери, 23 А, Брутон стрит – до 31 марта. Обзор экспозиции Михаила Шеппарда в следующем номере.

Автор представленных на снимке «Цветов» Скопов (р. 1947) является членом Абрамцевского братства: художников, объединенных широко известной школой Эли Белютина в Абрамцеве. Белютин организатор выставки в Манеже в 1962 году – первого показа нового советского авангарда после искусства 1920-х годов, – который вызвал неумное негодование Хрущева, запретившего всякую деятельность



На открытии персональной выставки во Франкфурте-на-Майне.

Белютина на будущее. Сам Белютин рассказывает об этом событии: «Меры, обращенные против Студии после выставки в Манеже в конце 1962 года, отличались исключительной суровостью». Белютину были запрещены занятия с учениками. Ему самому, как и его студийцам, был закрыт доступ на какие бы то ни было выставки и запрещены любые контакты с иностранцами. Тем не менее деятельность студии была возобновлена в загородном доме Белютина в Абрамцеве, небольшой деревне в 55 километрах от Москвы. Двадцать шесть лет совместной работы сформировали из членов Студии Абрамцевское братство. Разрешение для его членов начать публично показывать сотни и сотни созданных за эти долгие годы картин и графических листов пришло, и то лишь частично, осенью 1988 года, что явилось настоящей сенсацией в художественной жизни Москвы, работами Абрамцевского братства живо заинтересовались наиболее видные советские музеи и галереи, в том числе высоко престижная Третьяковская галерея. Художники получили предложения об организации выставок в странах Западной Европы и США. Выставка в Беркли-Сквер-Галери является первым выступлением Абрамцевского братства за пределами Советского Союза.

Эли Белютин является путеводной звездой Абрамцевского братства – объединения художников

передовых тенденций, как студентов, так и зрелых мастеров. В течение 17 лет он сам был лишен возможности участия в каких бы то ни было выставках. Творчество Белютина утверждает принципы всеобщего развития интернационального искусства, апеллируя, в частности, и к Генри Муру. Насколько велика сила оказываемой им искусству поддержки, можно судить хотя бы на основании работы Скопова. Из числа членов Абрамцевского братства Елена Радкевич представлена картиной «Биллиард». Характерно, что подобно большинству передовых русских художников, в своем глубоко эмоциональном, почти трагическом интерьере она отдает дань принципам Матисса, в принципе близкого русской живописи, и, несмотря на все действующие запреты и инструкции, – Пикассо. В среде Абрамцева напрасно было бы искать клаустрофобии, казалось бы, неизбежной при работе в искусственно созданном правительством гетто, в которое старались превратить колонию художников. Она насыщена поисками и находками.

Освежающий, жизнеутверждающий, выразительный и вместе с тем всееляющий надежду выбор Абрамцевских работ находится в разительном, кричащем противоречии со всеми догматическими школами, тенденциями и направлениями Москвы, на что обращает особое внимание Илона Медве-

дева. Это художники действующие, созидающие, независимо от условий, в которые они поставлены, в той изоляции, которая на протяжении стольких лет им навязывается. Это эффект, который в 1910-х годах был достигнут благодаря творческой художественной деятельности и меценатским усилиям Дягилева, Бакста и Бенуа, выступивших на лондонской сцене. Но Илона Медведева утверждает и другое: «У московских художников по-прежнему остается немало препятствий и трудностей». Тем не менее, наши взгляды с ожиданием обращены к Востоку. Но мы теперь убеждены, что ожидание оправдывается. (Экспозиция открыта до 31 марта, она пользуется большим успехом и будет частично показана в сводной экспозиции).

АРТ РЕВЮ – 24 февраля 1989. Лондон.

Дорогой месье БЕЛЮТИН!

Пользуюсь случаем, чтобы выразить Вам и Вашим коллегам те чувства восхищения по поводу той колоссальной работы, которую вы все вместе проделали, создав школу современного искусства. Ее разработка, безупречная логика ее системы, необычайная точность в пластических этапах ее развития поистине удивительны.

Зная Ваши картины, которые находятся в нашем музее, и знакомый с произведениями Ваших

талантливых коллег, которые мне любезно презентовал в слайдах месье Лукон и которых нам очень не хватает в собрании, не удивляюсь великой преданности искусству, которую проявили Вы с Вашими коллегами. Навряд ли кто-либо способен это сделать в мире сейчас. Я пересматривал Ваш многолетний труд благоговейно, думая о трудностях, с которыми Вы боретесь всю свою жизнь. Но таков удел больших художников – огонь, который они несут в себе, обжигает их, но и дает им жизнь.

И еще меня совершенно поразило то, что возникает в результате всей Вашей системы – это новый способ общения человечества. Это не новый язык, а именно новый характер передачи друг другу своих чувств, мыслей, идей с помощью современной пластики. Компьютерный язык, о котором сейчас столько говорят, кажется лишь первым шагом в том, что Вы уже сделали.

Читая Вашу книгу, я пережил глубокое волнение. Большое спасибо. Я считаю, что она станет великой энциклопедией будущих поколений художников.

Примите мои поздравления Вам и Вашим коллегам.

*Преданный Вам БЕРНАР ДОРИВАЛЬ,
Директор Национального музея современного искусства Франции.*



На праздновании 50-летия Новой реальности.
Совет Федерации.

От Манежа до Манежа

[Элий БЕЛЮТИН]

Все опять начиналось со звонка. Шелестящий голос. Размеренные паузы. Министерство культуры СССР предлагает выставку. Студии в Манеже. В удобные для художников сроки. Может быть март, а может октябрь...

Первое побуждение – отказаться! Студийцы признавались: сама мысль переступить этот порог казалась невыносимой. А уж увидеть дело своей жизни в его стенах! Никто не думал о повторении. Но в не иссякающем победном потоке постсоциализма и неодолимизма все становилось возможным, а всякие усилия бессмысленными.

Голос не уговаривал – предлагал доводы: уникальная возможность показать в таком масштабе и на такой временной протяженности целое художественное направление. Начальник Главизо Министерства Г. П. Попов добавлял: вам никто не будет мешать. Ваша концепция – ваш отбор картин. Экспозиционер лучший в Союзе – Андо Кёсюла. Во всех обещаниях явно сквозила растерянность: о Студии начальник Главизо страны толком не знал ничего.

Сколько художников вы могли бы показать? – По меньшей мере четыреста. – Так много?! И в том числе тех, давних? – Владимир Грищенко, Наталья Левянт, Тамара Тер-Гевондян, Генриэтта Бодрова, Николай Крылов, Анатолий Сафохин, Елена Радкевич, Майя Филиппова, Инна Шмелева, ушедшие – Валентин Окороков, Люциан Грибков, Леонид Мечников.

... Огромные грузовые «волво» день за днем отъезжали от ворот Абрамцева. Сотни холстов, отобранные из тех тысяч, которые скопились в Студии – от Манежа до Манежа. Трудно себе представить более наглядное свидетельство человеческой, художественной стойкости. Ни в какой московской мастерской не нашлось бы места для подобных размеров. Но и в Абрамцеве до них годами не доходили руки. Сотрудники Третьяковской галереи, наконец, решившиеся доехать до Студии, отобрали для своего собрания 98 холстов – в них не оказалось нужды для составления манежной экспозиции.

Только ковровой дорожки не готовил никто.

Трудности возникали исподволь. Союз художников. Согласно уставу, нескольких его членом было достаточно, чтобы претендовать на выставку. Нескольких, но проверенных. Число студийцев значения не имело. Свое «нет» поспешил сказать Андрей Васнецов. Председатель. По всей вероятности, хорошо запомнивший и доставившийся на его долю в 62-м неприязненные слова Хрущева, но и собственную, чуть не на следующий же день написанную покаянную статью в «Правде». Быстрота и безоговорочность раскаяния несомненно нашли отклик у начальства. Теперь А. Васнецов настаивал на совместном показе работ – своих и студийных, благо их объединяли шестидесятые годы. Другой вопрос, что для студийцев тот, давний, Манеж был слишком далеким прошлым, от которого они ушли по своим особым дорогам. Г. П. Попов разводил руками: «Ничего не могу поделать – вам нужно найти общий язык с председателем Союза, иначе...»

Как из-под земли выросли рекомендованные Министерством искусствоведы «от авангарда»,

начинавшие диктовать условия показа, иначе... Никто из тех, кто сумел найти свое место под солнцем за годы командно-административного, или как его там ни назови, метода, – не собирался ни расставаться с достигнутым, ни тем более ставить под сомнение свои жизненные позиции. За право на конформизм у нас научились стоять насмерть.

Даже спустя шестнадцать лет, даже в годы перестройки вызов давно умершему Суслову продолжал таить в себе опасность для истовых конформистов. Позволить себе такое «анархическое своеволие» (любимое выражение Суслова) да еще художникам? От публикации Письма отказались после недолгих размышлений «Вопросы истории» и после очень долгих колебаний «московские новости», иначе, как говорили в Москве, Егор Яковлев. Другое дело неосмотрительные «Дружба народов» (времен Сергея Баруздина), «Искусство», «Советский Союз» или «Советский музей».

Только умолчать казалось мало. Гораздо важнее была постараться -пока готовилась выставка – выдвинуть некий «амортизированный» вариант событий прошлого. Наспех сочиненные якобы дневниковые воспоминания одного и того же автора поспешили опубликовать «Огонек» и «Литературная газета» – вместо массового художественного движения, восставшего против догматизирован-

ного соцреализма, выходки отдельных, к тому же в большинстве своем перекочевавших на Запад одиночек. Девственная приверженность деятелей культуры начальственному курсу должна была остаться непоколебленной. Если бы, к тому же, новый Манеж не состоялся. Если бы!

И все-таки праздник состоялся. Через 28 лет. Многолюдный. Радостный. С министром культуры, нашедшим человеческие слова для открытия. И без Союза художников. Андрей Васнецов отстоял свои позиции. Союз не фигурировал среди организаторов выставки.

Газеты – от «Правды», принесшей студийцам официальные извинения за события 30-летней давности, до «Комсомольской правды», «Московского комсомольца», «Недели», «Независимой газеты», «Московских курантов», «Москвы» и даже «Советской культуры» – писали об одном и том же ощущении душевной раскрепощенности, вечности, внутренней гармонии, которые несли в себе сотни холстов при всем разнообразии художественных индивидуальностей. Но это была еще и гармония искусств. Все сорок дней выставки ежедневно проходили концерты симфонической и инструментальной музыки молодых композиторов нашего авангарда, постановки современных опер и пластических драм, а рядом звучала партесная

музыка XVII века. Это был общий труд всех искусств, одинаково увлекавший и художников, и зрителей. Опыт проникновения в тайники внутренней жизни современников, который так нужно продолжать.

Для чиновников все выглядело иначе. Бесплатные концерты, ничем не оплачивавшееся годами творчество... Первое предложение – еще до открытия выставки – руководителю Студии выехать из страны. На время. Можно навсегда. Второе – когда определился успех выставки – продать всё, что создано и будет создаваться студийцами, расторопному американскому бизнесмену, сразу оценившему выставку в 200 млн. долларов. На первый взгляд, головкружительная цена и... никаких следов целого направления на родине.

Мы можем сопоставить школу Белютина с традициями древнерусской живописи, народного искусства и, конечно, мастеров авангарда начала века.

Мы живем в изменившемся мире. Это требует от человека нового поведения, обуславливает поиск новых способов контактов – один из таких способов и развивает школа, созданная Элием Белютиным.

Евгения Горчакова.

«Советская культура». 1990.

«НОВАЯ РЕАЛЬНОСТЬ»

НА ПРОСТОРАХ МАНЕЖА

Первое впечатление, охватывающее человека, попавшего сюда, – ощущение какой-то просветленности, радости, внутренней гармонии, которой нам так не хватало в нору хрущевской оттепели и по-прежнему остро не хватает в наше архисложное перестроечное время.

Да, именно с порога, не успев даже как следует всмотреться в работы и определить, кто их авторы, ты, как бы с ходу, попадаешь в своеобразное поле доброжелательности выставки, вдруг ловишь себя на том, что среди обилия этих живописных холстов, не совсем привычных для глаза скульптурных композиций ЛЕГКО ДЫШИТСЯ! И думается.

Чем больше знакомишься с экспозицией и отдельными работами, тем острее начинаешь понимать, что вовсе не из-за политической конъюнктуры все минувшие годы, когда Студия была объявлена вне закона, иначе говоря, закрыта, а творчество белютинцев замалчивалось, их работы выставлялись и приобретались многими государственными музеями и частными коллекционерами стран Восточной Европы, а также Италии, Англии, Франции, Германии, Японии, США...

Они привлекали подлинных ценителей искусства своей гражданской позицией, отражением

в живописи «запретных» для советских художников тем, а также – в противовес отечественному тоталитарно-догматическому официальному искусству – поисками нового пластического языка, способного адекватно выразить всю сложность духовной жизни современного человека.

Девиз их руководителя – «искусство должно служить духовному раскрепощению человека, познанию им самого себя и своих творческих сил» – стал творческой позицией и жизненным принципом каждого студийца.

Несмотря на все запреты и кары – исключение из Союза художников, лишение возможности участвовать в выставках, разгон Студии, белютинское объединение единомышленников, как легендарная птица Феникс, меньше чем через два года возродилось вновь, теперь уже под именем «Абрамцевского братства». Его костяк составили тогдашние молодые выпускники художественных вузов. И что особенно важно, выходцы из исконных художественных центров России – Федоскина, Дулева, Обухова, Егорьевска, Дмитрова, Палеха, Сергиева Посада.

Выставка белютинцев, развернутая в эти дни в московском Манеже, называется «Новая реальность». Понятно, что такое определение дали когда-то своему искусству творцы авангардного

направления в отечественной и мировой живописи (его и продолжают теперь студийцы). Но по сути это название символично вдвойне.

Во-первых, мы дожили до такой реальности в нашей повседневной жизни, когда, наконец, хотя бы на пятом году перестройки, стало возможным заметить «пророков» и у себя на Родине - 14 картин Элия Белютина и 98 полотен студийцев отобраны для Третьяковской галереи, а самый престижный в Советском Союзе выставочный зал отдан под экспозицию их работ.

Во-вторых, слава богу, что эта самая новая реальность, пусть и через 28 лет, позволила мне на страницах той же «Правды» извиниться за, мягко говоря, тенденциозную публикацию своего коллег и – хоть запоздало – сказать правду, назвать «так называемые» полотна белютинцев Полотнами без кавычек, как они того и заслуживают.

Дмитрий Горбунцов.

«Правда». 1990, декабрь.

В середине декабря, перед открытием в Москве выставки художников-авангардистов, я пришла в Манеж. Кругом – суета, развал, предверниссажный хаос... Беседую с Элием Михайловичем БЕЛЮТИНЫМ – живописцем, писателем, бессменным руководителем творческой студии, представившей здесь свои работы.

Был «взрыв», «вихрь», чуть не поглотивший – на целых 29 лет – интереснейшее явление в советском искусстве, был и есть человек, этому противостоящий...

БЕЛЮТИН. Сейчас я понимаю, что какую-то оппозицию власти мы все же составляли. Но не политическую, а гуманистическую. Живопись наша протестовала против вездесущего КОНФОРМИЗМА, ПРОТИВ ОБОЛВАНИВАНИЯ человека. Главное, говорила она, чувство собственного достоинства в человеке. И это – как основную опасность – сразу уловили вышестоящие организации. Естественно: скованный догмами человек всегда лучше управляем, чем личность с развитым чувством собственного достоинства. Ни подлецом, ни доносчиком такой человек не станет.

Нет, мы не были диссидентами. В какой-то мере мы даже считали себя соцреалистами. В том смысле, что паше искусство – оно так и называется «новая реальность» – передает духов-

ную сущность человека, а не внешний мир, который его окружает.

Во все века художник занимался реальностью: и Кандинский, и Малевич, и Пикассо... Иначе он не может, он постоянно соприкасается с жизнью, по-разному воплощает ее в пластических образах. И для нас сейчас самое важное – духовный мир человека, удивительные изменения, которые в нем происходят, то и строим мы свою живопись ну, скажем, по принципу органа с его множеством регистров. Увы, обычно человек на одном «регистре» проживает целую жизнь. Мы говорим ему: раскрой все регистры, ты увидишь, какой ты огромный человек, какое ты богатство... Ты поймешь, какой ты творец, а быть творцом – гораздо больше, чем быть художником. Художник окажется ремесленником, а ты, понимая все это, станешь личностью.

Выходит ваша живопись помогает человеку найти дорогу к себе?

Но это же всегда так было: общество осознает себя через искусство. А искусство, я убежден в этом, влияет на развитие общества.

Ведь что происходит? Мы в массе своей – вчерашние люди. Наше мышление, наше восприятие, увы, далеко не соответствует нынешнему уровню человеческой цивилизации. Мы плохо понимаем, что такое демократия, – и агрессивны на митингах,

наша экономика слаба – и конкуренцию честных предпринимателей мы подменяем железной хваткой спекулянта...

Мы так отстали и потому еще, что долгими запретами, ужасающими постановлениями по культуре отлучили наше общество от естественного развития, а значит, гармоничное формирование современного общества тоже оказалось нам заказанным.

Существует еще до конца не осознанная, но теснейшая связь между искусством и развитием экономики, промышленности, даже фермерства... Ученый, инженер, рабочий прежде всего должен быть сегодняшним человеком, он должен чувствовать время. Вот американцы – сегодняшние! Что послужило этому? В немалой степени искусство. И именно авангардное. Оно расковало, очистило мозг от шелухи привычных истин, раскрыло глаза, обострило слух, чутье, взбудоражило, подняло в нем неизвестные доселе чувства. То есть рядового человека сделало творческой личностью.

А наш народ? Его долгие годы нарочно оглуляли. Огромная, глубинная страна насильно оказалась стиснутой рамками вульгарно понятого реализма: вижу птичку – пишу птичку. Как это можно понять? Развивается технический прогресс. Личность человека, его способности готовы к воспри-

ятию сложнейших абстракций. А ему – птичку! Но это же закупорка вен, это же тромб, парализующий духовную жизнь народа. Народ разобщен теперь. Он «капсулировался». Он почти не улыбается... Да у него же просто нет контакта с самим собой. Этот контакт возникает только через искусство. В ладу с ним. Когда-то были иконы, потом – передвижники, Мир искусства... Сейчас вообще ничего нет.

Кто проиграл? Мы все. Когда-то наша страна отказалась платить царские долги, но она отдала Западу куда более тяжелую дань: она отдала ему русский авангард, который, попав на благодатную почву – его не прятали в запасниках, не уничтожали, не высмеивали, - дал такой толчок развитию западной цивилизации, что мы в своей ханжеской спеси и лжи дать не могли.

Или тридцатилетний духовный вакуум, который воцарился после Манежа 1962 года. Он отнял у нас многое. Было бы иное искусство и... иная страна. Я думаю даже, что не было бы экономического застоя, пустых прилавков, дикого разнобоя на митингах, вакханалии преступности...

В который раз мы доказали миру: любое запрещение искусства лишает людей нормальной духовной жизни. А значит, приводит к полному параличу то, что так необходимо здоровому развивающемуся обществу: творческую потенцию каждого

его члена, самостоятельность, активность, веру, наконец, нет, не в Бога, в себя, в свои силы. Вот главный итог тех – давних – манежных событий.

Сейчас выставка «Новая реальность», что называется, в зените. Мы частично обновляем экспозицию, ежедневно идут культурные программы. Люди идут к нам, смотрят, поддерживая и споря. Это и есть возрождающаяся духовная жизнь...

После закрытия выставки экспозиция скорее всего поедет в США. Потом работы нужно продать: государству понадобится валюта, и есть серьезные предложения на 100-200 миллионов долларов. Советским музеям, если они заинтересуются нашим творчеством, что-то подарим. Уже сейчас в Советский фонд культуры переданы шестьдесят полотен. Мы считаем, что советский художник не должен в столь тяжелое для страны время брать у народа копейку: пусть на вырученную валюту лучше купят в музеи Репина, Сурикова... Мы подождем. Планы? Работать. И это не слова. Двадцать восемь лет административной изоляции не отлучили нас от мольбертов.

Ирина Медведева.

«Рабочая трибуна», 22 января 1991.

ИЗ МЕТОДИЧЕСКОЙ РАЗРАБОТКИ ЭКСКУРСИЙ ПО ВЫСТАВКЕ «НОВАЯ РЕАЛЬНОСТЬ». ОТ МАНЕЖА ДО МАНЕЖА. ХУДОЖНИКИ СТУДИИ Э. М. БЕЛЮТИНА»

Наиболее полно на выставке представлено творчество создателя и руководителя «Новой реальности» Элия БЕЛЮТИНА. Рассказ о нем лучше всего начать с работ последнего периода, наиболее адекватно и глубоко представляющих эстетику художника, его понимание места и роли искусства в жизни современного человека.

Первое, что бросается в глаза, – простота и ясность, колористическая звучность его модулей. Однако при всей свободе форм, постепенно возникает интерес к законам, по которым они сложены. Хочется понять не только содержание – предметное, эмоциональное, но и характер жизненного ваяния, приведший к рождению этих монументальных формул. Возникает потребность проследить всю цепь размышлений, комплекс идей переживаний, т. к. ощущаешь – то, что нашло выражение, – лишь вершина айсберга, вывод, за которым своя система жизненных ценностей, своя эстетика. И это оказывается не так сложно, как могло бы показаться на первый взгляд. Надо лишь знать элементарное положение – искусство -XX века отказалось от подражания видимости, возникло множество

направлений, в основе которых лежит убежденность художника: видимые формы препятствуют проникновению во внутреннюю сущность бытия. Освободившемуся от пут подражания открываются новые, неожиданные возможности осуществления свободы, непосредственного касания, выражения законов бытия. Открывается красота, которая находится не вовне, а в душе человека.

Не словами, не вербально воздействуют работы Белютина. Надо лишь захотеть установить свой контакт с ними. Это желание приходит само собой, настолько ярко, полон экспрессии и ясности представший перед глазами мир. Модули Белютина – это люди. Человек стал главным предметом его интереса. «Убегающий», «Идущий», «Женщина с больной ногой», «Гитарист» – все это события, состояния, через которые раскрывается человеческое содержание бытия.

Искусство во все времена берет в свою сферу лишь то, что художник считает достойным внимания общества. Представления о ценности претерпели глубокие изменения в истории, искусство освободилось от мифологии, религии, повседневности. Новое представление о гуманизме пришло с абстрактным искусством, ставшим выражением порыва человеческой души в мироздание, историю, космос. Так разыгрываются события и в последних компо-

зициях Белютина. Человек здесь погружен в мир. Не слит, не несет в себе окружающее пространство, как то выражается в абстрактном искусстве, но наполняет мироздание человеческими чувствами.

Новая фигуративность, к которой пришел художник, утверждает эстетику, где основные коллизии, интерес автора сосредоточен на способности человека, сохраняя переживания, свое внутреннее состояние, соотносить его со взглядом на себя извне. Внешний мир, как существующий вне человека, здесь исключен, забыт, его нет для искусства Белютина. Или это не существенно. Так как вся энергия сосредоточена на другом – иначе не дается человеку видение себя извне. Здесь, конечно, речь идет о выражении самого характера творческого акта, требующего внутренней концентрации, отключенности от всего внешнего. Это состояние выражалось некоторыми направлениями абстрактного искусства, включая лирическую абстракцию, экшн пейнтинг. Но Белютин делает следующий шаг, который привел его к модулям. Потребовалась не только свобода, раскрепощенность сознания, но и своя концепция, убежденность и осознанность в истинности выводов, понимание своего пути. Не удивительно поэтому потребность в вербальном выражении теории, комплекса идей, которые стоят за этими простыми и ясными полотнами.

Думается, что именно коллизия между тем, что находит выражение в цвете, свободой, которую несут образы Белютина, и огромным пластом культуры, продуманного и понятого о мире и месте искусства в нем, объединенном в человеке, и составляет тайну белютинского творчества. Она притягивает одних и отталкивает других. Да, Белютин не боится очевидных параллелей и ассоциации, многие из которых бросаются в глаза, другие видны, чувствуются лишь посвященными. Это в первую очередь переключки с Пикассо и Матиссом. Но Белютин проще и иногда, кажется, грубее. Это Малевич и скульптура XX века. Это народное искусство и икона с ее открытым цветом и плоскостностью. Белютин не боится, а, напротив, идет к фигуративности. Однако его фигуры-модули связаны не с видимостью – они рождены миром чувств и идей, они творения художника, не нуждающегося в пассивном копировании или следовании за натурой. Так осуществляется освобождение искусства, начатое авангардом XX века. Освободившись от необходимости копировать, подражать, мы поняли, что художник – это не столько профессионал, способный изображать видимый мир на плоскости. Открылось понимание – художника делает способность чувствовать во всей остроте, видеть и наслаждаться красотой бытия, его сложными и неожиданными коллизиями.

Образы Белютина абстрактны относительно внешнего и конкретны, адекватны чувствам, их движению, взаимосвязям. Художник сделал выбор, или точнее, к нему его привела дорога искусства. Ее мы можем проследить в экспозиции. Без ранних работ не поймешь всей глубины очищенных от случайного, точных, как удар, модулей последнего периода. Из каких тропинок складывался этот путь?

«Автопортрет» 1968 года мифологичен. Не лицо, не психология привлекает художника. Он решает проблему взаимоотношения человека и мироздания. Не случайно возникает именно автопортрет. Размышления фокусируются, обретают конкретизацию как мои. Здесь мост, который проложило искусство XX века от возрожденческой концепции, где человек – венец творения, к представлению о нем как органической составляющей его, что, однако, не умаляет величия самого человека. Герой Белютина переполнен чувствами, они составляют его плоть. Фигура как бы задает вопрос пространству, в котором она находится. Вся ее пластика устремлена в это пространство, и картина, по существу, – овеществление диалога, поскольку он ведется между родственными субстанциями – пространство также пронизано чувствами, энергией, эти токи лишь проявлены в иной степени.

Начало 70-х годов в творчестве художника отмечено углублением в мир человеческих чувств. Если быть точнее – в мир чувств человечества. Увеличивается размер полотен. Образ человека обретает монументальный, по-своему глобальный характер, вбирая в себя все пространство холста. Главная мелодия, звучащая в его полотнах, – драматизм. «Оплакивание жертв репрессий» 1970 года дает масштаб трагическим событиям нашей истории. Сопоставляя экспрессионистические работы с полотнами последнего времени, понимаешь, что путь к формульной ясности неотделим от глубокого понимания того, что мы называем жизнью общества. И даже не просто понимания, а сопереживания, соучастия. Это был опыт слияния с темой. Краски уже звучали в полную силу, но на первое место выдвигался все же сюжет. Перспективной оказалась другая линия, окрепшая во второй половине 70-х годов и приведшая к модулям.

Каждый, кто нашел в себе духовность, не избежит второго рождения. Оно проявляется в переоценке ценностей. Этот переход в другое качество, он не совершается мгновенно. У Белютина движение вглубь складывалось из интереса к жизни чувств, человеческим отношениям. Но образ при этом не приобретал интимного, камерного звучания. Соотнести их с историко-культурными реали-

ями помогали мифологичность сознания, с одной стороны, и раскрепощение пластических сущностей, с другой. В модулях цвет обретает самодостаточность. Взгляд погружается в колористическое пространство, провоцируя свободу от стереотипов, побуждая воспринимать мир чувствами, всем существом. В модулях нашло выражение, осуществилась гармония человека и мироздания, фон перестал ощущаться как нечто инородное фигуре, стал неотъемлемой составляющей образа. Но и на этом не остановился художник.

В работах 1989 года он обживает открытую им новую реальность. Модуль-человек обретает друга, любимого, собеседника. Возникает диалог. Нет ничего дороже, чем способность испытывать состояния – грусти, печали или радости. Драматизм и счастье – все едино с точки зрения вечности. И еще одна ценность – возможность поделиться пережитым, найти отклик в душе другого. В последних модулях этим другим становится уже весь мир – художник обращается ко всем, людям жившим и живущим, и к тем, кто придет за нами.

О компьютерах и политических баталиях люди будущего узнают от других – полотна Белютина расскажут о самом сокровенном – о том, как мы сознавали себя в конце XX века. Скорее всего, в будущем людей не будет трогать повседневность,

но никуда человек не уйдет от своих внутренних драм и от вечного стремления к гармонии.

Для того, чтобы показать, что метод и система, предложенные Э. Белютиным, не нивелируют, не порабощают творческую индивидуальность художников его студии, но, напротив, освобождая их от стереотипов «академического» художественного мышления, приводят как раз к развитию их индивидуальностей, к нахождению собственного, и притом не надуманного, не изобретенного, но органического, имманентного данной личности художественного стиля, легко просматривается на их работах.

ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНЫЙ АСПЕКТ ВЫСТАВКИ

Впервые оглядывая от порога безбрежное пространство выставки (автор проекта А. Кескюла) под названием «Новая реальность», мы невольно ищем на чем остановиться, в каком направлении идти? Справа, в полумраке, две стены: сварная, свинченая из листов, со ржавчиной стальная, железная, и другая – полупрозрачная, из промышленных стеклоблоков. Далее – неоновая надпись: «Э. Белютин». Стены – как наглядные пособия. Не «гнилая, тнки – да развалится», а, как недавно еще казалось, на веки вечные, дабы сохранить нашего

советского нового человека от зловредной бациллы свободы. Не все окриком и пыткой, но и ложью, и лестью, и подкупом. А что может один человек (или даже несколько) против чудовищной мощи государства? К стыду нашему призыв: «Не высывайся» для абсолютного большинства образованной публики оставался на протяжении десятилетий «руководством к действию». Но были те, кто «высывались».

А справа надпись «Хрущев и Манеж», надпись (и картины, и фотографии), напоминающая об историческом событии 28-летней давности: посещении Хрущевым выставки в Манеже.

Советская цивилизация существует очень давно. На эти несчастные десятилетия столько пришлось всякого, что впору другим столетиям. Третий раз на наших глазах происходит то, что прежде называли НЭПом, «оттепелью», а теперь зовут «перестройкой». Коммунистический порядок после поры беспощадного и безмерного ужаса (террора) в борьбе за создание нового человека, как бы добреет, расслабляется (ведь и в природе бывают приливы и отливы), меняет методы. В это время особое внимание партия уделяет не только солдату, пыталъщику и палачу, но и «инженерам человеческих душ» (в общем тем, кто держась за свои чистоплюйские принципы, за свою «неповторимую

личность» более всего мешает созданию нового человека), всяческой, особенно творческой интеллигенции. Художника пытаются сделать пешкой в политической игре.

У первой Манежной выставки есть предыстория, неотъемлемо связанная с главным героем нашего рассказа Э. М. Белютиным. Как известно, «рожденные в года глухие пути не помнят своего». Это с горечью могут повторить многие из нас, большинство. Путь назад, от советской семьи и школы к навсегда утраченному старому миру (т. е. всемирной культуре) тяжел и болезнен. Другое дело, когда семья является воплощением преемственности духовного поиска, единственным островком потонувшей цивилизации среди бушующего моря варварства. Такова была семья Белютина. Мальчик с малых лет проявлял наклонности к различным видам творчества: музыке, живописи. Среди ближайших жизненных впечатлений: Лентулов, Татлин, Кузнецов и другие великие русские художники первой половины XX века, лишённые средств к существованию, выставок, ошельмованные, гонимые, только что еще не посаженные. Еще были книги: широкая, незашоренная эрудиция. Небоязненное (по молодости) знание того, что молчаливо признавалось несуществующим. И все же первые, можно сказать, юношеские работы Белютина поражают.

Откуда это? Дикий, невероятный контраст к общему фону советского искусства тех лет. Как будто не существует культурной пропасти 30-х годов, социалистического реализма и т. п. Белютин собой восстанавливает связь времен от «серебряного века» русской культуры ко второй половине века, послевоенным десятилетиям. И все же это ни на кого не похоже. Вообще, эти экспрессивные, полубстрактные картины довольно резко выпадают из русской художественной традиции. Они напоминают скорее картины немецких экспрессионистов начала века. Но ни о каких заимствованиях не может идти и речи (да и круг информации за железным занавесом был достаточно узок). Это совпадение на уровне «стиля эпохи». Таким образом, мы видим, что художнику в молодости было много дано. И памятью о том, что «кому много дано, с того много и спросится», Белютин не мог удовлетвориться пониманием искусства как личного, домашнего дела, а, подстегиваемый к тому талантом теоретика, он пытается сделать искусство общественным (выражаясь по-модному «соборным») фактом. Это черта чрезвычайно русская: от древнего храмосздания до (увы!) соцреализма искусство в России понималось как общественное служение.

Белютин не только блистательный живописец, но и прирожденный идеолог. Впрочем, это слово

слишком мало выражает. Скорее Учитель, Наставник, Мастер, как в стародавние времена. Белютин не только сам противостоит тоталитарной культуре, он активно формирует вокруг себя альтернативную контркультуру, своеобразное искусство «сопротивления». И тем самым, по молодости, вероятно неосознанно, готовит свое столкновение с могучим Молохом рабоче-крестьянского государства. Далее в жизни – творчество, педагогика и гонения неотделимы. Первый остракизм в 1948 году, первое отлучение от выставок и преподавания. В 1948 году па собрании творческой интеллигенции «гнездо формализма» аспирантскую мастерскую во главе с Белютиным (зародыш будущей студии) разоблачил секретарь Академии художеств СССР П. Сысоев. За привлечение к преподаванию «формалистов» (Фонвизина, Кузнецова, Бруни) и, конечно, за «групповщину» Белютина изгоняют с работы и из Союза художников. В 1958 году Белютина изгоняют из Текстильного института и навсегда пресекают возможность легальной педагогической деятельности, тем временем под теми или иными официальными или полуофициальными прикрытиями в орбиту Студии вовлекаются сотни художников. Невиданным явлением в художественной жизни становятся студийные пароходы 1961-1962 годов. В обстановке «отте-

пели» конца 50-х – начала 60-х годов появляется возможность выставочной деятельности. Выставки Студии ежегодно проходят в ЦДРИ, в 1958 году в павильоне ЦПКиО им. Горького, в 1961 г. выставка-диспут в кафе «Молодежное», наконец, Таганская выставка. События 1962 г. – лишь самый яркий эпизод в более чем сорокалетней борьбе, И гонитель на сей раз был самый высокопоставленный, и гонение проходило с размахом, а политическая подоплека – хоть детектив пиши. Так повелось сначала, что среди кремлевских вождей бытовало разделение на «либералов» и «консерваторов», «добрых» и «злых». Скажем, «добрый» Ленин и «злой» Троцкий, «добрый» Бухарин и «злой» Сталин, «злой» Суслов и «добрый», скажем, Ильичев, Полянский, Хрущев или кто-то еще. Кстати, они ролями запросто менялись. Ну, а главное, конечно, – подкапывались друг под друга. Вот так и Хрущева подсадили. И манежная история сыграла в этом не последнюю роль.

События развивались следующим образом. 29 ноября зав. Отделом культуры ЦК КПСС Поликарпов позвонил Белютину, попросив его вновь собрать работы, выставленные на Таганской выставке, и развернуть их в Манеже, где в то время находилась выставка «30 лет МОСХ».

Это было первым шагом по реализации реше-

ния Идеологической комиссии ЦК КПСС о том, что направление Студии должно быть включено в официально разрешенное советское искусство. Но спор, конечно, шел о том, как воспитывать «нового человека» преимущественно кнутом или преимущественно пряником.

1 декабря Хрущев в сопровождении большой свиты приехал в Манеж. Под комментарий Сусллова и Владимира Серова Хрущев осмотрел выставку «30 лет МОСХ». Выставка по тем временам была довольно «левой». Были впервые после многолетнего забвения выставлены выдающиеся художники: Кузнецов, Штеренберг, Фальк и др., появились картины нового поколения советских художников, не укладывающиеся в рамки ждановского соцреализма. И Суслову, и Серову было что терять. Суслов в то время явно уступал позиции. Хрущев постепенно убирал его на задний план, Серов и вся сталинская художественная мафия естественно опасалась за насиженные места (чины, звания, премии, заказы и т. п.). Все эти товарищи по партии быстро настроили Хрущева против нового искусства. Напоследок Суслов припас белютинцев. Мало того, что Хрущев был абсолютно невежественным человеком, он еще порядочно устал от осмотра первого этажа. Вероятно, сыграло свою роль и то обстоятельство, что Хрущев, почувствовав куда ветер дует, немедлен-

но решил возглавить идеологическую компанию, подтвердив свою непримиримость, бдительность и т. п. (как выяснилось потом, это была его роковая ошибка, одна из ошибок, приведших к опале). Хрущеву, идеалом которого было в живописи: «чтоб мазков не было видно», естественно, не поправилась «мазня». Естественно, в своей красноцарско-кремлевской манере он всех художников обхамил, унизил и т. п. Но и завершивший все дикий скандал с воплями типа: «Запретить, прекратить, в Сибирь сошлю» был очень характерен. Хрущев не был шизофреником, не был и дураком. Но чтобы подчинить себе все и вся, он усердно придуривался. Был дан сигнал широкой кампании проработки «формалистов» и «абстракционистов» в прессе и на заседаниях творческих союзов. Кульминацией кампании стал банкет в Доме приемов на Ленинских горах (ранее арестованные в Манеже работы белютинцев выносились на руках прямо к банкетному столу) и заседание Идеологической комиссии ЦК с участием молодых художников. В общем партия требовала самой малости – живой души. И в Манеже, и потом томила и злила независимость художников-белютинцев. Они не чувствовали вины, (о, ужас!) не хотели каяться и тем самым реально ускользали из-под государственной власти. И их надо было расколоть. И этим занимались последующие четверть

века. Схема в общем известная: «музыка народная, слова КГБ». Из Союза опять исключили, повыгоняли с работы.

Но студия не погибла. После 1962 года она в значительной степени обновила свой состав. Вскоре было найдено и место для совместной студийной работы. Белютин на деньги, полученные за книги о русской художественной педагогике, покупает дачу в Абрамцеве, к ней пристраивается обширная мастерская. Летние сезоны здесь проводят десятки художников. Устанавливается особая атмосфера творческого бытового уклада с регулярными разнообразными заданиями, пленэром, дискуссиями.

Хрущева вскоре сняли. Снял не в последнюю очередь Суслов, и один из пунктов обвинения на Пленуме был скандал в Манеже. Теперь против «Абрамцевского братства» заработала карательная машина: уничтожение абрамцевской мастерской, бандитский налет и разгром московской мастерской Белютина, словом, «на войне как на войне». И одновременно таинственные звонки, уверения в доброжелательности, даже приглашения в Кремль и, наконец, предложение нового «пароходного» сезона в 1968 году. Опять либералы из ЦК пытались при помощи нового искусства придать социализму «человеческое лицо». В

разгар пароходного сезона грянули чехословацкие события. Окончательно рухнул и надежды на то, что хоть что-то может измениться. Началась бесповоротная долговременная реакция. Но хотя надежды на признание практически не осталось, работа продолжается, что лишний раз доказывает, что художник существует для искусства, а не для зрителя. В самые глухие годы застоя студийцы обращаются с письмом к Суслову. Этот документ – свидетельство немалого гражданского мужества. За такое тогда запросто можно было поплатиться свободой. Письмо кончалось требованием отставки Сусллова. Факт невиданный и не оставшийся без последствий. В 1975 г., например, членам СХ СССР решением Правления СХ СССР было запрещено общаться со студийцами.

Только в наши дни опала была снята. Итог противостояния неутешителен для государства: искусство студии явно пережило тоталитарную диктатуру. Белютинцам с завидной последовательностью удалось отстоять свою линию. Они не стали пешками в политической игре, не купили ценой свободы места в советском официальном искусстве, но они с одинаковой тщательностью избегали противоположной участи. Они никогда не подогревали интерес к своему искусству в свободном мире за счет политических заявлений, демонстраций, пресс-

конференций и т. п. Свое изгнание из художественной жизни они переносили со спокойным достоинством. Нынешнее признание они заслужили.

Выставка произведений художников Студии экспериментальной живописи, графики, скульптуры Э. М. Белютина в декабре 1990 – январе 1991 гг. в Центральном выставочном зале несомненно является огромным событием в художественной жизни Москвы и России.

Зритель, попадающий в Манеж, ошеломлен удивительным ощущением свободы живописного мышления, гармоничным совпадением зрительного ряда с дизайнерским решением, с культурной программой. Художник и дизайнер Андо Кескюла соединил принцип академического построения экспозиции с последовательной и явной формой изложения заданного материала, в котором раскрываются и творчество Студии в экспозиции 1962 года, и документальные фотографии, иллюстрирующие факт посещения выставки Н. С. Хрущевым, произведения участников более позднего периода и руководителя Студии Э. М. Белютина. Русское и европейское искусство конца XIX – начала XX вв. определило право художника на собственное видение, на поиск новых выразительных средств, на максимальное расширение диапазона творческого мышления, и достоинством Студии является

факт обретения уникального творческого пути, непохожего и независимого. Высокий уровень профессионального мастерства, подлинность и непосредственность размышлений и переживаний драматических коллизий современности, накал экспрессивного цвета, равного по масштабности силе преодоления бытия, отличают произведения авторов, продолжающих лучшие традиции европейского и русского искусства.

Художественный и социальный феномен Студии Э. М. Белютина заключается в успешной попытке возрождения традиций итальянских живописных мастерских, когда талантливый Мастер, Учитель, организатор объединил художников в единую группу с широкой творческой программой, с собственной методикой и различными индивидуальными живописными и графическими установками. Теория всеобщей контактности суммирует достижения XIX-XX вв. в искусстве и философии и определяет движение группы, получившей название «Новая реальность», – реальность человеческого духа, выраженная цветом, символами, метафорами.

Работы художников, произведения Э. М. Белютина, коллективные монументально-декоративные композиции выявляют синтез теории и практики, подчеркивают остроту избранной темы и глубину

переживания в адекватной образно-пластической системе. Поиск универсального языка, способного передавать ценности человеческого опыта и общения, занимал умы и сердца многих творцов, например, «игра в бисер» Германа Гессе рассматривает и формулирует принципы создания универсального языка, объединяющего литературу, математику, живопись, историю, музыку. Возможны любые сочетания и сопоставления, которые кодируются в систему сложных и условных знаков, и каждая композиция может быть гармоничной или конфликтной. Тезис или антитезис, совпадения или контрасты двух величин развиваются равномерно и параллельно, достигая катарсиса или завершения любых драматических тем. Форма и система условных знаков могут быть произвольны, важен результат, который и определяет и тональность, и итог заданной темы. Подобная форма построения станковой картины становится важным фактором для всех авторов Студии. В творчестве самого Белютина модель подобной структуры вполне состоялась, попытка создания универсального языка, где ясность, сосредоточенность, изысканность каждой композиции рождает целый ряд символических образов, ассоциативно глубоких. Названия работ могут быть ключом к постижению авторского хода или восприниматься абсолютно относительно, т. к.

произведения настолько сильны по эффекту колористического, композиционного, эмоционального воздействия, что могут существовать независимо от конкретики означенной темы. Поиск формул в науке, искусстве, в трактатах по философии и эстетике, как поиск синтеза гармонического решения содержания и формы, ориентировался прежде всего на те эмоции, которые он будет пробуждать в зрителях и слушателях. Иногда поиску универсального соединения разных видов отражения действительности достигался, иногда «игра в бисер» оставалась частной жизнью исследователя. Найти самый короткий путь от замысла до результата, а затем к сердцу и уму зрителя, воздействовать именно на те струны человеческой души, которые преобразуют человека в сотворца. Теория всеобщей контактности, направленная на гармоничное развитие треугольника художник-зритель-картина или художник-картина-зритель формирует духовную и пластическую среду, способную возродить жажду творчества и жажду идеала, красоты, истины.

Как результат художественной эволюции в творчестве Э. Белютина можно показать ряд произведений, например, «Слепцы» 1948 года, «Автопортрет» 1958 года, «На рынке» 1964 года, «Крутификс» 1975 года, «Размышления о великом Генри Муре»

1987 года, «Христос с предстоящими», «Распятие Христа» и серию Модулей. Движение от экспрессионизма к абстрактному искусству, к пластическому знаку-формуле, кратко и многослойно определяющей целую систему впечатлений и размышлений о конкретном и в то же время отражающим путь и судьбу человечества. От фигуративности к абстрагированности, от монохромности к доминанте и контрасту фона и фигуры, от рисунка, определяющего силуэт и объем к конструктивной знаковости образа. Трактовка сюжетов, посвященных Христу, поражает неординарностью мышления. Человек XX века утрачивает контуры конкретной человеческой судьбы, и каждый становится Христом, каждый проходит через распятие; и цветовое богатство отмечает условную образность персонажей. Проблема и драма едва намечены, но уже накал страстей достигает ощущения почти отвлеченного символа. Трансформация привычных стереотипов в условность символа и метафоры способны создавать и определенный уровень восприятия.

МОНУМЕНТАЛЬНО-ДЕКОРИВНЫЕ КОМПОЗИЦИИ

Показ монументально-декоративных композиций, выполненных группой авторов Студии, демонстрирует масштабность темы, единство пластичес-

кого подхода. Многоплановость, многофигурность, обобщенность, резко выраженный пафос, символика цвета, пространственно-плоскостные построения, усложненно совмещающие время и массы персонажей характерны практически для всех произведений, созданных в разные годы: «Памяти солдата» (1972), «Гражданская война» (1974-75), «Абрамцевское братство» (1975), «Революция» (1977), «Человеческая комедия». Трилогия, посвященная истории государства и народа, поражает пафосом преодоления ради великой идеи, зажигающей сердца людей энергией и целеустремленностью, мощным оптимистическим движением. В «Автопортрете – Абрамцевское братство» каждый художник выделен цветом из общего фона, стилистика обобщения и система кодирования раскрывают или зашифровывают авторские монологи. Это вариант «Репетиции оркестра» Феллини, когда каждый персонаж представлен монологом (двойным) и единое сгармонизированное звучание оркестра. Это персонажи художников и коллективные работы, где самовыражение каждого подчинено единому многоголосию, это принцип существования творческой Студии экспериментальной живописи, графики и скульптуры и творческий путь каждого художника.

8-частная композиция «Человеческая комедия» емко и выразительно передает и смысл существ-

ования Студии, и тот общечеловеческий уровень восприятия бытия, который доступен и необходим как опыт выживания в любую эпоху и для любого народа, духовно преобразующего действительность и возвышающий искусство и талант до мирового масштаба. Ирония и радость, победа и поражения, битва или мир, счастье отдельного человека или драма многих: «Это жизнь, ее радости, ее горести, ее быт, и хотя жизнь часто приносит человеку мало радости, человек все равно надеется на лучшее, и эта вера зовет его вперед!»

М. А. Саблин, Ю. К. Малецкий, Е. И. Горчакова, Р. М. Телеспеева

Завершилась выставка Студии Белютина. В Манеже мы увидели работы одного из направлений советского искусства, вычеркнутого из жизни на двадцать восемь лет.

Долгие годы художник испытывал у нас давление со стороны государственных структур. В результате произошел раскол на официальное искусство и андерграунд. И то, и другое, однако, имело в виду, держало в поле зрения существование запретов, догм. Одно – под знаком подчинения, другое – сопротивления, противостояния.

Белютинцев однако это не коснулось. Они, сплоченные вокруг своего учителя, смогли полно-

стью вырваться из атмосферы удушения искусства и открыть просторы современного мироощущения.

Что такое эти огромные холсты В. Преображенской, В. Булдакова, Е. Радкевич, М. Зайцевой? Это отнюдь не станковые картины в традиционном понимании. То, что происходит на холсте, – не картина, но овеществление социального, эмоционального опыта, а потому подходить к ним с точки зрения предметности, законов композиции и гармонии нельзя, невозможно.

Холст рассматривается художниками этого направления как арена действия. Они берутся за кисть не для того, чтобы изобразить. Искусство стало для них способом жить, быть свободными в атмосфере духовной несвободы. Ибо они смогли прикоснуться, принять в свои души ту силу, которая проявляет себя в жизни человека, природы.

Наиболее полно на выставке представлено творчество руководителя студии – Элия Белютина. Первое, что бросается в глаза, – простота и ясность, колористическая звучность его модулей. Однако при всей свободе форм постепенно возникает интерес к законам, по которым они созданы.

Думаю, что именно коллизии между тем, что находит выражение в цвете, свободой, которую несут образы Белютина, и огромным пластом

культуры и составляют своеобразие его творчества. Белютин не боится параллелей и ассоциаций.

Образы Белютина абстрактны относительно внешнего и конкретны, адекватны чувствам, их движению, взаимосвязям. «Автопортрет» 1957 года мифологичен. Не лицо, не психология привлекают художника. Он решает проблему взаимоотношения человека и мироздания.

Внутренняя сила остающихся людей несопоставима с теми, кто страну покидает. Люди, которые уезжают, перестают участвовать в формировании той духовной среды, которая воспитывает поколения. Из-за границы можно привезти отдельные произведения, но не культуру.

Вот вернулся Любимов. До отъезда на Запад он делал спектакли, сейчас его спектакли – маленькие личные трагедии.

Колбасы у нас в стране доступной не стало, но сознание изменилось, и Любимов изменившееся сознание народа уже не смог догнать.

...В 1974 году студиицы написали открытое письмо Суслову. Борьба продолжалась.

...Эрнст Неизвестный, когда впервые увидел студиицев в 50-х годах поморщился: что это за люди! Никакой театральности! Им бы котлеты на кухне жарить.

А эти люди – внешне неартистической брос-

кости – и оказались русскими интеллигентами. Они остались частью своего народа. «На крест не просятся, но и с креста не сходят...»

Григорий Резанов, Татьяна Хорошилова.
«Комсомольская правда». 26 декабря 1990.

Электричка. Перрон. Шнур людей, тянущихся по лесной тропинке, Заросшая улица. Глухие ворота – и сказка: огромные цветы картин среди деревьев. Тишина. Птицы. Нота, взятая на музыкальном инструменте. Ощущение живописи как музыки в цвете.

Люди расходятся до лесу. В отдельных уголках отдельные художники. Вопросы. Обрывки разговоров. И когда лес наполняется людьми, звуки оркестра, собирающего всех в павильоне, где обычно пишут художники. Кто-то стоит. Кто-то сидит на земле. Кто-то продолжает бродить среди картин. Как в Манеже.

С последними звуками оркестра – издали пронзительная партия скрипки. У маленького рубленого домика коллаж из «Скрипки Ротшильда» Чехова на музыку Вайнштейна (около 20 минут). И как эстафета – в большой мастерской, среди мольбертов и живописи, фрагменты из «Маддалены» С. Прокофьева, рассказ о художнике Возрождения. В живых декорациях, в реальной обстанов-

ке, переходящий к живым людям.

Обстановка большого дома. Что-то от пушкинских времен. Рубленые стены. Мебель красного дерева. Маркизы на окнах. И пластические вариации на темы картин, висящих на стенах, – экспозиция захватывает и дом.

Потом стол. Самовары. Немного воспоминаний и много надежд. На протяжении почти 30 лет дальше была работа втайне, без зрителей, без выставок. Сегодня впереди снова Америка, Южная Корея, Япония, Европа – и главное Абрамцево. Сумерки. Стихающее пение птиц. Соловьиная трель на древней черемухе, опершейся на крышу дома. Свое до боли, до слез, до смысла жизни.

Александр Мионов,
главный режиссер «Центрнаучфильма»,
автор фильма
«Элий Белютин и Абрамцевское братство».

К славе ЭЛИЯ БЕЛЮТИНА,
волшебника, бессознательно космосом
насыщающего душу,
искателя отважного новых знаний
разума и материи.

ЭЛИЙ БЕЛЮТИН
Художник, открывающий двери
свободе и серьезности,
поднимающий шторм против устаревшего
и приносящий искусству и науке в паству
человечное современное и великое
наслаждение прекрасным.

Роберт С. Морган, Нью-Йорк,
художник, критик, историк искусства, поэт,
лектор, преподаватель. 28 декабря, 1992

ВЫСТАВКА ЭЛИЯ БЕЛЮТИНА В БЕЛЛУНО
БЕЛЛУНЕЗЕЦ ПО ПРОИСХОЖДЕНИЮ И ПО
СТРОЮ ЧУВСТВ, ЭЛИЙ БЕЛЮТИН отпраздновал
открытие в Беллуно своей первой персональной
на своей исторической родине в Италии.

На вернисаже, который состоялся в прошедшую среду здесь, в зале Боринга делла Крепадо-на, многочисленные собравшиеся авторитеты и критики искусства с глубоким уважением и восхи-

щением представили Белютина, который приезжает в Беллуно во
второй раз и впервые был здесь, приняв участие в праздновании дня Святого МАРТИНА.

БОЛЬШОЙ ХУДОЖНИК ДЛЯ СВЯТОГО Му-
наро, БЕЛЮТИН и...

День принесения даров Святому Мартину, покровителю Беллуно, состоялся вчера в Беллуно. Он начался в 11 утра в зале Боранга палаццо ди Крепадо-на, где происходила передача двух произведений большого русского мастера беллулезского происхождения ЭЛИЯ БЕЛЮТИНА, которые он преподнес Коммуне Беллуно и епископату Беллуно-Фельтре.

На церемонии лично присутствовал Элий Белютин, руководитель школы «Новая реальность» в Москве, мэр Джанклауди Бресса и епископ.

Кроме того, Элий Белютин предназначил в дар епископату Беллуно-Фельтре три реликвии Святых Виктора, Феликса, Иосафата, умершего в Леополесе и причисленного к лику святых папой Пием IX, чья подтверждающая подлинность мощей подпись датирована 2 августа 1853 года.

ХУДОЖНИК ЭЛИЙ БЕЛЮТИН ПРИНОСИТ
В ДАР БЕЛЛУНО ИСКУССТВО И ЖИВОПИСЬ
РОССИИ

В прошлую субботу, в залах палаццо Крепадо-на в Беллуно, состоялась презентация произведений русского живописца Элия Белютина (на фото), который принес свои дары родине предков, где оказался в первый раз. Произведение, преподнесенное Коммуне, несет дарственную надпись: «Крутификс, 1970, городу Беллуно от его сына». Епископату Белютин принес в дар две Мадонны и пятичастное изображение Пьеты.

Паоло Стефано Беллучи (в русской транскрипции – Белютин), беллулезец, дед художника был музыкантом, который во второй половине XIX века отправился в Краков (Польша) в качестве дирижера оркестра. Его отец Микеле переехал в Россию, где принял участие в Октябрьской революции.

Художник основал в России школу живописи и намеревается развивать свою деятельность в мастерской в Беллуно, где рассчитывает проводить несколько месяцев в году.

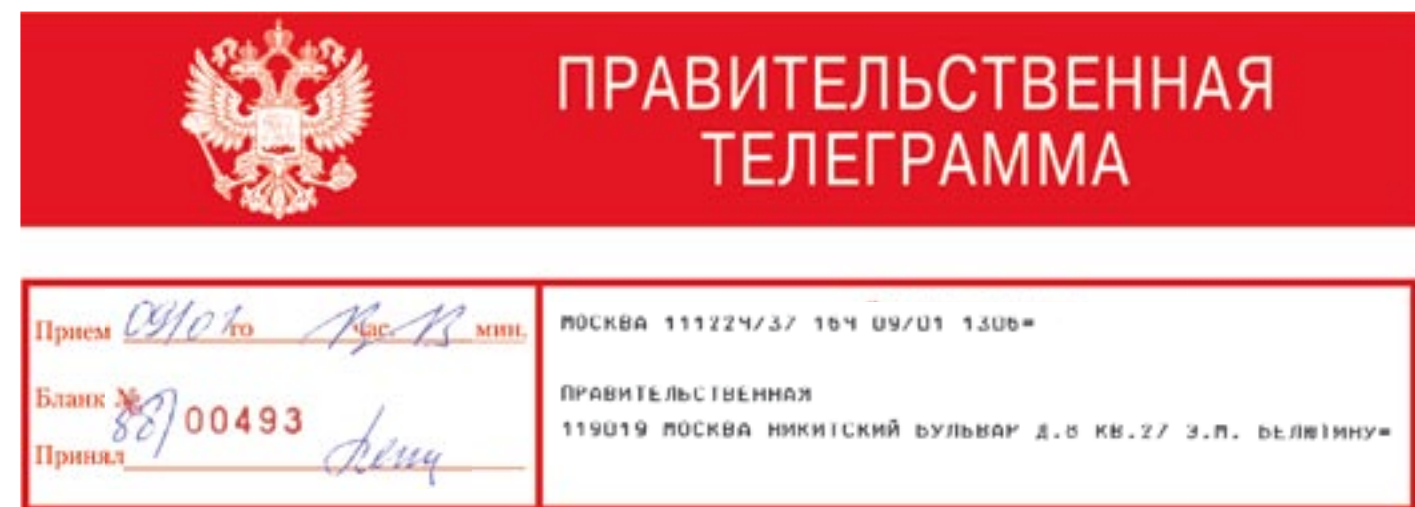


И наступит миллениум

Часть II



В гостях у Добровичных. Варшава.



Уважаемый Элего Михайлович!

Министерство культуры Российской Федерации сердечно поздравляет Вас, известного мастера отечественного изобразительного искусства, со знаменательным юбилеем 75-летием со дня рождения. Ваш талант проявился многогранно. Вы во многом обогатили современную художественную культуру как признанный искусствовед, автор фундаментальных научных трудов по истории художественного образования в России, как основатель студии независимых художников «Новая реальность», как известный художник-живописец. Обаяние вашей личности, активная творческая и жизненная позиция, умение объединить вокруг себя единомышленников в решении творческих проблем, снискали Вам авторитет и уважение среди коллег, любовь и признание зрителей. На протяжении многих лет Ваши выставки вызывают большой общественный интерес, а Ваши произведения занимают достойное место в коллекциях крупнейших художественных музеев России и зарубежных собраний. В этот знаменательный день желаем Вам: неиссякаемой творческой энергии, счастья, долгих лет жизни на благо отечественной культуры.

Заместитель министра культуры - Егорычев



Церемония открытия персональной выставки во Франкфурте-на-Майне.

У времени в плену

Недавно художник Элий БЕЛЮТИН вернулся из Соединенных Штатов, где с успехом прошла юбилейная выставка его работ. Впереди выставки в Канаде, Италии, других странах. В России – все гораздо скромнее. Запрет на имя художника, негласно наложенный еще в декабре 1962 года, продолжается и сейчас. Чиновники от искусства делают вид, что ничего особенного творчество Белютина и почти 2000 учеников его школы не представляет.

... Собственно говоря, уже та давняя выставка на стыке зимы 1962 – 63 года, когда разгневанный российский премьер Никита Хрущев устроил погром в залах Манежа, должна была стать триумфом Белютина и художников его школы. Уже тогда они становились признанным творческим коллективом. Имели поддержку со стороны некоторых членов политбюро ЦК КПСС. Выставка в Манеже должна была принести им официальное признание. И поначалу все шло именно к этому. Хрущев мирно обошел экспозицию белютинцев, поздравился с художниками, задал несколько вопросов

и уже направился к выходу. Однако здесь он был остановлен Эрнстом Неизвестным, попросившим взглянуть на его работы. Подойдя к стендам Неизвестного, Хрущев сначала проявил неудовольствие, потом просто взорвался. Гнев его стал неуправляем. Хрущев разметал всех подряд...

Имя Белютина было предано забвению. До конца 1990 года ему не разрешали выезжать из страны. В подмосковном Абрамцево на своей даче он работал с учениками... И так 28 лет. Власть не хотела принимать его живопись. Они делали искусство. А в мире тем временем одна за другой проходили его персональные выставки.

Впервые он, мастер современной живописи, выехал в США в 1991 году с частью картин манежной выставки. Тогда же в Манеже в 1991 году прошла выставка «Новой реальности», в которой приняли участие 400 студийцев Белютина, был издан каталог с их биографиями. Внешне это походило на триумф...

... В эти дни Элий Михайлович Белютин празднует свое 75-летие. Благородной наружности,

крепкий, уверенный в себе человек с обширными интересами и неординарностью суждений, он напоминает человека эпохи Возрождения. Его работы отмечены на парижской и римской выставках, признаны академиями Польши, Венгрии, США. Сегодня он на равных выступает среди самых громких имен зарубежных мастеров.

Но запрет на его имя в России тем не менее продолжается. Судите сами. На открывшейся недавно выставке Третьяковской галереи художники «Новой реальности» представлены одной-единственной работой – полотном самого маэстро. Но ведь он не художник-одиночка. Он воспитал множество профессионалов, среди которых немало подлинных мастеров.

– Современное искусство – очень сложная вещь, – говорит Элий Михайлович. – Овладение им приходит лишь на основе серьезной академической школы. Художники моей студии очень профессиональны. Другое дело, что их никто «не раскручивает»...

Возможно, абстрактному искусству у нас еще



СОВЕТ ФЕДЕРАЦИИ
РОССИИ
РОССИЙСКИЙ
ФОНД КУЛЬТУРЫ
АССОЦИАЦИЯ
НЕЗАВИСИМЫХ ХУДОЖНИКОВ
«НОВАЯ РЕАЛЬНОСТЬ»

долго предстоит числиться в «непонимаемых». Однако в мире считают, что искусство этого направления раскрепощает творческий потенциал человека, позволяет ему свободно мыслить.

– Однажды, когда у нас гостил Фидель Кастро, – рассказывает Элий Михайлович, – в Завидове на правительственной даче он при мне сказал Хрущеву, что вы, мол, напрасно рассердились на белютинцев и зря их осудили.

– Как же зря? – возмутился Хрущев. – Они так непонятно пишут!

– Нет, – сказал Кастро. – Они пишут понятно, их живопись полна оптимизма. Она оптимистична внутренне, как никакая другая. А внутренний настрой этой живописи – коммунистический, и вы, Никита Сергеевич, подошли к художникам не как коммунист, а просто как старый человек...

После этого Хрущев насупился в раздумье, потом произнес: «Ну ладно, давай выпьем!»

В самом деле, ортодоксальному мышлению госчиновников трудно приспособиться к существованию рядом с такими людьми, как Белютин. В начале 70-х он стал автором идеи создания проекта Дворца ленинизма для конкурса проектов, объявленных Музеем В. И. Ленина. Сейчас мало кто помнит, что полуторакилометровый в высоту, его проект Дворца ленинизма получил первую

премию. Однако Суслов «загροхал» его. Тогда творческий коллектив стал работать над удивительным проектом Москвы как города будущего, Города над облаками.

Мне довелось видеть эту фантастически интересную работу, мы даже опубликовали ее фрагменты. Думается, именно тогда у Москвы был реальный шанс стать городом «образцовым», то есть решить задачу, необходимость которой безрезультатно муссировалась долгие годы и была сведена к необходимости подметать улицы в центре. А мощный творческий коллектив во главе с гениальным архитектором Никитиным, создателем Останкинской башни, предложил достойное решение. Но творцы, в том числе Белютин, в очередной раз оказались неугодными.

Да, его не раз хотели вычеркнуть из жизни через забвение, и многое сделали для того, чтобы не выпускать к людям его творчество. Но ничего не получилось. Художник живет, работает и умудряется философски спокойно взирать на все происходящее вокруг. Что же дает ему силы преодолевать все это, сохранять себя, свое творчество, свое оптимистическое отношение к жизни?

– Я верю в светлое будущее человечества. И абсолютно не верю в капитализм. Эта моя вера не касается той несладкой жизни, которая выпа-

ла на мою долю. Конечно, меня задевает то, что случилось с нашей страной, с нашими людьми. Но еще больше меня волнует то, как реагирует на это интеллигенция в мире. С крушением СССР мы лишили надежды всю планету. Надежды на то, что жизнь может быть устроена лучше, что людям даже в благополучных странах Запада не придется и дальше так бороться за жизнь, так выматываться, жить в окружении праздного богатства... За границей меня часто спрашивают, как же мы могли так поступить? Почему мы позволили разрушить свою страну, разграбить народное добро? Почему Кузбассы и Магнитки – всю страну, созданную потом и трудами народа, некоему Чубайсу мы позволили распродать за копейки? Поверьте, очень трудно отвечать на такие вопросы. Управлять страной должны люди с большим энергетическим потенциалом, способные поднять экономику. Нужны коренные реформы, а не продолжение грабежа.

– Скажите, в какие новые работы воплощаются сейчас ваши настроения?

– Сейчас работаю над полотном «Тайная вечеря». На нем – Христос среди учеников. Там узнаваемы все политические фигуры. Я не понимаю, как можно совершить предательство, даже не против собственного народа, а против всего че-

ловечества. Как можно повторять дурацкие разговоры о диком рынке – зады истории, которые нормальные народы прошли уже сто, двести лет назад?

– И это настроение можно будет почувствовать в вашей новой работе «Тайная вечеря»?

– Не только в ней. Я написал большую композицию, которая называется «XX век». В середине композиции – черные силы, зло, которое давит все доброе. Зло расталкивает людские фигурки и губит, топит в болоте яркую звезду и мечты. Гибнущая звезда – погибающая ныне Россия. На все это смотрит человек. Смысл: все кошмары уйдут, а человечество останется. И звезда на картине хоть и погружается в черноту, но еще не погибла. Она может воспрянуть. И я верю в это.

Беседовала Светлана Глушко.

ОРЛОВСКИЙ МУЗЕЙ

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ИСКУССТВ, 2000 ГОД

Белютин Элий – живописец, теоретик искусства, писатель, поэт, профессор, кандидат искусствоведения, автор 17 монографических книг по теории изобразительного искусства, создатель Теории всеобщей контактности. Родился и работает в Москве. Участник народного ополчения Великой Отечественной войны. Окончил художественный

институт и творческую аспирантуру по кафедре живописи. Ученик Павла Кузнецова, Аристарха Ленгулова и Льва Бруни. В 1948 году положил начало творческому объединению молодых художников, которое в 1954 году было им превращено в Студию экспериментальной живописи и графики, определившей в советском искусстве массовое художественное направление «Новая реальность».

К началу 1960-х гг. «Новая реальность» объединила около 2 тысяч живописцев, графиков, архитекторов, скульпторов и дизайнеров. На основании работ студийцев Белютина была организована 1 (Таганская) выставка русских абстракционистов (ноябрь 1962) и 1 выставка русского авангарда в Манеже (декабрь 1962, параллельно с выставкой «XXX-летие МОСХ).

Создал «Абрамцевское братство», продолжавшее творческую работу студийцев и проводившее ежегодно запрещенные правительством СССР Абрамцевские выставки «Новой реальности» (1964-1988). Награжден Золотой медалью Римского фестиваля «Сетторе интернационале» (1970) и Большой медалью Итальянской академии современного искусства «За выдающиеся творческие достижения и деятельность, имеющую международное значение», (1971), лауреат премий Джженцано (1970), Монтекаттини (1969), Вудстока (США)

– Ассоциации американских художников (1991), Коммуны Венеция (1991), Ассоциации культуры Кастель Маджоре (1995). Член итальянской академии современного искусства. Белютин пишет о своих картинах: «Я стремлюсь создать своего рода художественную гранулу, которая могла бы сообщить зрителю то, что мне пришлось испытать. Эта гранула и есть практический код, который должен не зашифровывать чувства и переживания, а наоборот – их раскрыть, как бы вывернуть наизнанку с предельной откровенностью самое тайное и скрываемое во внутреннем мире человека. Подобные решения, которые вызывают не только активное художественное действие, но и соучастие в этом действии зрителя, я назвал модулями, т.е. активным соучастием в восприятии пространства, формы, идеи и цвета человеком. Главное – добиться их подвижности, убедительности для человека, для его надсознания. Искусство сейчас должно действовать непосредственно на духовный потенциал человека. Задача искусства – зарядить человека творческой энергией, иначе – зарядить тот его духовный аккумулятор, который каждый день разрушается реальной жизнью. Именно ради этого творческого аккумулятора, ради творческого «Я» я и пишу свои картины».

ВЫСТАВКИ ПЕРСОНАЛЬНЫЕ:

1961 – Польша, Варшава,

галерея «Кшиве коло»;

1962 – Франция, Париж, Галерея Ламбер

(в рамках Парижского Биеннале);

1969 – Франция, Париж VI Биеннале Парижа;

1970 – Италия, Рим, Галерея «Ла Баркачча»;

1972 – Франция, Париж, Галерея Ламбер;

1977 – США, Бостон, Мериленд-галери;

1990 – Польша, Варшава, Галерея

современного искусства Центра

художественных выставок;

1991 – США, Вудсток, Национальная

ассоциация американских художников;

1992 – США, Бостон, Галерея Левинсон-Кан;

1992-1993 – Милан, Вилла Борромес,

Интернациональный университет «Второй

Ренессанс»;

1993 – Бергамо, Палаццо деи арти;

Верона, Кортиле Меркатто-Веккио,

Швейцария, Овернье, галерея Нумага;

Италия, Феррара, Палаццо Моссари;

Болонья, Вилла Альдрованди;

США, Нью-Йорк, Ассоциация АРТ/ОМИ;

США, Бостон, Галерея «Арт-бизнес»;

Швейцария, Женева, Галерея

«Второй Ренессанс»;

Германия, Франкфурт-на-Майне,

Галерея Вёлер-Паке;

1994 – Канада, Торонто, Галерея Тофиас;

Италия, Милан – Интернациональный клуб

«Второй Ренессанс»;

Италия, Модена, Виа Назарио,

Сенеро Мантуя, Палаццо Дукале;

Венеция, Сан Видаль;

Галерея Объединения католических

художников;

Германия, Франфурт-на-Майне,

Международная художественная ярмарка;

1995 - Италия, Комо, Галерея Капитани;

Парма, Галерея

Объединения католических художников;

Канада, Оттава, Дорленд-Хайт галери;

1996 – Канада, Торонто, Арт-консорциум.

Участие в 70 общих зарубежных выставках.

МУЗЕИ И ЧАСТНЫЕ СОБРАНИЯ:

России

Третьяковская галерея, Русский музей,

Калининградская художественная галерея,

Архангельский музей изобразительных

искусств и др.),

Франции

Центр Помпиду,

Англии, Германии, США

(Роз музей – Бостон, Институт искусств

Э. Блюм, Зимерли музей и др.,

Канада, Япония, Южная Корея, Польша,

Венгрия, Люксембург, Кипр, Литва,

Эстония, Италия, Голландия.

КНИГИ:

Педагогическая система Академии

художеств XVIII века. «Искусство», М., 1963;

Русская художественная школа второй

половины XIX – начала XX веков.

«Искусство», М., 1967;

Чистяков-теоретик и педагог.

Изд-во Академии художеств СССР, М., 1953;

Школа Антона Ашбе. «Искусство», М., 1958;

Основы изобразительной грамоты.

«Советская Россия», М., 1956-1957. Чч. I и II;

| | | | | | |
|--|--|--|---|--|---|
| Начальные сведения о рисунке и живописи. «Искусство», М., 1957; | «История одной коллекции». Центрнаучфильм. Москва. 1994. | | Декабрь, 1999 Дорогой Элий Михайлович! | | считает победу в Великой Отечественной войне; запуск спутника и мое направление, возвращавшее идеям коммунизма их первоначальный человеческий смысл, потому что подлинного коммунизма в нашей стране никогда не было. |
| Всеобщая теория контактности. «Мир культуры», М., 1991; | «Загадка Новой реальности». МТВ. Сценарий Людмилы Кренкель. 1991. | | Душою с Вами. Ваша творческая высота всегда была ярка как и сегодня и всегда. | | точнее – педагогической системы? Помню, ваша Студия имела множество отделений. Это были сотни художников всех поколений, всех направлений. Вы устраивали творческие летние лагеря, арендовали только для ваших учеников теплоходы. «Белютинские пароходы»! О них в странах народной демократии говорили столько же, сколько в СССР. |
| Темы для неуправляемой живописи. «Новая реальность». М., 1991 и др. | «Живопись «Новой реальности» и современная музыка». МТВ. Москва. Сценарий Людмилы Кренкель. 1991. | | Даже неслабым место во 2-м составе, на скамейке запасных. Их жаль, а Вам счастья, если оно есть у бесконечности. | | И вот вам ответ на то, что случилось в Манеже: партийная разборка групп в руководстве ЦК. Одни считали нужным /прежде всего из экономических соображений!/ ослабить идеологическое ярмо, сталинисты – наоборот. Хрущев предпочел при- |
| ФИЛЬМЫ: «Элий Белютин и Абрамцевское братство». Центрнаучфильм, Москва, 1993. Режиссер Александр Миронов, оператор О. Чупин. | «Слово» No43-44 (161 - 162), 16 – 22 июня 2000 года | | Владик (В. И. Грищенко, архитектор, живописец, участник Таганской и Манежных выставок (1962, 1990/91)). | мкнуть к последним – ведь уже прогремели залпы в Новочеркасске, а тому же это был способ поставить на место только что созданную Идеологическую комиссию – она просила о выставке, вела со мной переговоры - и обрести вновь всю полноту самодержавной власти. К тому же несогласных с генеральной линией партии оказалось слишком много: «групповуха», которую преследовали в Советском союзе с особой яростью. Сотни художников «Новой реальности» воссоздавали реальный образ страны, который не устраивал партийное руководство, и с тем внутренним трагизмом, который был также недопустим. С таким потрясением можно писать только то, что по-настоящему любишь. | И все-таки это была школа? Профессиональная выучка? Скажем так, система раскрепощения творческих возможностей каждого отдельного художника. Никакого натаскивания на прием. Никакого подражания. Но через посредство определенного круга профессиональных задач. Вы же знаете, ко мне приходили сложившиеся художники, профессионалы с законченным высшим академическим образованием. К началу 60-х непосредственно со мной занималось около 600 человек, а в целом «Новая реальность», как стали называть наше направление, объединила около 2.000 живописцев, графиков, скульпторов и дизайнеров, даже архитекторов. |
| «Контакт. Элий Белютин – Юрий Каспаров» (5 симфонических картин на темы пяти картин). РТ. Режиссер и сценарист Наталья Бонди. Москва, 1994. | | | – По прошествии сорока с лишним лет как вы считаете, чем был инспирирован хрущевский скандал в Манеже? Ведь именно этот скандал оттолкнул от Хрущева всю советскую интеллигенцию и молодежь. И потом, не вы же сделали эту выставку – она была устроена по просьбе ЦК партии. Отец говорил, какие надежды все компартии стран народной демократии возлагали на официальное утверждение вашего движения. | | |
| «Система кодов Элия Белютина». Ассоциация «Второй Ренессанс». Италия. Милан. 1993. Автор сценария – А. Вердильоне. | | | Об этом Зенон Клишко не раз рассказывал и мне. У меня лежит его письмо 70-х годов о том, что самыми значительными событиями нашего века он | | |
| «Заговор молчания». МТВ. 1990. Автор сценария Н. Баранский. | | | | | – Это пробуждением внутренней независимости художника и можно объяснить невероятную многочисленность приверженцев вашей школы, |

**Агнешка Добровичиньска-Клишко, профессор Варшавского университета.
Автор книг о Э. М. Белютине.
Дочь идеолога ПОРП Зенона Клишки.**



МИНИСТРУ ОБОРОНЫ РФ
СЕРГЕЮ БОРИСОВИЧУ ИВАНОВУ
Н. М. Молева,
профессор, доктор исторических наук,
кандидат искусствоведения,
член Союза Писателей СССР и РФ,
член Союза Художников СССР и РФ

Глубокоуважаемый Сергей Борисович!

За многие годы работы в архивах Российского государства у меня выкристаллизовалась достаточно неожиданная для наших историков тема – «Роль русской армии в развитии национальной науки и искусства», начиная со времен Ивана Грозного до 1917 года».

Если во всех европейских государствах армия неизменно являлась орудием обороны и осуществления наступательной политики правительства, то в Московском государстве, а затем в России к этим двум неперенным функциям присоединялась, а в определенные периоды приобретала едва ли не первенствующее значение третья функция - побудительного фактора и средства активного развития многих отраслей науки и культуры.

До 1699 г. русская армия была только профессиональной, на твердой оплате, с правом вступивших на военную службу лиц заниматься в мирное время

другими профессиями, в частности, торговлей, ремесленным производством, врачебной практикой. Именно армии государство обязано правильной и рациональной организации торгового дела, чем славилась, Россия, гражданской медицины, производства лекарств, основания сети аптек.

Но и введенная Петром I в преддверии Шведской войны рекрутская повинность не изменила общей направленности деятельности армии, правда, перенесла ее организацию с отдельных солдат и стрельцов на общее армейское руководство. Через армию в Россию приходит зарождающаяся на Западе симфоническая музыка, знакомство с западными композиторами, всем многообразием духовых инструментов. Тем же путем утверждается светский театр, искусство балета /первыми русскими танцовщиками были учащиеся высшего инженерного училища – Сухопутного шляхетного корпуса/, единственный в Европе «люминатский» - световой театр, рассчитанный на многотысячную зрительскую аудиторию. Через свои специализированные учебные заведения армия способствует утверждению сменившего иконопись метода живописи в изобразительном искусстве.

Превосходная профессиональная выучка офицеров сочеталась с общим гуманитарным их развитием. Известно, с каким уважением Екатерина

II относилась к отцу Суворова – генерал-майору, свободно владевшего семью живыми и древними языками. Сам Суворов, всячески поощрявший занятия своих офицеров литературой, остался в истории культуры как своеобразный предшественник К. С. Станиславского, создавший не имеющую аналогов систему воспитания драматического актера. Без знакомства хотя бы с азами «сценического действия» Суворов считал маловероятным воспитание гуманного, умеющего ценить солдата командира.

Наконец, именно армия России обязана развитием спорта и собственно олимпийского движения на переломе XIX-XX веков. Средний офицерский состав, параллельно со своими основными служебными обязанностями, преподавал в средних учебных заведениях физическую культуру, а вместе с ней понятия, как говорилось в то время, «офицерской чести и достоинства, без которых невозможно формирование настоящего мужчины».

Таких ярких примеров можно привести множество. И мне представляется, что знакомство широкого читателя с подлинным лицом русской армии способно сыграть положительную роль в проводимой Вами сложнейшей военной реформе.

С глубоким уважением, Нина Михайловна Молева /Белютина/ - 27.03.2002

ГОСУДАРСТВЕННАЯ
АРХИВНАЯ СЛУЖБА РОССИИ
РОССИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ АРХИВ
ЛИТЕРАТУРЫ И ИСКУССТВА
125212. г. Москва, Выборская ул., д. 3, корп. 2.

29.06.2001 № 306/3-2
Нине Михайловне Молевой
Элию Михайловичу Белютину

Уважаемые
Нина Михайловна и Элий Михайлович!
Российский государственный архив литературы и искусства благодарит Вас за безвозмездно переданные на постоянное государственное хранение материалы студии «Новая реальность». Мы рады сообщить вам, что из этих материалов создан фонд «3273 – «Собрание материалов студии «НОВАЯ РЕАЛЬНОСТЬ».

Переданные вами документы представляют огромный интерес: архив Студии это не только материалы о новых методах художественной педагогики, но и ответ на вопрос о возможности существования искусства в тоталитарном обществе. Без преувеличения, эти материалы уникальны, как и сама Студия. После завершения научного описания документов фонд Студии будет предостав-

лен для работы исследователям – искусствоведам, историкам культуры.

Мы направляем вам краткую опись находящихся в РГАЛИ материалов. Надеемся, что наше сотрудничество будет продолжаться, и новый фонд пополнится материалами художников Студии и, конечно, вашими работами. Вместе с описью, посылает буклет, выпущенный к шестидесятилетию РГАЛИ, который хотели бы подарить вам. Замечательно, что в этот, юбилейный для нас год архив пополнился столь ценными документами.

Позвольте еще раз поблагодарить вас, Нина Михайловна и Элий Михайлович, ведь для того, чтобы сохранить эти материалы потребовались не только силы и время, но и мужество.

Всего вам самого доброго. Будьте здоровы и благополучны.

*С глубоким уважением, Директор РГАЛИ
Наталья Борисовна Волкова*



Нина Молева. Дом Гоголя. Москва.

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ
РЕСПУБЛИКИ ДАГЕСТАН

ДАГЕСТАНСКИЙ МУЗЕЙ
ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ИСКУССТВ
им. П.С. ГАМЗАТОВОЙ
367025, г. Махачкала, ул. М. Горького, 8
тел. 67-36-24, 67-25-99

Уважаемые
Элий Михайлович и Нина Михайловна!
Выражаем вам глубокую благодарность за щедрый дар – три графических листа и альбом-календарь с рисунками Элия Михайловича, замечательного художника, сыгравшего огромную роль в формировании российского нонконформистского искусства второй половины XX в.

До настоящего времени в собрании музея хранилось несколько работ художников белютинской студии – Гликштейн Н. Я. и Зенчевой М. Г. Серия

работ Элия Михайловича, переданная Ниной Михайловной, безусловно, значительно обогатила нашу коллекцию современной графики.

Все подаренные листы («Семья», «Первая встреча». «Весна. Любовь» и серия «Разговоры»), были преданы в отдел графики, сфотографированы, им даны инвентарные номера. О поступлении этих работ в коллекцию музея был выпущен небольшой репортаж в программе «Вести. Дагестан» на канале дагестанского телевидения.

Мы планируем использовать эти работы на выставках современного искусства и выставке даров, приуроченной к пятидесятилетию юбилею музея. Еще раз благодарим Вас за прекрасный подарок.

*Директор ДММИ им. П. С. Гамзатовой
Гамзатова С.Р.*

В конце марта текущего года (2000 г.) исследователи получают доступ к картотеке русских художников профессора Н. М. Молевой в составе архива Государственного Русского музея. Картотеке на десять тысяч имен, едва ли не на треть неизвестных историками искусства, поскольку составлены все сведения на основании архивных розысков автора, без привлечения печатных источников. Это результат многих десятилетий работы, охватывающей фонды Центрального Государственного Исторического архива в Петербурге, императорской Академии художеств – Института им. И. Е. Репина, Рукописных отделов Государственной Третьяковской галереи, Государственной Публичной библиотеки имени М. Е. Салтыкова-Щедрина, Областных исторических архивов Москвы и Петербурга, Государственного Исторического музея (Москва), Центрального Государственного Архива Древних Актов (ЦГА-ДА), различных исторических фондов Польши, Италии, Франции, Ватикана. На основании этой картотеки написаны фундаментальные труды автора совместно с профессором Э. М. Белютиным – «Педагогическая система Академии художеств XVIII века» (Изд-во «Искусство», 1956, М.), «Русская художественная школа первой половины XIX» (Изд-во «Искусство», 1963, М.), «Русская худо-

жественная школы второй половины XIX – начала XX веков» (Изд-во «Искусство», 1967, М.), «Живописных дел мастера. (Канцелярия от строений и русская живопись первой половины XVIII века)» (Изд-во «Искусство», 1965, М.). К последней книге была приобщена частичная публикация картотеки – «Материалы к словарю русских художников первой половины XVIII века», отдельные фрагменты которой публиковались в журнале «Вопросы истории». Картотека с момента своего возникновения была доступна всем желающим.

(В настоящее время картотека хранится в фонде Элия Белютина и Нины Молевой в РГАЛИ.)



| | |
|---|--|
| Принем <i>09/10/70</i> <i>Кас-13</i> мин. | МОСКВА 111224/37 164 09/01 1305* |
| Бланк <i>887</i> 00493 | ПРАВИТЕЛЬСТВЕННАЯ |
| Принял <i>Леня</i> | 119019 МОСКВА НИКИТСКИЙ БУЛЬВАР Д.6 КВ.27 Э.П. БЕЛЮТИНУ* |

ПРАВИТЕЛЬСТВЕННАЯ ВРУЧИТЬ 26 ДЕКАБРЯ
153002 ИВАНОВО ПР. ЛЕНИНА Д.33 ИВАНОВСКОЕ ОБЪЕДИНЕНИЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ МУЗЕЕВ-

ОТ ЛИЦА ФЕДЕРАЛЬНОГО АГЕНТСТВА ПО КУЛЬТУРЕ И КИНЕМАТОГРАФИИ ПОЗДРАВЛЯЮ ОРГАНИЗАТОРОВ И УЧАСТНИКОВ ОТКРЫВАЮЩЕЙСЯ В ИВАНОВО УНИКАЛЬНОЙ ВЫСТАВКИ ПРЕДСТАВЛЯЮЩЕЙ ОДНО ИЗ САМЫХ ИНТЕРЕСНЫХ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ЯВЛЕНИЙ РОССИЙСКОГО ИСКУССТВА XX ВЕКА – ОБЪЕДИНЕНИЕ „НОВАЯ РЕАЛЬНОСТЬ“ ОСНОВАТЕЛЬ ОБЪЕДИНЕНИЯ ВЫДАВШИЙСЯ МАСТЕР ЖИВОПИСИ Э.М. БЕЛЮТИН СОБРАЛ ВОКРУГ СЕБЯ СОТНИ УВЛЕЧЕННЫХ ТВОРЧЕСКИМ ПОИСКОМ ЛЮДЕЙ И ВЕРНУЛ ИМ СВОБОДУ САМОРЕАЛИЗАЦИИ РАЗРУВИВ ТЕМ САМЫМ ИДЕОЛОГИЧЕСКИЙ ДИКТАТ ГОСУДАРСТВА В СФЕРЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТВОРЧЕСТВА МНОГИЕ ЧЛЕНЫ „НОВОЙ РЕАЛЬНОСТИ“ СТАЛИ ИЗВЕСТНЫМИ ХУДОЖНИКАМИ ИХ ПРОИЗВЕДЕНИЯ УКРАШАЮТ КРУПНЕЙШИЕ МУЗЕИ НЕ ТОЛЬКО В РОССИИ НО И ЗА РУБЕЖОМ НЕЛЬЗЯ НЕ ВЫРАЗИТЬ ПРИЗНАТЕЛЬНОСТЬ ДИРЕКТОРУ ИВАНОВСКОГО ОБЪЕДИНЕНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ МУЗЕЕВ М.П. КРАЙНИК И ВСЕМ ЕЕ СОТРУДНИКАМ ОСУЩЕСТВИВШИМ ЭТОТ ФУНДАМЕНТАЛЬНЫЙ ПРОЕКТ А ТАКЖЕ Э.М. БЕЛЮТИНУ И Н.М. МОЛЕВОЙ ОКАЗАВШИМ НЕОЦЕНИМУЮ ПОМОЩЬ ОРГАНИЗАТОРАМ ПРОЕКТА УВЕРЕН ЧТО ВЫСТАВКА „НОВОЙ РЕАЛЬНОСТИ“ СТАНЕТ БОЛЬШИМ СОБЫТИЕМ НЕ ТОЛЬКО ДЛЯ ИВАНОВА НО И ДЛЯ ВСЕЙ РОССИИ
ЖЕЛАЮ Э.М. БЕЛЮТИНУ И ВСЕМ ХУДОЖНИКАМ ОБЪЕДИНЕНИЯ ДОБРОГО ЗДОРОВЬЯ И ДАЛЬНЕЙШИХ ТВОРЧЕСКИХ УСПЕХОВ А ЗРИТЕЛЯМ – ВОЛНУЮЩИХ ВСТРЕЧ С НАСТОЯЩИМ ИСКУССТВОМ ИСКРЕННЕ ВАШ-01-05-4560 РУКОВОДИТЕЛЬ ФЕДЕРАЛЬНОГО АГЕНТСТВА ПО КУЛЬТУРЕ И КИНЕМАТОГРАФИИ МИХАИЛ ШВЫДКОЙ-

Благодарственное письмо

Руководителю
Ассоциации независимых художников
«Новая реальность»
господину Белютину Э.М.

Уважаемый Элий Михайлович!

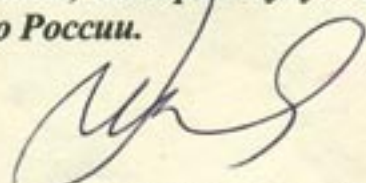
Позвольте от своего имени и от имени Российского Фонда Культуры поздравить вас с 50-летием творческой деятельности Ассоциации независимых художников «Новая реальность».

Ваш вклад в развитие художественной культуры России весом, значителен и ярк. Ваш жизненный и творческий путь не был простым и безоблачным, он был труден, что придет Вашему творчеству особый пронзительный смысл и звучание.

Российский Фонд Культуры искренне благодарит Вас за произведения живописи, переданные в дар музеям России, стран СНГ и ближнего зарубежья. Эта акция позволит многим и многим людям соприкоснуться с подлинным искусством.

Уверен, что многолетнее сотрудничество Российского Фонда Культуры и Ассоциации независимых художников «Новая реальность» является залогом глубоких прочных отношений, которые будут и в дальнейшем развиваться на благо России.

Президент


Н.С. Михалков

Мастер

[Элий БЕЛЮТИН. Литературная запись рассказа Нины МОЛЕВОЙ]

«Свободен от постоя» – табличка у ворот посерела от дождей и городской пыли. Врезанные в камень буквы зазеленели густой плесенью. Каменный столб давно покосился. Впрочем, ворот уже не было. Только у другого столба поскрипывала чугунная калитка, за которой начиналась дорожка, выложенная широкими плитами желтого известняка, – как когда-то тротуары всех московских переулков. Улица Станкевича – с 1922 года, Большой Чернышевский переулок – с конца XVIII века. Вознесенский – сегодня.

Дорожка в 1948-м вела к парадному подъезду – с широкими пологими ступенями, высокими дубовыми дверями, под модным когда-то навесом на литых чугунных колонках. Но Александр Георгиевич Габричевский усмехнулся: «Это не к академику Жолтовскому». В подъезд входили люди в милицейской форме, – здесь помещался так называемый Отдел вневедомственной охраны района и еще какие-то моссосветовские службы.

За углом дорожка разбегалась в разные стороны. Одна окружала по периметру просторный двор

былой, еще боярской, усадьбы – мимо дворничкой, людских, конюшни, поварни, превращенных в жилые закутки с отдельными (немислимая роскошь тех лет!) входами. В такой «квартире» жила здесь с большим сыном особенно почитаемая Габричевским и Жолтовским преподавательница русского языка и литературы Вера Николаевна Величкина. В прошлом учительница знаменитой гимназии Петра и Павла, ставшая преподавателем Московского горного института (надо же было сообщать будущим командирам могучей промышленной отрасли навыки грамотности!), Вера Николаевна пользовалась уважением своих почитателей не только благодаря взглядам на советскую литературу, с ее бесконечными захлебами от собственной талантливости и вечности. Жолтовский не переставал удивляться ее «четкому», по его выражению, прагматизму. Вера Николаевна делила литературу на ту, которая должна возрождаться в человеческих чувствах и сознании, и на ту, официальную, о которой не было смысла думать, – просто при необходимости «пробалтывать как «Отче

наш», не засоряя мыслей и чувств ее сиюминутными стремлениями. «Берегите как зеницу ока человеческую реакцию на каждую прочитанную строку! Берегите себя!» – это выражение Величкиной не раз приходилось слышать и от Габрического, и от Жолтовского.

Другая дорожка направлялась к «черному», или кухонному, входу барского дома. Никаких ступеней, навесов, одностворчатая дверь, и, по словам Александра Георгиевича, дальше начинался Мастер.

Формально мое знакомство с Иваном Владиславичем состоялось сразу по окончании Великой Отечественной войны на достаточно необычной выставке, организованной Академией архитектуры. Именно Академия архитектуры сразу после окончания войны получила возможность обследовать освобожденные территории на предмет выяснения гибели памятников и состояния тех, которым удалось уцелеть. Из старшекурсников и аспирантов, в том числе и Художественного института, формировались небольшие бригады, для каждой из которых намечался маршрут и район обследования. Все, что мы могли практически делать в походных условиях, были акварельные наброски, более или менее проработанные. Мне с моим напарником, тоже участником войны, к тому же

лишившимся одной руки, достался район Свири, находившейся под финской оккупацией. Кроме огромной бумаги под грифом Академии с просьбой к местным властям оказывать художникам всяческое содействие (и не принимать их за шпионов!) с двухмесячным сроком действия, у нас ничего не было. Питание гарантировалось только взятыми из Москвы хлебными карточками. Любое его пополнение, как и организация транспорта и ночлега зависели от отношения местного начальства и удачи.

Работа оказалась на редкость интересной, и вот ее результаты показывались на выставке, вызвав интерес старшего поколения архитекторов и в числе первых Жолтовского. Хотя представил меня Ива-ну Владиславичу двоюродный брат его супруги, член-корреспондент Академии наук СССР Виктор Никитич Лазарев, рассчитывать на то, что маститый зодчий запомнит студента, было трудно. К тому же отношения между свойственниками и одинаково увлеченными итальянским Возрождением специалистами складывались непросто. Ни о каких прямых столкновениях не могло быть и речи, но Виктор Никитич не соглашался с характером использования Жолтовским наследия Палладио, тогда как Иван Владиславич считал «засушенным» (его выражение), отстраненным от исторической ауры человеческой жизни восприятие Лазаревым

памятников Возрождения. Знаменитая «аура памятника», которой так дорожил зодчий, явно оставляла равнодушным маститого исследователя.

Габричевский как-то вскользь напомнил о корнях подобных разногласий, которые Жолтовский готов был относить к практике хорошо знакомого ему отца Виктора Никитича – гражданского инженера Никиты Герасимовича, много и успешно строившего в Москве. Никиту Лазарева знали к тому же как завязатого автомобилиста-спортсмена и члена Литературно-художественного кружка, в котором председательствовал Валерий Брюсов, а среди директоров находились Вересаев, Телешов, Сумбатов-Южин.

Но так или иначе, я шел на первую настоящую встречу с Мастером. За низкими маленькими дверями – темная прихожая (Жолтовский предпочитал выражение «сени»). Оно представлялось тем более оправданным, что сразу слева начиналась лестница на бельэтаж, а впереди открывалась дверь в кухню, предмет особой гордости Ивана Владиславича. В хорошем расположении духа он начинал экскурсию по своим владениям именно с нее.

Кирпичный, «в елочку», наощенный и натертый до блеска кирпичный пол. Огромная плита с медным круговым поруч-нем и медными дверками

(газа в доме не было). Покрытые старым кафелем под са-мый потолок стены. Металлический колпак над конфорками. И в левом, дальнем от входа, углу дверцы... лифта для кушаний, которые прямо отсюда подавались в столовую на антресолях. Иван Владиславич честно признавался, что старый лифт был всего лишь до бельэтажа и что ему пришлось «совершить варварство» – удлинить его шахту до антресолей. Зато в остальном иллюзия старины была полная: поскрипывал ворот, колебался пеньковый канат, подрагивала вместе со своим грузом маленькая платформочка.

Главным было, груз в виде суповой миски или закрытого блюда со вторым вовремя принять и непременно закрепить тормозной колодкой ворот. Но это уже не входило в круг обязанностей Ивана Вла-диславича. Хотя надо признать, подняться по лестницам этой квартиры с подносом в руках даже совсем молодому человеку не представлялось возможным.

Из «сений» неширокая крутая лестница вела в коридор бельэтажа, к вычлененному из остальных помещений этажа святилищу Мастера – кабинету. Тому самому, в котором работал Баратынский, Станкевич, бывая у брата, где встречались Вяземский, Погодин, Грановский. Который еще раньше служил «самому» – это Иван Владиславич почти

торжественно подчеркивал – Александру Петровичу Сумарокову: городская усадьба была родовым гнездом Сумароковых.

Может быть, помещение и не было так велико – что-нибудь около 50 квадратных метров (3 окна по фасаду), зато казалось огромным. И почти торжественным. Скорее всего из-за высокого, тонущего как бы в сумерках потолка, сохранившего гризайльную роспись начала XIX века. Роспись не поновляли, и тона гризайли подернулись патиной времени. Речи быть не могло об ее расчистке: Иван Владиславич следами времени дорожил несколько не меньше, чем первоосновой живописи. Если входивший сразу же не откликнулся на удивительную ауру потолка, Иван Владиславич словно охладевал к гостю, воспринимал его как человека не из своего мира.

Кабинет тесно заполняла мебель. Только старая. Только великолепные образцы той или иной эпохи. В мебели Иван Владиславич разбирался, по собственному выражению, «на уровне шестого чувства». Это было то поразительное ощущение материала и мастерства, которым всегда отличались его исторические предки – поляки.

В центре кабинета два фламандских стола XVIII века, украшенных виртуозным маркетри с букетами цветов. Придвинутые друг к другу, они замы-

кались старым дубовым столом, за которым на совершенно расшатанном и перетертом кресле восседал Мастер. Конечно, под рукой был телефонный аппарат. У стены рядом стояли рейшины. Во внутреннем кармане атласной куртки – «бонжурки» – подручная, перетертая добела, готовальня. Не знаю, пользовался ли ими Иван Владиславич, или они оставались символикой зодчества, как в скульптуре XVII - XVIII веков. По правую руку от Ивана Владиславича стояло совершенно истертое кресло XVI века, которое он торжественно называл креслом Марии Тюдор и избранным предлагал попробовать в нем посидеть или, по крайней мере, погладить спинку.

Настоящим чудом мебельного искусства был стоявший за спиной у Жолтовского кабинет красного дерева со слоновой костью по рисунку Камерона. И что бы ни говорил Иван Владиславич о всех других предметах, именно кабинет задавал тон всей комнате, заявлял о характере устремлений самого зодчего. Высокий, занимавший почти всю стену, с множеством дверок и ящиков, он был царством в царстве архитектуры.

У противоположной стены стоял отличный английский поставец, в котором хранились бесчисленные слайды, а к поставцу было придвинуто венецианское кессонэ, в котором Иван Владисла-

вич хранил свои акварели, преимущественно итальянские. Он не очень охотно их показывал. Тем интереснее было их смотреть: зодчий очень точно соблюдал градацию между собственными, авторскими, зарисовками и зарисовками, в которых его целью становилось воспроизведение чьего-то произведения.

Картин в кабинете было немного, и среди них Жолтовский особенно ценил итальянский подлинник времен Возрождения – портрет одного из Медичи. На окнах стояли голова римской императрицы I века нашей эры, приобретенная Иваном Владиславичем непосредственно на раскопках в Италии и – совершенно неожиданно! шедевр парижского салона конца XIX века: женская головка, окутанная прозрачной, переданной в мраморе вуалью. Габрический, как бы извиняясь, пояснял, что все дело было в сходстве с первой женой архитектора из семьи московских миллионщиков Носовых.

Прямо напротив дверей кабинета – лестница на антресоли, очень крутая, и трудно себе представить, как Иван Владиславич на восьмом десятке преодолевал все эти препятствия. Тем не менее ничего в своем обиходе он менять не хотел и продолжал заниматься домашним альпинизмом до конца.

На лестнице по стенам висели большие декоративные полотна какого-то фламандца XVIII века – цветы и птица. И было самым удивительным, даже для Габричевского, что в первый же визит Иван Владиславич пригласил подняться по этой лестнице в личные комнаты. При его неизменной замкнутости и почти нарочитой отстраненности от окружающих – никаких разговоров, кроме архитектуры, никакой светской болтовни, тем более сплетен! – это приглашение говорило о совершенно исключительных обстоятельствах, которые неожиданно сравнивали перед назидательной и карающей рукой идеологических властей и старших и младших.

Постановления ЦК ВКП(б) по вопросам идеологии коснулись не только композиторов – Шостаковича, Прокофьева, Хачатуряна, Шебалина. В архитектуре нож гильотины просвистел над головами Ивана Владиславича и Габричевского – обоим лишили права преподавать и общаться с молодежью, оба были одним росчерком пера вычеркнуты из профессиональной жизни. Роль палачей-практиков охотно взяли на себя архитектор Н. Г. Мордвинов и человек, чья зловещая тень лежала на всех факультетах Московского университета, «великий глухой», как его называли за спиной, заведующий объединенной ка-

федрой марксизма-ленинизма Н. Д. Сарабьянов. «Коспомолиты» и «формалисты» были должным образом заклеены. Для аспиранта Художественного института роковыми оказались зарисовки архитектурных памятников Севера 1945 года – формалистические приемы изображения, интерес к религиозным памятникам, пессимистическое видение деревни, отсутствие жизнеутверждающего начала и еще тот факт, что в качестве старосты творческой мастерской он осмелился пригласить руководителями «ранее осужденных в их антисоветском творчестве» Павла Кузнецова и Льва Бруни.

Только со временем мне стало понятно, как важно было перешагнувшему в девятый десяток архитектору убедиться, что его позиции понятны и близки тем, перед кем еще только развертывается жизнь.

Иван Владиславич не был ни коллекционером, ни собирателем, руководствовавшимся определенным планом, системой. В прошедших поколениях, их созданиях он откликнулся на то, что было ему внутренне близко, что позволяло выстраивать свое духовное и эмоциональное пространство – чтобы жить и работать. Поэтому от среды его дома исходило ощущение современности, но никак не музея и древлехранилища. По внутренней своей

установке он ничего не хранил – он со всеми входившими в его дом вещами сосуществовал, уважая их, но и находя в них поддержку.

В столовой, направо от лестницы, мебель ограничивалась удивительным набором белого (!) чиппендела голландского исполнения – стол, стулья, – находившегося на яхте Петра I. Слева от лестницы шли (в маленькой анфиладе) гостиная, спальня и еще какие-то скрытые от посторонних глаз потаенные уголки.

Как возникла эта совершенно необычная квартира, можно только догадываться. Дом до самой революции составлял собственность Александры Владимировны Станкевич, и скорее всего подсказала его зодчому жившая в нем Елена Васильевна Станкевич, связанная с Габричевскими. Свою секцию в старом особняке Жолтовский в расцвете славы и признания со стороны советского правительства предпочел любой новой мастерской. Она так и числилась за ним как мастерская. Для жизни Ивану Владиславичу с женой была предоставлена представительская квартира в доме напротив американского посольства на Новинском бульваре.

Но представительство не понадобилось. Жолтовский не был человеком тщеславным. Он обладал иным, ныне почти совсем забытым качеством

– чувством собственного достоинства. Высочайшим. Неколебимым. Перед революцией у него рождается мечта приобрести продававшуюся в Италии виллу Палладио. Несмотря на успешную архитектурную практику, необходимой суммы для покупки у него не было. О заёме у жены и ее родственников он не допускал и мысли и на два года, по его собственным словам, отправился на Урал сплавлять лес, чтобы поднакопить средств. Подобное неожиданное решение оказалось одинаково перспективным и бесполезным. Революция поставила крест на всех планах.

И снова – Жолтовскому и в голову не приходило присоединиться к волне эмигрантов. При всем том, что до неузнаваемости изменились условия его жизни. Зато открывались перспективы – и какие! – работа, которая значила для него больше, чем что бы то ни было. За рубежом труд архитектора сулил золотые горы, но Иван Владиславич просто любил архитектуру. Она была для него искусством, а не простым конструированием стен, окон, пространства, и от архитектуры он ждал и добивался воздействия на человека.

Казалось бы, оторванный обстоятельствами от стремительно развивающейся строительной техники, он продолжает свято верить, что зодчество не только равно живописи и скульптуре, но

и превосходит их в возможностях воздействия на человека. Зритель может легко уклониться от воздействия небольшой (независимо от реального размера) живописи или скульптурного произведения, но это гораздо труднее сделать, учитывая объемы и пространства, которыми оперирует зодчий.

Каждый приход в дом на Станкевича открывал для меня новую страницу видения своей профессии Мастером. Жолтовскому представлялось принципиально важным участие архитектора в строительстве. Он и в мыслях не допускал отделения строительного процесса от архитектуры. Как скоро подобное отделение произойдет, утверждал Жолтовский, – архитектор перестанет быть художником, а сама по себе архитектура – искусством. И, может быть, самым обидным для Мастера было то, что восторженно смешивая с грязью его взгляды, его профессиональную практику, «сарабьяновы» осмелились применить к нему понятие «школки». Именно так унижительно и снисходительно – «школка Жолтовского».

И тем невероятней был этот погром Мастера, что всего лишь тремя годами раньше, в День Победы, вся Москва ликовала на Красной площади и на Моховой – перед «Домом Буллита» (по имени посла Соединенных Штатов Америки), где каждое

появление американских офицеров встречалось громовым «ура» – «ура» союзникам, однополчанам, помогавшим Советскому Союзу пройти невероятные по тяжести испытания. Новый вариант железного занавеса и «Холодная война» – это позже, а в тот майский день была одна Победа, одна на всех на фоне строгого и величественного здания, созданного зодчим Жолтовским.

Хрущев поторопился поддержать и даже вернуть к творческой жизни Ивана Владиславича – в 86 лет. А когда Мастера не стало в 1959 году, произошел еще один погром. Вдове было предложено в 48 часов освободить все помещения на Станкевича, 6. Оказывается, они давно стали совершенно необходимыми Моссовету. Растерянная женщина что-то пыталась поместить в квартире на Новинском бульваре, что-то навалом, в полном смысле этого слова, перевезти на дачу в Жаворонки.

Набор петровской корабельной мебели удалось, по счастью, продать сходу П. Д. Корину, недавно получившему государственную премию и потому располагавшему деньгами (набор и сейчас украшает Музей-мастерскую художника). Любимое кессонэ Ивана Владиславича оказалось в сарае в Жаворонках, набитое ржавыми тляками, лопатами и граблями. Разор осуществлялся стремительно, и

ни Союз архитекторов, ни тем более Музей архитектуры ничего ему не противопоставили.

Через несколько дней в кабинет Мастера страшно было войти. Гризайлы счищены и загрунтованы под побелку. Паркет конца XVIII века содран и перекрыт на мастичной основе самым дешевым линолеумом. Рабочие очень торопились: предстояло немедленное открытие читального зала городского архива, документы в который, по заказу читателей, предстояло перевозить через весь город. В углу кабинета вместе со строительным мусором валялись телефонный аппарат Ивана Владиславича с оборванным проводом, его рейшины и среди множества карандашей, резинок, угольников – маленькая готовальня, с которой он не расстался в своей домашней куртке. На вопрос, можно ли взять на память эти вещи, вдова согласно кивнула. В конце концов, ей было ни до чего: она уже перенесла несколько онкологических операций и не сомневалась в последствиях нового стресса. Ее не стало через год после кончины Ивана Владиславича. Еще через год с небольшим не стало и ее единственной дочери и наследницы, тонкой и романтической актрисы Театра им. Моссовета Любочки Смышляевой, игравшей Дездемону с Отелло – Мордвиновым. Потом не менее стремительный уход из жизни супруга Любочки.



Удивительный мир Мастера, позволивший ему работать и выстоять, исчез. Мир Ивана Жолтовского, признанного академиком в 1907 году.

«Строительство и бизнес»

№ 8 (24), август 2002 г.

Нина Молева в домашней библиотеке.

ДОРОГАЯ НИНА МИХАЙЛОВНА, вот уже полмесяца пишу письмо Вам, которое в силу разных обстоятельств не могу закончить и отправить. Дела всякие нарушают чувство внутренней сосредоточенности, необходимое для нашего разговора.

Во-первых, огромное Вам спасибо за поддержку проекта, опубликованную в журнале «Мир музея», лаконичную, с точными акцентами, написанную с пониманием и душой. С удовольствием прочла Вашу статью «Элий Белютин. Творчество. Школа. Теория», казалось бы такой знакомый материал, но со многими новыми подробностями.

Осенью этого года – 40-летие выставок в Манеже, являющихся поводом вспомнить времена «шестидесятников», оцениваемые теперь со знаками «плюс» и «минус», но, безусловно, очень благотворными и важными в истории страны.

Благодаря Вам наш музей располагает экспонатами, позволяющими ему вести разговор без искажений, черпать от «первоисточников» (произведения Элия Михайловича и студийцев). Тем более, что в восстановленной экспозиции наряду с «Распятием с предстоящими» Элия Михайловича, есть триптих Виктора Попкова о «работе» ЧК («Лестница» (7.11.1962); «Чекист» (1963); «Мужской портрет в черном» (1969)), есть картина Илла-

риона Голицына и др., бывших участниками (вольными и невольными) тех драматических событий в культуре, и в изобразительном искусстве, в частности. Идея предполагаемого сценария состоит в выполнении задач:

1) рассказ об экспонатах нашего музея, как то нам и полагается делать. (В связи с этим еще раз хотелось напомнить просьбу Элию Михайловичу: написать «от первого лица» о картине. Уточнить датировки наших картин, или объяснить другие даты в каталоге выставки «От Манежа до Манежа»).

2) Подчеркивание значимости наших экспонатов и привлечение внимания к ним.

3) Синтез искусств, как то существовало во времена «шестидесятников» (музыка, слово, кино и пр.)

4) Введение в сознание культурных орловцев этих экспонатов, как составляющих необходимую среду существования, т.е. в качестве реликвий.

Если у Вас, дорогая Нина Михайловна, возникнут предложения по этому поводу, то я, конечно, буду Вам благодарна.

Посылаю Вам анкеты для заполнения художниками студии. В недалеком будущем хотелось бы издать по возможности максимально полный научный каталог произведений Белютина и возглавляемой им студии из нашего собрания. Таков прицел посылаемых анкет. Для контроля я соста-

вила общий список и впечатала фамилии.

В прилагаемой книге Кондратенко Вы найдете главу о Вашем ливенском земляке графе Ростопчине. Осенью у него должна появиться новая, деньги находятся, поскольку он возглавляет пресс-группу Главы Администрации области. Наш же «словарь дарителей» в стадии «отлеживания».

Сердечный привет Элию Михайловичу и художникам студии.

С наилучшими пожеланиями

Ваша В. Василенко

14 мая 2002,

г. Орел



Сценический рассказ Нины Молевой в Доме-музее М.Н. Ермоловой.
Артисты Малого театра Борис Телегин, Владимир Софронов.

«Этот чудесный наш Финь-Шампань»

[Элий БЕЛЮТИН. Литературная запись рассказа Нины МОЛЕВОЙ]

(НЕИЗВЕСТНЫЙ ШЕХТЕЛЬ)

Первой это прозвище припомнила у нас дома племянница и воспитанница книгоиздателя В. М. Саблина Тамара Саблина Тер-Гевондян. Припомнила, потому что окна нашей квартиры на Большой Садовой выходили во двор шехтельского особняка. Не того, который стало принято среди историков называть жилищем архитектора, на Ермолаевском переулке, в действительности принадлежавшего членам многолюдного и очень богатого клана торгового мануфактурного дома «И. И. Дунаева & наследники». Но настоящего, куда более скромного и приспособленного для повседневной работы проектировщика и строителя, – на Большой Садовой, 4. И хотя проверить это обстоятельство совсем просто, раскрыв любой справочник дореволюционной Москвы, легенда слишком хороша, чтобы от нее отказываться.

Маленькой девочкой, а потом уже и гимназисткой она приезжала с дядей в этот дом, входила в глубокие ворота, поднималась по нескольким

ступенька в скрытый в них парадный подъезд. У Шехтелей все было просто. Прислуга только что открывала дверь, принимала одежду и скрывалась по своим делам, оставляя гостей самим отыскивать «барина». Приемных часов, как у многих других архитекторов, у Федора Осиповича не было. О визите договаривались по телефону, хотя, за редким исключением, его всегда можно было застать в чертежной. Девочке запомнилось, что Федор Осипович нисколько не тяготился гостями, напротив – от души радовался и пускался с дядей в бесконечные разговоры о книгах. Владимир Михайлович Саблин посмеивался, что в душе Федор Осипович оставался больше графиком, рисовальщиком и по-прежнему тянулся к литературной среде.

А «чудесный наш Финь-Шампань» – это было еще от Антона Павловича Чехова, дарившего архитектора особой симпатией. За общительность, остроумие, за то, что, по выражению В. М. Саблина, «не матерел на архитектурных лаврах» – болезнь, поражавшая многих, и не таких модных, зодчих.

Выдающийся живописец-авангардист, около полувека работавшая в составе направления «Новая реальность». Тамара Рубеновна в конце своей девяностолетней жизни увлеклась генеалогией и обстоятельствами истории своей семьи в восьмидесятых годах XIX века, когда Ф. О. Шехтель тесно сходитя и с Чеховым и с ее родным дедом, книгоиздателем М. А. Саблиным. Дружба была «легкой», по выражению Чехова, необременительной и одинаково всем нужной. О своей «потаенной» любви в Таганроге, оставшейся скрытой ото всех исследователей, Чехов рассказывает одному Федору Осиповичу. Приехав на родину, побывав в популярной загородной местности – Карантине, Антон Павлович подробно отчитается о встречах со всеми родными в семейных письмах. В письме же Шехтелю останутся знаменательные строчки: «Еду сейчас к одной дамочке. Буду у нее «писать». Сообщать об этом матери и отцу не представлялось нужным. Было там что-то горькое и, кто знает, ранившее мужское самолюбие, догадывался архитектор.

Впрочем, архитектор заявил о себе позже.

По окончании Московского училища живописи, ваяния и зодчества Шехтель придерживался «стаи рисовальщиков». Как говаривали у Чеховых. Вместе с Николаем Чеховым, искавшим заказов у издателей, и Антоном Павловичем, который нет-нет, да и мог им «попротежировать» – выражение, повторявшееся Шехтелем. Существенно помогал здесь журнал «Будильник». Солидной работой оказался альбом, посвященный коронационным торжествам Александра III, изданный М. В. Лентовским. Шехтель выступал в нем основным рисовальщиком, а картина гуляния на Ходынском поле принадлежала Николаю Чехову.

Тамара Рубеновна вспоминала, с каким удовольствием собеседники переходили на театральные темы, в которых Федор Осипович не только успел попробовать свои силы, но и приобрести определенную известность. Его сценические фантазии определенно нравились москвичам. В тексте чеховского фельетона об одной из постановок в театре Лентовского Шехтель становится едва ли не главным действующим лицом: «Если хотите вкусить сладость Гименеевых оков, то женитесь на ком угодно и где угодно, только пожалуйста не на Луне. Женщины, обитающие на луне, не знают любви, а брак без любви то же самое, что началь-

ник станции без красной шапки, или солонина без хрена. Сведения о Луне вы можете получить во всякое время дня и ночи из учебников космографии или из прилагаемого рисунка («Путешествие на Луну», иллюстрация Финь-Шампань)... Пробраться туда не так трудно, как вы думаете. Отлейте вы громаднейшую пушку, закатите в нее побольше пороху, сядьте в нее и цельтесь прямо в луну - вот и все. После каждого представления «Путешествия» артисты Нового театра чихают по трое суток. Можете же теперь судить о количестве пороха, которое нужно засадить в эту грандиозную пушку! Пушку могут вам сделать, по рисунку г. Шехтеля, астроном Микроскоп (г. Вальяно) и его сподвижники астрономы Гипотенуза, Катет и другие... На рисунке вы видите извержение вулкана – конец феерии. Заключенные погибают в потоке лавы, а партер и галерка вызывают г. Лентовского и осыпают его аплодисментами. Bravo!» Газетные вырезки, сделанные дедом, до конца хранились у внучки, и их немало.

Было и еще одно обстоятельство, поразившее детское воображение. Во всех домах в канун Рождества пахло елкой, Шехтель придумал конструкцию елки, затканную канителью, заложенную ватой и густо осыпанную бертолетовой солью, так что искорки в глазах плясали все время, что

на нее смотрел. И ставилась шехтелевская елка в «чертежной», никому не мешая и не нарушая трудового ритма дома.

Добрые знакомые были к тому же и близкими соседями. Владимир Михайлович, до того как перебраться на Большую Дмитровку, жил на Спиридоновке. Семья Тамары Рубеновны – на Новинском бульваре, в доме их свойственника, знаменитого адвоката Ф. Н. Плевако, ставшего приемным отцом Т. В. Демидовой-Саблиной.

Когда Саблины приобрели имение Уварово, недалеко от Крекшина, с большим помещичьим домом, парком, конным заводом, земельными угодьями, высказать свое мнение о переделках был немедленно приглашен Федор Осипович. Однако заказать ему проект новой усадьбы семья не решилась. С одной стороны, было жаль старый ансамбль, с другой – связывать архитектора какими-то условиями не представлялось возможным. К этому времени были возведены едва ли не все основные постройки Шехтеля в Москве, от особняка З. Г. Морозовой на Спиридоновке, особняка С. П. Рябушинского на Малой Никитской, торгового дома Московского страхового общества на Старой площади (дом 8) до торгового дома Купеческого общества в Малом Черкасском переулке. «По масштабам»

нам теперь Федора не догнать», – посмеивался В. М. Саблин.

И еще – об этом Т. Р. Саблина-Тер-Гевондяна вспоминала едва ли ни каждый раз – картины. Ими были плотно увешаны по шпалерному принципу все стены нашей квартиры, картинами был полон и дом Шехтеля. Тамара Рубеновна говорила, что у Шехтеля все они жили «по-домашнему», или даже скорее – «по-родственному». К ним разрешалось близко подходить, подолгу со всех сторон рассматривать, даже касаться. Федор Осипович не видел в этом никакого греха: «Они же писались, чтобы жить с нами!» Правда, молодежь около них как-то не задерживалась, а старшие обычно обсуждали только постоянно появлявшиеся новинки. Федор Осипович мог ими восторгаться часами и, по уверению В. М. Саблина, хорошо разбирался в искусстве. Когда В. М. Саблин заболел, а как врач он очень рано заметил симптомы тяжелой болезни, осознал неотвратимость скорого конца, по каким-то общим с Федором Осиповичем делам к нему продолжала заезжать сестра Анна Михайловна вместе с Тamarой. А один раз задержались за чаем, который был накрыт во дворе, под неохватным тополем, окруженным круговой скамьей. Пахло первыми листьями. В ветках пеклились птицы. У ног возились неугомонные

воробьи. «Иногда мне здесь кажется лучше, чем в Кунцеве», – улыбался Федор Осипович.

«Наш тополь, – первые слова, сказанные в нашей квартире Львом Федоровичем Жегиным-Шехтелем, единственным и строптивым сыном архитектора. – Лучший в Москве»... Сухонький молодой человек с коротко остриженным ежиком, словно посеревшим лицом. Побелевший на швах пиджак. Залохматившаяся на воротничке и манжетах беленькая, старательно вытюженная сорочка. Сочувственно-внимательный и словно извиняющийся за причиненное беспокойство взгляд серых глаз в красных каемочках припухших век.

Даже после Великой Отечественной, после всех ее испытаний, по-прежнему было не принято определять возраст человека как пожилой, тем более, не дай Бог, старый. «Немолодой» было и в самом деле наилучшим определением для Льва Федоровича. Нужда не оставляла его никогда. Он не боролся с ней. Принимал ее как должное и только один раз с горечью вспомнил: «Какие у вас чудесные картины – XVI, XVII век. У Федора Осиповича (сын никогда не называл отца иначе, как по имени отчеству) тоже хорошие были. Он приобрел не по системе, а что нравилось, западало, как он говорил, в душу. Иной раз за очень дорогую цену. Вещи безусловные, только от голодной

смерти его не спасли. Да-да – именно от голодной смерти, хотя был НЭП. Федора Осиповича надо было знать. Он никак не хотел разрознивать собрания. Мечтал передать целиком в музей за самую минимальную цену. Руки нуворишей были ему отвратительны. Ни один музей даже за гроши не купил. У других покупали. И много платили. У других. Не у него. Удивляетесь, почему не нуворишам? Понимаю. До революции все выглядело иначе: Морозовы, Мамонтовы, Второвы, Дунаевы. Они-то работали. Не у станка, так головой. А эти – аферисты, богатели на аферах и краденном. И потом, Федор Осипович часто говорил: строить одно, предметы искусства в руки отдавать – совсем другое. Он не хотел. Надеялся».

Все в этом рассказе было неожиданным. Немногословный, замкнутый в себе, Лев Федорович редко говорил, а уж об отце – и с такой внутренней симпатией, пониманием – пожалуй, никогда. Скорее всего, годы сделали свое дело. Принципы истолкования искусства, на которых разошлись отец и сын, спроецированные на новое время, явно потеряли свою первоначальную остроту. И потом, воспоминания, подсказываемые видом на двор юности, на дом детства. Каждый раз Лев Федорович что-то добавлял к картине жизни шехтелевского дома, сам того не замечая.

Для знаменитого московского архитектора приходивший к Льву Федоровичу Вася Чекрыгин оставался всего-навсего недоучившимся богوماзом из Киевской живописной школы. Занятия в Московском училище живописи, ваяния и зодчества Федора Осиповича также мало в чем убеждали. Особенно когда дело касалось другого приятеля сына – Владимира Маяковского, в его бессменной черной самодельной блузе и с еще более невероятным ярко-желтым бантом. Блуза и бант так и остались на обложке первой книги стихов, которую в этом самом доме писал на светочувствительной бумаге Вася Чекрыгин. Иллюстрации и оформление Жегин и Чекрыгин делали вдвоем. Арбитром выступала занимавшаяся в студии Константина Федоровича Юона Вера Шехтель, сестра Льва.

Летом семья выезжала на свою огромную кунцевскую дачу. Но с первыми теплыми днями под московским тополем («лучшим»!) появлялась садовая мебель. Кроме молодежи, здесь никто не засиживался. Зато у всех было ощущение городского сада. Отсюда все вчетвером в первых числах апреля 1913 года направлялись в частную типографию на Садовой-Каретной, – Лев Федорович хранил в памяти дни, адреса, даже вид самого типографщика с лиловым носом и вытянутыми на

коленях штанами, которого, помнится, порекомендовал Владимир Михайлович Саблин.

Корректурка была готова через месяц; Маяковский ознаменовал это событие тем, что коротко постригся. Лев Федорович смеялся: дома все так и ахнули. Веру и ему почудилась какая-то неприемлемая для всех упорядоченность. События показали: в действительности длина волос ровным счетом ничего не означала. 300 экземпляров книги нашли своего читателя и, само собой разумеется, критиков. Первым и к тому же самым восторженным оказался Корней Иванович Чуковский, с которым у Маяковского не нашлось времени и желания толком поговорить.

В том же мае Маяковский заходит на Большую Садовую, чтобы вместе отправиться на большую Дмитровку на чествование Константина Бальмонта. Федор Осипович как раз в это время заканчивал переделку кинотеатра «Художественный», и в доме было полно народу. Лев Федорович во всех мелочах запомнил эту дорогу. Шли по Большой Садовой, свернули на Тверскую, перешли через Страстную площадь, мимо ворот монастыря, спустились по Большой Дмитровке почти до Столешникова...

Народу было не много. По преимуществу выходящие около литературы дамы. Жегин уверял

– выступивший с разгромом юбиляра Маяковский был единственным, знавшим на память такое множество бальмонтовских стихов. «Знать, чтобы спорить; уметь, что бы отрицать», – им так и не удалось вспомнить, откуда позаимствовали (или все-таки сами придумали?) свой любимый девиз.

Летом в Кунцеве Лева и Вера Шехтели в своей мастерской все записывали в висевшей на стене тетради в клетку: «Мое сегодняшнее мнение о моей сегодняшней живописи». Мнения не сходились. Их разнобой, непримиримость, страстность были поисками своего языка, адекватного понимания жизни и способа выражения этого понимания. Одно оставалось очевидным – ничьи приемы, средства, повторения иметь отношения к искусству не могли. Одна из записей Васи Чекрыгина: «В чем живописность? Я думаю, что живописность в самом реальном созерцании предмета и разложении его на холсте так, чтобы он как можно ярче передавал зрителю СУЩНОСТЬ изображаемого. Живописность – в глубоком созерцании предмета».

Тополь на Большой Садовой казался таким же неохватным, как кунцевский дуб, под которым читались стихи и родилась строка трагедии «Владимир Маяковский»: «глядьте сухих и черных кошек!» Друзья прикоснутся к его коре – «на счастье»,

направляясь в соседний Мамоновский переулок, где открывалось футуристическое кафе «Розовый фонарь». От слова «футуристическое» Лев Федорович чуть поеживался: «Как можно испаскудить смысл. Ругать художника за то, что он обращен в будущее».

Маяковскому не смогли помешать взять слово первым:

Через час отсюда в чистый переулок Вытечет по человеку ваш обрюзгший жир, А я вам открыл столько стихов шкатулок, Я – бесценных слов мот и транжир.

Праздник не состоялся. О разразившемся скандале Лев Федорович вспоминал со смущенной и чуть озорной усмешкой: «Федор Осипович был крайне недоволен». Он читал стихи очень тихо, очень отчетливо, не отводя глаз от окна, за которым стоял тот же тополь, постаревший на пятьдесят лет.

«Пока Федор Осипович строил свой дворец, мы жили вон в этом доме». Дом прямо за тополем, все в том же дворе, двухэтажный, со скульптурной мастерской на первом этаже и в подвале.

– Мастерская появилась позже? «Нет, тогда же, – ее занимал работавший с Федором Осипо-

вичем лепщик. Единственным украшением были печи. Кафельные. Цветные. Артели «Мурава». Потом ее передали скульптору. Очень важно-му. Который делал ручки для саркофага Ленина. Яковлеву».

Это уже в 50-х годах очередные арендаторы из Художественного фонда собьют плитку, воспроизводившую ценнейшие образцы XVII века: лев, феникс, птица Сириус, удивительное смешение зелено-голубых и желто-зеленых тонов. Осколки удастся собрать, чтобы подарить Льву Федоровичу те, на которых еще можно было что-то угадать из утраченного узора.

Вряд ли они были уместны в тесной комнатке коммуналки на первом этаже дома на Зубовском бульваре, где столько лет жил Жегин со своей женой Зинаидой Тихоновной Зоной, давней сотрудницей Третьяковской галереи. Но Лев Федорович аккуратно положил их на единственный шкаф, отгораживавший, как и во многих московских квартирах, дверь в коридор. За шкафом стоял такой же единственный диван, в котором хранились рисунки Чекрыгина – все наследие умершего художника. Если бы не детская дружба с Маяковским и, значит, дорога в музей поэта, эти листы были бы обречены на гибель. Наследников Лев Федорович не имел. Единственный сын Ванечка

утонул во время студенческого похода в одной из сибирских рек.

Их союз с Зинаидой Тихоновной был предопределен Федором Осиповичем, точнее средой, в которой тот вращался. Старообрядцы так называемого Поморского брачного согласия. Член совета этой общины, как рассказывал Лев Федорович, Тихон Михайлович Зонов был крупнейшим торговцем москательным и кожаным товаром, имел помещение в Старом Гостином дворе и собственный дом на Вальной улице, рядом с И. Д. Сытиным, для которого строил Шехтель-отец. К тому же вся семья принадлежала к частной моленной в доме Викулы Морозова. После революции и москательный магнат и архитектор одинаково оказались в числе «лишенцев», ограниченных во всех гражданских правах. Единственным прибежищем оказалась Третьяковская галерея. И где – ирония судьбы – Варвара Тихоновна превратилась в одну из самых ярких поборниц соцреализма в качестве сотрудницы Отдела советской живописи.

И все же это было духом времени, его портретной чертой: ни отец, ни сын Шехтели, ни их близкие друзья не умели заботиться о своем быте. Метаморфозы истории их ничему не научили. В 20 лет, сразу после Октября, Вася Чекрыгин – член

Комиссии по охране художественных ценностей Москвы. В 21-22 года работает над оформлением революционных торжеств в Киеве и Москве и спектаклей Центрального детского театра. В двадцать пять – он организатор и учредитель общества «Маковец» с его девизом «искусство – жизнь». В те же двадцать пять он уйдет из жизни. Ни собственного дома. Ни мастерской. Ни работ в музеях.

Через восемь лет бюро фракции ВКП(б) художественных объединений АХРР, ОМАРХ и ОХС отнесет Чекрыгина к буржуазным группировкам: «Отражая идеологию враждебных пролетариату классов новой, нэпмановской буржуазии, расцвел букет обществ, начиная от мистического «Маковца», формалистических «4-х искусств» до натуралистов – «репинцев», «реалистов», «куинджистов», «Бубнового валета»... Сорок лет понадобится, чтобы на выставке «Москва – Париж» заняли какое-то место работы Чекрыгина, в том числе обложка с желтым бантом, которую он придумывал на Садовой.

Лев Федорович показывал чекрыгинские рисунки, ни слова не говоря о себе самом. Для него, соавтора обложки, не нашлось места среди биографических справок каталога той же выставки. На это существовало свое оправдание. Причас-

тность к футуризму плотно закрывала двери всех издательств и выставкомов – более безоговорочно, чем принадлежность к числу репрессированных. Идти на компромиссы Жегин не умел. Как и с фамилией отца. Разойдясь в оценке того направления, к которому он принадлежал, он предпочел носить иную фамилию.

Последней работой, которую Лев Федорович читал и у себя на Зубовском бульваре, и у нас на Садовой, был труд об обратной перспективе в древнерусской иконописи – свидетельство характерной еще для 20-х годов приверженности к теории. Художник способен работать по натию, но непременно должен разобраться, чем подобное наитие вызвано. Он по-своему высказал общую с Маяковским мысль: «Выбирая какой-нибудь факт из области красоты, история искусства интересуется не техническим способом его выполнения, а общественными течениями, вызвавшими необходимость его появления, и тем переворотом, который вызывается данным фактом в психологии масс».

«А вы знаете, как Федор Осипович в душе гордился, что был крепким техником-строителем. Он так и считал, что на хорошую конструктивную основу одевал декор. Главным же считал рациональное решение, фантазировать себе, как рисо-



вальщику, разрешал уже потом. И вообще, если бы тогда больше спрашивать, быть не таким независимым. Если бы...»

**«Строительство и бизнес»,
№ 1 (29) январь 2003 г.**

Сценический рассказ Нины Молевой
в Доме журналиста.
Народный артист РФ Геннадий Печников.

Капитан на корабле будущего

[Элий БЕЛЮТИН. Литературная запись рассказа Нины МОЛЕВОЙ]

К 50-ЛЕТИЮ СО ДНЯ СМЕРТИ В. Е. ТАТЛИНА

Тридцать первого мая исполняется пятьдесят лет со дня смерти Владимира Евграфовича.

Статья профессора Элия Белютина (организатора творческого направления в живописи «Новая реальность») представляет ценные свидетельства непосредственных встреч с Татлиным.

Личность Татлина, художника, ставившего себе колоссальные задачи, выполнившего проект легендарной Башни (памятника III Интернационалу) и не менее легендарного Летатлина до сих пор привлекает искусствоведов, художников и архитекторов.

Ранее в газете «Строительство и Бизнес» №5 за 2002 г. в этой же рубрике статья Е. Лапшиной знакомила читателей с опытом реконструкции модели Башни, осуществленной в Пензенском художественном училище, там учился и впервые выставлялся В. Татлин, в мастерской «Культура материалов» (рук Д. Димаков).

Ступеньки уходили под землю. Две, три, пять... Тяжелая, обитая по краю крупнозернистой холсти-

ной дверь звучно чавкала у высокого порога. Капли лениво капали в маленькой чугунной раковине у входа, под белоснежно чистыми висевшими на гвоздиках полотенцами. От двух окон под потолком ложились неясные тени: кто-то проходил по двору бывшего Училища живописи, ваяния и зодчества на Мясницкой. И только по хлопающим сапогам, ботикам, галошам можно было догадаться об облике прохожих.

Аккуратно заправленная – иначе не скажешь – цветным покрывалом узкая постель. В дальнем углу аккуратно составленный штабель подрамников (картины? чистые холсты?). Дощатый стол – без скатерти и клеенки. На стенах эскиз погребально-го катафалка Владимира Маяковского. И – Башня III интернационала. Совсем небольшая. Скорее памятка, чем настоящая память. Что-то похожее на половик на отдававшем плесенным духом полу.

Дом гениального Татлина в сороковые годы. Вернее – жилище, где хозяин одинаково не допускал ни ностальгии, ни отчаяния.

В первом издании Большой Советской Энцик-

лопедии еще удастся сохранить статью о нем. Заведующий Отделением литературы, искусства и языковедения Андрей Александрович Губер много позднее расскажет в нашем доме, к каким чисто техническим хитростям пришлось прибегать, чтобы сохранить статью при бдительном оке редактора-консультанта А. А. Федорова-Давыдова. Помогло то обстоятельство, что том был подписан к печати 7 февраля 1946 года, а печально знаменитое постановление об Анне Ахматовой и Зощенко, открывшее охоту за ведьмами, появилось позже. Кто-то промолчал. Кто-то на день-другой задержал верстку.

Статья и так перечислила все «отклонения» еще в 1930 году лишеного права преподавать и общаться с молодежью художника: футуризм, кубизм, переход «к отвлеченным неизобразительным сочетаниям материалов и фактур на плоскости и в пространстве (так называемые «контррельефы)». Дальше больше. Как объясняла БСЭ, «последующие работы Татлина основаны на эстетизации инженерных форм и культуре материалов». И толь-

ко работа в качестве художника театра открывала перед шестидесятилетним мастером возможность «преодоления формализма» и перехода к реалистическому стилю.

Наверное, это было самым удивительным. Обвиненный во всех смертных грехах, в полном смысле слова опущенный в землю, Владимир Евграфович не высказывал никакого возмущения. В нем была огромная внутренняя отстраненность от буйства страстей в печати, выставочных комитетах. Особенно в МОСХе. Он не негодовал, не презирал – не замечал, полностью погруженный в мир своих мыслей, образов, открытий.

Мне довелось ему принести выходивший в те годы небольшой, но более или менее информативно насыщенный журнал «В защиту мира», где говорилось как о колоссальном открытии ученых – памяти кремниевых пород. Владимир Евграфович откликнулся с необычайной живостью: «Вот видите, видите, любой материал обладает непознанной нами до сей поры емкостью. Огромной емкостью. И по мере того как мы будем стремиться ее для себя раскрыть, перед художником, архитектором станут раскрываться все более фантастические возможности».

В другой раз, встретив своим обычным вопросом «Как пишется?», он заметил: «Мы не умнее

материала. Напротив. У нас не хватает внутренней тонкости и настроенности вступать с ним в подлинный, органический контакт. Мы предельно ограниченно представляем себе возможности того же металла, дерева, камня, тогда как будущее изобразительной культуры в преодолении подобной ограниченности. Можно ли в металле передать ощущение и запах цветка? Безусловно можно». Уже в 70-х годах художники «Новой реальности» сумеют реализовать по заданиям белютинской системы запах розы в металлической конструкции.

Владимир Евграфович не был моряком. Дважды – семнадцати и девятнадцати лет он уходил в плавание матросом, отдав дань юношеской романтике. Он не объяснял своего побуждения, хотя в действительности все складывалось для него не так просто. Его толкают на путешествия по Ближнему Востоку – Сирии, Турции, а во второй раз Александрии и Марокко – занятия в Московском училище живописи.

Чуть заметная тень улыбки трогает строгие губы мастера: может быть, была потребность взорваться. Благополучная, переполненная восторженными учениками мастерская Валентина Серова и Константина Коровина в чем-то показалась тесной. Или – «я еще не понял, чему следует у них учиться».

В результате – матросская практика и возвращение в родную Пензу. В Пензенское художественное училище. К таким, казалось бы, далеким от его интересов И. Горюшкину-Сорокопудову и А. Афанасьеву.

Нет, он еще раз вернется в Москву. Еще раз станет учеником того же коровинского класса. Что-то для себя, по его выражению, «доберет», а диплом получит все-таки в Пензе. С полным уважением к родным Пенатам.

Это потом будут Париж и Берлин. Картины, которым он, казалось, не придавал никакого значения, – «Матрос», «Рыбак». Участие в группе лучистов, выставках «Бубнового валета» и «Ослиного хвоста».

И при всем том ощущение «морской косточки» – в манере держаться, движениях тонких, но явно сильных рук. Не матросская расхлябанность – капитанская собранность. Устремленный куда-то очень далеко взгляд голубых глаз. Налет седины на ставших серыми волосах. Внутренняя выдержка не за счет насилия над собой, а как естественное состояние. Прямая спина. Когда на него смотрел, невольно возникало определение «интеллигент-работника», владеющего всеми видами ремесленного мастерства, но ради незнакомых ремесленникам целей.

Павел Варфоломеевич Кузнецов впервые привел меня в дворницкую Владимира Евграфовича «для утешения», по его собственному выражению. Объектом первого «идеологического мордобоя» мне пришлось стать на первом курсе аспирантуры. Бессмысленность и несправедливость чисток, которые проводили твои же собственные вчерашние товарищи, была ошеломляющей. Кузнецов хотел наглядно показать, как проходит свой крестный путь настоящий художник. Сам он на нечто подобное способен не был, хотя полностью принимал правоту позиции Владимира Евграфовича относительно искусства, «которому никакие Академии, императорские или советские, никакие Сысоевы (тогдашний академик-секретарь Академии) не указ».

Прожитая жизнь – когда-то в ней не было ни дня без людей. Множества людей. Сразу после революции – заведующий Московской художественной коллегией ИЗО Наркомпроса. Занятие планом монументальной пропаганды. Одновременно преподавание в Государственных свободных художественных мастерских в Москве и одновременно в Свободных мастерских в Петрограде.

Какой-то отдельной нотой в рассказе Владимира Евграфовича проскальзывает: Москва не всегда оказывалась дружелюбной к новым исканиям.

Почему? Он пожимает плечами. Во всяком случае, это в Петрограде он становится председателем петроградского общества «Объединение новых течений в искусстве». Удивительное название? Пожалуй. Но так легко было выстоять.

Выстоять? Уже в те годы? Слишком многим хотелось для себя определить, как служить. Результативнее и комфортнее для себя. Обычно так называемые поиски на этом и кончались.

Как бы между прочим, Владимир Евграфович вспоминает, что после Петрограда был Киевский художественный институт. До конца НЭПа. Потом Москва. Профессор ВХУТЕИНА в течение трех лет. Отлучение от искусства. До сей поры. Отлучение в сорок пять лет.

Но ваше международное признание? Золотая медаль в Париже за «Башню III Коминтерна»? – Кто скажет, какую роль они сыграли. – То есть? – Владимир Евграфович молчит. Никогда не называет имен. Тем более товарищей по профессии.

И все же он чувствует себя глубоко смущенным и обстановкой дворницкой, и особенно тем единственным куском пайкового хлеба, который с такой готовностью предлагает к морковному чаю. Без сахара.

У Татлина есть единственная в своем роде черта – настоящая, ненаигранная доброжелательность.

Высокий. Худой. С растерянной и бесконечно доброй улыбкой. Он помогает своим гостям, несмотря на их молодость, раздеться и непременно подает сам их затертые пальтишки. Каждому. Уважительно. И внимательно. Едва ли не единственный среди художников тех лет, он умеет не просто серьезно – бережно оценивать каждый ученический опыт. Чтобы не пропустить затаившегося зерна. Не задеть творческого самолюбия. Не обескуражить.

Он из той мыслящей группы мастеров двадцатых годов – Родченко, Певзнер, Габо, для которой каждое действие в искусстве осмысливалось, каждый поиск имел цель. Рассуждения Татлина – кого они интересовали в сороковых!

– У человека отняли религию – подумаем о последствиях. Веками она была моральным стержнем, нравственным эталоном, относительно которого сам человек и – что много существеннее – общество оценивали свои мысли и поступки. В мире стремительно развивающейся техники, лишенный старых мерил, человек испытывает особенно острое чувство одиночества и неуверенности, и здесь на помощь ему должно придти искусство. Непременно и только искусство. Больше того – в первую очередь дизайн.

Представьте, кругом нас камень, бетон, металл, мелькание машин и механизмов, ежесекундная

смена материалов. В динамике общения с материалами и должен заключаться смысл дизайна.

Воздействие, которое не требует исключения из потока жизни, но осуществляется именно в нем.

И то, что этот мир по-своему не просто удобен,

– при участии художника он может стать и выразительным, и человечным, и воплощающим наши

самые сокровенные чувства. При участии художника!.. Именно с его помощью можно обрести

цельную среду бытия – отдельные фрагменты, вкрапления будут только развлекать, не больше.

Соцреализм? То, что мы видим на практике, не

адекватно абсолютному смыслу термина. Придуманый метод для представления несуществующей жизни, удобной для властей, но и конечно,

для обывателя. Одна условность неизбежно влечет за собой другую.

О выполнении искусством своих функций не приходится говорить. Реализм для искусства

– это Курбе: внутренняя установка на визуальное соответствие изображения, но не объекту природы

как таковому, а существу сюжета, объединяющего эти объекты. А если прибавить сюда «социалистический», какое отношение может иметь к нему художник, специализировавшийся на производстве

царских портретов?

– Вы имеете в виду Александра Герасимова?

– И не его одного. Если один и тот же человек, с тем же внутренним строем, пониманием действительности способен изображать монархов и

руководителей социалистического государства...

– Значит, что-то не состоялось?

Четко и без паузы:

– Да, не состоялось. Пока.

«Башня III Интернационалу» – Татлин на минуту задумывается. Можно сказать за него. Это про-

рыв во вселенную. Это не мечта, а овестьствованный порыв человека, который материализован с

помощью средств пластики. Словами сформулировать такого нельзя. Слово внутри человека

рождается неукротимая вера в правду, в свободу, всего лучшего, что есть в наших мыслях.

Владимир Евграфович внимательно смотрит и согласно кивает головой. Он не любит слов.

«Летатлин» не имел никакого отношения к Леонардо. Для Татлина это, в конце концов, вариант

III Коминтерна. Башню можно было построить. Архитектура неосуществившейся мечты. В чем-то

это даже трагический образ. Когда в первый раз я увидел «Летатлина» в надвратной церкви Дон-

ского монастыря там у Владимира Евграфовича была мастерская, Татлин как будто осуществлял свою мечту в различных комбинациях материала. И в этих конструкциях было видно его время.

И – то разочарование, которое он испытывал.

На деревьях желтели последние листья. Золотой ковер густо покрывал старые могилы. Ни-

где не теплилось ни единого огонька. Не слышно было голосов. И над этой какой-то последней ти-

шиной легко и упрямо плыла необъяснимая и вечная птица человеческой надежды.

Владимиру Евграфовичу почти посчастливилось. К концу жизни ему досталась «одноком-

натная квартира на Масловке, которая, по выражению скульптора Сарры Лебедевой, стала для

него едва ли не худшим испытанием, чем долгая жизнь в подвале. Коллеги Татлина по профессии

не просто не понимали художника – 23 года без выставок сделали свое дело. Они старались вы-

разить ему свое неприятие, презрение, свяую идеологическую враждебность. Бушевала кампа-

ния борьбы с формализмом и космополитизмом. На Владимире Евграфовиче отыгрывались кто

и как умел.

Татлина не стало за считанные месяцы до кончины «вождя и учителя». Сарра Дмитриевна Лебе-

дева лепила в эти дни портрет Н. Молевой в своей маленькой квартирке на углу Тверской и Тверско-

го бульвара. Добираться до мастерской ей мешали большие ноги.

Телефонный звонок был отчаянным и безна-



дежным. Сейчас! Только что! Из квартиры Татлина выброшены на лестницу все его работы. Все!

Рисунки. Записи. Холсты. Еще немного и их вынесут на помойку.

То, что предприняла Сарра Дмитриевна, больше походило на чудо. Попытки дозвониться

в Третьяковскую галерею, Музей изобразительных искусств, Музей архитектуры, еще в какие-то

го–сударственные хранилища оказались бесполезными. О том, чтобы забрать работы отъяв-

ленного, на всех углах предаваемого анафеме формалиста не могло быть и речи. Никто не вы-

слушивал доводы скульптора – трубка на противо-

положном конце провода опускалась посредине ее слов. Тем более сказал свое категорическое

«нет» Русский музей.

Сарра Дмитриевна обещала караулившему на лестнице у бывшей квартиры Татлина чело-

веку, что будет через час. Она почти уложилась во времени, примчавшись на Масловку на такси.

Понадобилась еще одна машина, чтобы собрать наспех выброшенные листы и увезти их на Ленин-

градское шоссе в Центральный государственный архив литературы и искусства. Нет, в бывшем

ЦГАЛИ (ныне – РГАЛИ) не было практики хранения произведений графики, тем более живописи.

Но в архиве работала удивительнейшая женщина, Архивист с большой буквы, понимавшая, что все

уходит безвозвратно, и сегодняшний суд власть имущих и «сливок» профессии и общества не

имеет никакого значения для истории. Нарушив все правила и параграфы уставов, Наталья Бори-

совна Волкова приняла наследие Владимир Евграфовича Татлина на государственное хранение.

Когда несколько лет назад в Фонде культуры на Гоголевском бульваре отмечался ее юбилей,

Наталья Борисовна сказала, что если бы вся ее деятельность свелась к спасению одного фонда

Татлина, она бы уже чувствовала себя счастливым и не зря прожившим жизнь человеком. Это было

и ее дитя, выстраданное, принесшее немало служебных осложнений.

Сидя у нас за чаем, мы вспоминали с Натальей Борисовной первое появление Татлина на оше-

ломившей москвичей своей смелостью выставке «Москва – Париж» 1981 года. В отчаянной тесноте

сложно запутанных выгородок, среди смеси всех – существенных и чисто вкусовых – направлений

Владимир Евграфович не смотрелся никак. И не должен был смотреться, если составителями вы-

ставки были все тот же ученый секретарь Академии художеств В. Сысоев, руководитель и идеолог ан-

титатлинской кампании рубежа сороковых-пятидесятых годов, бывший инструктор отдела культу-

ры ЦК КПСС Вадим Полевой и Д. С. Сарабьянов, в качестве секретаря факультетского партбюро

в Московском университете устраивавший в те же годы чистки подозрительных в своих эстетических

симпатиях преподавателей и студентов.

И только «Летатлин», кажется, переливающийся удивительными розоватыми и лиловыми тона-

ми, парил над скопищем человеческих страстей, как птица, предвещающая новое столетие и обра-

щенная в него.

«Строительство и бизнес»,

№ 3(31) март 2003 г.

Нина Молева и Юрий Назаров.
Сценический рассказ на заводе «Рассвет».



Примус требует жертв

[Элий БЕЛЮТИН. Литературная запись рассказа Нины МОЛЕВОЙ]

Общественность взбудоражена неоднозначной ситуацией вокруг проекта памятника Михаилу Булгакову на Патриарших прудах. Благое дело увековечения памяти большого писателя обернулось неоправданной гигантоманией проектировщиков. Об этом много говорят, пишут (см., например, «Парламентскую газету» от 26 декабря 2002 года), а реакции пока никакой. Вот уже и деревья начинают вырубать под строительство. Это в центре-то Москвы!

Полагаем, что мнение авторитетнейшего человека, члена Комиссии по монументальному искусству при Московской городской Думе, доктора искусствоведения Нины Молевой станет влиятельным аргументом в затянувшемся споре.

Патриаршие пруды – последний зеленый уголок старой Москвы, теплой, радушной, семейной, чудом сохранившийся среди громад тесно обступивших его доходных домов. В далеком прошлом – земли Патриаршей слободы, где для «хозяйственных надобностей», точнее для патриаршего стола были вырыты садки-пруды для разведения «обиходной»,

на каждый день, рыбы. Последний древний патриарх Адриан приказывал вылавливать здесь «плотвицу» для угощения постоянно навещавшего его молодого царя Петра.

После кончины патриарха пруды «приупали», были забыты и приведены в порядок только после 1812 (года в честь Отечественной войны как место «приятного отдохновения для москвичей»). И едва ли не первым откликнулся на произошедшие перемены патриарх русской поэзии, как называли его современники, замечательный баснописец Иван Дмитриев, перебравшийся сюда с Чистых прудов, по собственному признанию, «доживать на берегу Патриарших прудов, беседовать с внутренней стражей отечественного Парнаса и гулять сам – друг с домашним журавлем в уединенном саду своем».

Под «внутренней стражей» подразумевал Иван Иванович часто посещавших его здесь Пушкина, Константина Батюшкова, Василия Жуковского, Дениса Давыдова, Николая Карамзина, Василия Львовича Пушкина. Здесь же побывал в первый

свой московский приезд, Гоголь. Баратынский и вовсе поселился в 1835 году напротив Дмитриева. Общие знакомые, общие переходившие из дома в дом гости и неперемные прогулки шумной компанией по аллее вокруг прудов...

У пруда жил со своим цыганским хором и знаменитый Илья Соколов, привлекавший к себе всю музыкальную Москву. А Варламов привозит к Соколову гастролировавшего в Москве Ференца Листа, который впервые у Патриарших прудов слышит пение цыган. Очарованный совершенно новым для него искусством, Лист неожиданно садится за фортепьяно и начинает импровизировать на цыганские темы. Эти импровизации пользуются огромным успехом у слушателей, а в своей книге о цыганской музыке композитор посвятит новым знакомым «с Патриарших прудов» отдельную главу.

В 1850-х годах в здешних домах поселяется великий наш физиолог Иван Сеченов, ставший прообразом Кирсанова в романе Н. Г. Чернышевского «Что делать?». К этому времени вся местность начинает превращаться в «латинский квартал» Москвы – окружающие дома заселяются студентами, преимущественно Московского университета, для которых Патриаршие пруды – единственное и любимейшее место отдыха, освященное популярной песенкой:

Есть в столице Москве

Один чудный квартал,

Он Козихою там

Прозывается.

От зари до зари,

Лишь зажгут фонари,

Вереницей студенты

Там шляются...

Но при всем том Патриаршие пруды славились «тишиной и покоем»: «Утром отданы они во власть многочисленным нянюшкам и гувернанткам с их питомцами. В послеобеденное время здесь можно встретить особ старшего возраста, степенно прогуливающих вдоль пруда или прилежно погруженных в чтение модного журнала. Вечеру аллеи наполняются любителями соловьиного пения,

заливающего темнеющие кроны вековых деревьев. Соловьи у Патриарших и впрямь дивные певцы» (из старинного путеводителя).

Замечательный актер Пров Михайлович Садовский вспоминал о своей матери, «великой старухе российской сцены» Ольге Осиповне Садовской, как она в любое время года любила после спектакля объехать на извозчике вокруг прудов, а иным разом и посидеть в аллее. Говорила, что «будто живой воды напилась». К тому же здесь было множество знакомых – окнами на пруд жили Г. Федотова в конце 1890-х годов и знаменитый балетмейстер Большого театра А. Горский...

Но что мы все о прошлом? Обуянные страстью самовыражения (и заработка?) современные скульпторы вместе с правительством Москвы не собираются его помнить. На повестке дня стоит грандиозный проект памятника М. А. Булгакову. Казалось бы, а где же его и ставить, как не на Патриарших прудах? Но дело в том, что до сих пор в печати мелькала только фигура писателя, притулившегося на полусломанной скамейке. Такая композиция – всего лишь для успокоения нервов москвичей, не больше. Весь проект включает примус 13-метровой (4 с лишним этажа) высоты, огромные фигуры Пилата, Левия и идущего по воде Иешуа. А еще за спиной Булгакова – Мастер и Маргарита.

Соответственно, пруд предполагается заковать в гранит (при площади в 1 га), проложить опять-таки гранитные набережные... И как следует из распоряжения правительства Москвы от 26 июля 2002 г. за №1074-РП, нужно «выделить заказчику 18 500 000 рублей бюджетных ассигнований, предусмотренных в бюджете на 2002 год, для ЧАСТИЧНОЙ оплаты изготовления скульптурных композиций в долговечных материалах».

Первоначально проект включал в себя еще и строительство паркинга под прудами и создание вокруг сплошной «рекреационной зоны» со всеми видами современных развлечений. Сегодня Комитет по культуре клянется, что гаража под прудами не будет, но ничего не говорит об еще одном пункте вышеупомянутого распоряжения: «Разработать совместно с Москомархитектурой, ГУП «Гормост» и ООО «Рукав» до 1 декабря концепцию и планы по благоустройству Патриарших прудов и созданию инфраструктуры, позволяющей комплексно отразить тему творчества М. Булгакова в различных формах (создание на первых этажах существующих зданий тематического клуба, кафе, помещений для проведения чтений, литературных вечеров и выставок)».

Этак вот – через запятую, одним росчерком чиновничьего пера! Но разве в районе Патриарших

уже нет сложившейся инфраструктуры? Или нет там кафе, уютных местечек, заповедных уголков... Кому это мешает? Зачем ломать, разрушать, переставлять? Михаил Булгаков не был бы рад, узнав, что «ради него» москвичи должны распрощаться с историческим уголком своего города, «тишиной и покоем», которыми они здесь так дорожили.

Нет, москвичи не остаются равнодушными к очередной скульптурной затее. Пишут письма, стоят в пикетах... 10 декабря Комиссия по монументальному искусству при городской Думе установила, что осуществляемый проект не прошел никаких требуемых ныне законом согласований, не был (в обязательном порядке!) обсужден с жителями. Со своей стороны, комиссия приняла решение о полном несоответствии проекта данной территории, о необходимости проведения открытого конкурса на памятник М. А. Булгакову и обязательном сохранении структуры прудов. Единогласно!

А что касается заботы Комитета по культуре о чувствах и памяти москвичей, о ней лучше всего говорит выступление А. Тантиевского, отчаянно выступавшего против проекта, памятного знака на Болотной площади – месте, где погибла в полном составе от бомбы зенитная часть, оборонявшая Каменный мост и Кремль: нельзя создавать подобных прецедентов. Хватит им всем, зенитчикам,

общего памятника в Крылатском... Как говорится, комментарии излишни.

На тот случай, если мнение комиссии не будет принято во внимание, пусть все же узнают потомки имена тех, «кто не должен создавать прецедента»: «Убиты 6 человек; младший военный техник Князев, замполитрук Сергейчук, ефрейтор Терехов, красноармейцы Черкашин, Фарафонов и Денисов. Ранены 12 человек. Не обнаружен красноармеец Гуськов. Полк вел огонь по освещенной цели и шуму мотора низколетящего самолета. Израсходовано 233 снаряда». 12 декабря 1941 года. Им отказано в памяти точно на 61-ю годовщину их гибели. За Москву.

**«Строительство и бизнес»,
№3(31) март 2003 г.**



Сценический рассказ Нины Молевой
в Государственном музее А.С. Пушкина
с артистами Малого театра.

Баланс столетий

В серии «Библиотека мемуаров: Близкое прошлое» издательства «Молодая гвардия» увидела свет фундаментальная, богато проиллюстрированная книга «Баланс столетия». Отчасти бухгалтерский термин – баланс – внесен в заголовок неслучайно. Собрать все «за» и «против» противоречивого XX века на примере одной московской семьи и параллельно на основе событий, происходящих в течении века в стране, – такую непростую задачу поставила себе профессор, доктор наук, известный москвовед, автор десятков книг Нина Молева.

Мемуарное повествование о судьбах той части русской интеллигенции, которая не покинула Россию после Октябрьского переворота 1917 года, хотя имела для этого вполне определенные возможности, и не присоединилась к диссидентскому на взгляд официальной власти «исходу 70-х годов», переплетается с воспоминаниями и документальными материалами об особенностях политических режимов, пытавшихся влиять на общественное сознание.

Особое место в книге уделяется драматическим, а подчас и трагическим событиям в жизни тех, с кем ассоциировалось понятие «деятель культуры».

Яркий пример тому – хорошо теперь известный и на Западе и в России наш современник, поэт, но прежде всего художник – Элий Михайлович Белютин, автор, в частности, целого ряда фундаментальных трудов по истории художественного образования в России.

Основатель такого художественного направления, как «Новая реальность», он претерпел жестокие гонения при правлении Н. Хрущева и Л. Брежнева, а в 2001 году Указом президента РФ Владимира Путина «за многолетнюю плодотворную деятельность в области культуры и искусства и укрепление дружбы и сотрудничества между народами» Награжден орденом Почета...

... Баланс произведен. Расход обозначен, прибыль определена. Утрат за век было немало, но есть и достойные обретения. Последних с годами все больше...

Александр Викторов

СОВЕТ ФЕДЕРАЦИИ РОССИИ
РОССИЙСКИЙ ФОНД КУЛЬТУРЫ

Ассоциация независимых художников «Новая реальность»
Совет Федерации России

Российский Фонд Культуры

Ассоциация независимых художников «Новая реальность»

имеют честь пригласить

10 апреля 2007 г., 18.00

на благотворительную акцию

«День дарителя» и юбилейную выставку «На переломе тысячелетия»

в честь 50-летия Ассоциации независимых художников

«НОВАЯ РЕАЛЬНОСТЬ»

В программе вечера:

Вручение даров Представительствам областей Российской Федерации

для музеев Архангельска, Новосибирска, Орла, Иванова, Калинин-
града, Екатеринбурга, Ульяновска, Перми, Воронежа.

Вручение даров Посольствам независимых государств в России
для музеев Беларуси, Украины, Казахстана, Латвии, Литвы, Эстонии.

Концерт трио «Рославец».

Москва, Гоголевский бульвар, 6 (м. Кропоткинская)

Российский Фонд Культуры

РОССИЙСКИЙ ФОНД КУЛЬТУРЫ

Заместителю Губернатора

управлением культуры и искусства

г. Кинешма

г-же Добролюбовой В. Г.

Уважаемая Вера Геннадьевна!

В дополнение к письму от 07.03.03 за No01/9-1.16 сообщаем Вам, что назначенная ранее на 25 мар-
та акция «День Дарителя» с участием Председателя Совета Федерации Миронова С. М., состоится 10 ап-
реля в 18.00 в Парадном зале Российского Фонда Культуры по адресу: г. Москва, Гоголевский б-р, д.6

Просим подтвердить ваше присутствие.

Контактный телефон 202 52 79

С уважением,

Вице-президент

Российского Фонда Культуры Шумова Т. В.

РОССИЙСКИЙ ФОНД КУЛЬТУРЫ

121019, Москва

Тел./факс: 202-66-61

Гоголевский б-р, д.6

Полномочному и чрезвычайному послу

Республики Казахстан

в Российской Федерации

г-ну Сарсенбайулы А.

Уважаемый Алтынбек Сарсенбайулы!

Одним из главных направлений деятельности российского Фонда Культуры всегда являлась помощь культурным центрам регионов России.

За время своего существования Фонд получил более 100 000 даров со всего мира. Среди них работы и автографы Коровина, Бунина, Шемякина, Пушкина, Гоголя, Сурикова, Левицкого, Репина, Айвазовского, Суворова и других великих представителей русской культуры.

Более 80 000 единиц хранения, поступивших в собрание Фонда, было передано на государственное хранение в музеи, архивы и библиотеки страны. Регулярно Российский Фонд Культуры проводит «День дарителя», ставший заметным событием в духовной жизни России.

Одним из многочисленных дарителей Российского Фонда Культуры является объединение

московских художников под руководством Элия Белютина, человека, имевшего мужество свободно творить в те годы, когда многие нестандартные направления в искусстве были просто запрещены.

В 1991 году Фонд Культуры не просто поддержал объединение под руководством Элия Белютина, но и придал новый импульс творчеству многих живописцев, оказав содействие организации выставки «Новая реальность» в Манеже и университетских городах США. Выставка, без преувеличения, вызвала большой международный резонанс.

По окончании выставки Российскому Фонду Культуры было передано несколько десятков работ, которые в настоящее время являются украшением раздела современного искусства Калининградской картинной галереи.

Продолжая традицию пополнения коллекции региональных музеев, Фонд организует новую акцию по передаче в дар региональным музеям работ, выполненных участниками Творческой ассоциации независимых художников России «Новая реальность».

Зная, сколько Вы уделяете внимания развитию культуры, мы передаем в дар Вашей стране картину Радкевича Е. А. «Фантазия» (холст, масло, 120x120) из этой коллекции. Эта акция, вне сом-

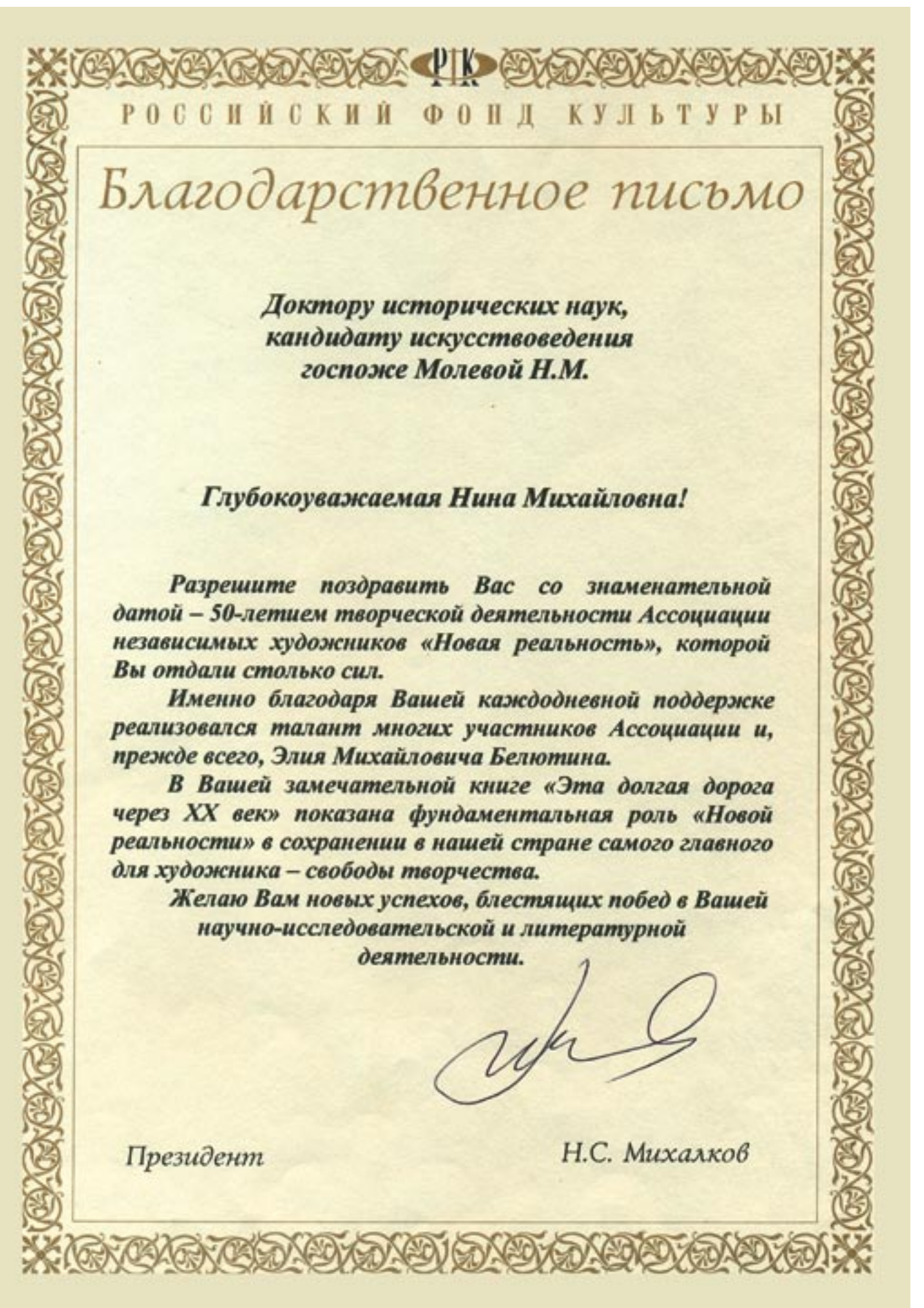
нения, послужит дальнейшему развитию и пропаганде современного искусства.

Приглашаем Вас и представителя музея на торжественную церемонию вручения дара, которая состоится 25 марта 2003 года в 19.00 в Парадном зале Российского фонда Культуры по адресу: г. Москва, Гоголевский б-р, д. 6

С уважением

Президент Российского фонда Культуры

Н. С. Михалков





ПРАВИТЕЛЬСТВЕННАЯ ТЕЛЕГРАММА

Принем 09/10/2010 г. час 13 мин.

Бланк № 887 00493

Принял

Ленин

МОСКВА 111224/37 164 09/01 1306*

ПРАВИТЕЛЬСТВЕННАЯ

119019 МОСКВА НИКИТСКИЙ БУЛЬВАР Д.6 КВ.27 Э.П. БЕЛВИНУ*

УВАЖАЕМЫЙ ЭЛИЙ МИХАЙЛОВИЧ
ИЗВЕСТНЫЙ ЖИВОПИСЕЦ И ПЕДАГОГ ГЛУБОКИЙ ТЕОРЕТИК ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО
ИСКУССТВА И СМЕЛЫЙ ПРАКТИК В ОТСТАИВАНИИ СВОИХ НЕОРДИНАРНЫХ ВЗГЛЯДОВ
НА ЖИВОПИСНОЕ ТВОРЧЕСТВО ВЫ СУМЕЛИ СОЗДАТЬ В НЕПРОСТЫЕ ГОДЫ ИДЕЙНОГО
И ХУДОЖЕСТВЕННОГО ЕДИНОМЫСЛИЯ ОРИГИНАЛЬНОЕ НАПРАВЛЕНИЕ 'НОВУЮ
РЕАЛЬНОСТЬ' НА ПРОТЯЖЕНИИ МНОГИХ ЛЕТ ВЫ ЕГО РУКОВОДИТЕЛЬ И
ВДОХНОВИТЕЛЬ СВОИМ ПОДВИЖНИЧЕСКИМ ТРУДОМ ОТСТАИВАЛИ ИДЕАЛЫ СВОБОДЫ
ТВОРЧЕСКОЙ ЛИЧНОСТИ ВДОХНОВЛЯЛИ ДРУГИХ НА БЕСКОРЫСТНОЕ СЛУЖЕНИЕ
ИСКУССТВУ ЭТИМ ВЫ ВНЕСЛИ НЕОЦЕНИМЫЙ ВКЛАД В РАЗВИТИЕ ОТЕЧЕСТВЕННОГО
ИСКУССТВА ШИРОКО ВАШЕ ПРИЗНАНИЕ И ЗА РУБЕЖОМ ЧЛЕН ИТАЛЬЯНСКОЙ
АКАДЕМИИ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА ЛАУРЕАТ МНОГИХ ПРЕСТИЖНЫХ НАГРАД ВЫ С
УСПЕХОМ ДЕМОСТРИРОВАЛИ СВОИ РАБОТЫ ВО МНОГИХ СТРАНАХ ЕВРОПЫ И
АМЕРИКИ ВАШИ РАБОТЫ НАХОДЯТСЯ В КОЛЛЕКЦИЯХ ЛУЧШИХ МУЗЕЕВ РОССИИ И ЗА
РУБЕЖОМ В ДНИ 80 ЛЕТНЕГО ЮБИЛЕЯ ПРИМИТЕ САМЫЕ ИСКРЕННИЕ ПОЖЕЛАНИЯ
ЗДОРОВЬЯ СЧАСТЬЯ ТВОРЧЕСКОГО ДОЛГОЛЕТИЯ И ДАЛЬНЕЙШИХ УСПЕХОВ НА БЛАГО
ОТЕЧЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ=01-05-2362 ИСКРЕННЕ ВАШ РУКОВОДИТЕЛЬ
ФЕДЕРАЛЬНОГО АГЕНТСТВА ПО КУЛЬТУРЕ И КИНЕМАТОГРАФИИ М.Е. ШВЫДКОЙ-
НННН 1459 01.07 0047



ПРАВИТЕЛЬСТВЕННАЯ ТЕЛЕГРАММА

Принем 09/10/2010 г. час 13 мин.

Бланк № 887 00493

Принял

Ленин

МОСКВА 111224/37 164 09/01 1306*

ПРАВИТЕЛЬСТВЕННАЯ

119019 МОСКВА НИКИТСКИЙ БУЛЬВАР Д.6 КВ.27 Э.П. БЕЛВИНУ*

УВАЖАЕМЫЙ ЭЛИЙ МИХАЙЛОВИЧ
ПРИМИТЕ МОИ САМЫЕ СЕРДЕЧНЫЕ САМЫЕ ИСКРЕННИЕ ПОЗДРАВЛЕНИЯ С
ЗАМЕЧАТЕЛЬНЫМ ЮБИЛЕЕМ ВАША БОГАТАЯ ТВОРЧЕСКАЯ БИОГРАФИЯ И
УДИВИТЕЛЬНАЯ СУДЬБА УНИКАЛЬНОГО ХУДОЖНИКА ЯРКОЙ СТРАНИЦЕЙ ВПИСАНЫ
В ИСТОРИЮ ОТЕЧЕСТВЕННОГО ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА СОЗДАНИЕ
ВАМИ ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ РАБОТЫ, ОТЛИЧАЮТ ВЫСОКОЕ МАСТЕРСТВО ПОДЛИННЫЙ
ПРОФЕССИОНАЛИЗМ ТЕМПЕРАМЕНТ И ОСОБАЯ ТОЛЬКО ВАМ ПРИСУЩАЯ ЦВЕТОВАЯ
ГАММА ОБОСТРЕННОЕ ПОНИМАНИЕ ПРЕКРАСНОГО КАК НАИВЫСШЕЙ ЧЕЛОВЕЧЕСКОЙ
ЦЕННОСТИ ВСЕГДА СЧАСТЛИВО СОЧЕТАЛОСЬ С ЦЕЛЕУСТРЕМЛЕННОСТЬЮ И
РАБОТОСПОСОБНОСТЬЮ БЛАГОДАРЯ ЧЕМУ СЕГОДНЯ ВАШИ КАРТИНЫ МОЖНО ВИДЕТЬ
В 29 МУЗЕЯХ РОССИИ И 54 МЕЖДУНАРОДНЫХ ГАЛЕРЕЯХ ПОЗВОЛЬТЕ ПОЖЕЛАТЬ
ВАМ ДОРОГОЙ МАСТЕР ЗДОРОВЬЯ ТВОРЧЕСКИХ УДАЧ И ОБРЕТЕНИЙ РАДОСТНЫХ
СОЛНЕЧНЫХ ДНЕЙ=2562-01-60/07-АС МИНИСТР КУЛЬТУРЫ И МАССОВЫХ
КОММУНИКАЦИЙ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ А.С. СОКОЛОВ-
НННН 0921 10.06 0008

ЭЛИО МИХАЙЛОВИЧУ БЕЛЮТИНУ - 80 ЛЕТ!

Глубокоуважаемый Элий Михайлович!

Мы знаем Вас как коренного москвича с итальянским темпераментом, мыслителя, художника, педагога, искусствоведа.

В самом начале Великой Отечественной войны Вы 16-летним добровольцем ушли на фронт - это Поступок, и здесь излишни громкие слова и комментарии.

Вы являетесь основателем и руководителем нового направления в русском изобразительном искусстве. Разработанная Вами теория всеобщей контактности легла в основу творческого метода художественной студии "Новая реальность". Вы были и поныне остаетесь центром притяжения этого уникального творческого объединения.


За прошедшие десятилетия Ваша творческая лаборатория воспитала множество самобытных художников, получила признание далеко за пределами России, стала неотъемлемой частью отечественного искусства. Работы, созданные Вами и членами объединения, ныне представлены в крупнейших музеях Европы, Америки и Азии.

Нам - хранителям истории - особенно приятно отметить, что Ваше новаторское по духу и форме творчество никогда не порывало связей с классическим искусством и развивалось в постоянном общении с работами старых мастеров. Музейное начало для "Новой реальности" обрело смысл катализатора творческой деятельности и развития современного искусства.

Мы глубоко благодарны Вам за переданные в Главархив Москвы личные и творческие материалы, документы, связанные с деятельностью "Новой реальности".

От всей души поздравляем Вас с юбилеем, желаем бодрости и новых творческих свершений.

Начальник Главного архивного
управления города Москвы

 В.А. Манихин

10.06.2005

ТВЕРСКАЯ ОБЛАСТНАЯ
КАРТИННАЯ ГАЛЕРЕЯ

Уважаемые

Нина Михайловна и Элий Михайлович!

Тверская картинная галерея благодарит Вас за принесенные в дар галерее произведения: две картины масляными красками, 14 постеров, издания, газетные статьи и ксерокопии документов, характеризующих Ваше творчество и научную деятельность.

На основании решения Экспертной фондово-закупочной комиссии ТОКГ, Протокол No4 от 25.10.2005 г., они зачислены в основной фонд, переданы в библиотеку и архив галереи.

Эти работы получили высокую оценку наших сотрудников и займут свое место в ряду наиболее интересных произведений коллекции современной живописи и графики в собрании галереи. Мы искренне ценим Ваш бескорыстный вклад в наше собрание и надеемся на дальнейшее сотрудничество.

С уважением Председатель ЭФЗК директор

Куюкина Т. С.

Секретарь ЭФЗК СНС отдела учета

Карасева В.Е.

«НОВОЙ РЕАЛЬНОСТИ» - 50 ЛЕТ!

Новое художественное направление русского изобразительного искусства возникло в бескомпромиссной борьбе с идеологическими догматами и штампами соцреализма. Центром притяжения, основателем и руководителем движения стал художник, педагог, мыслитель Элий Михайлович Белютин. Разработанная им теория всеобщей контактности легла в основу творческого метода объединения, которое духовному вакууму, заполнявшемуся преимущественно «проявлениями культуры», противопоставило создание энергетически насыщенной культурной среды.

За прошедшие десятилетия творческая лаборатория Белютина воспитала сотни самобытных художников, получила признание далеко за пределами России, стала неотъемлемой частью отечественного искусства. Работы, созданные членами объединения, ныне представлены в крупнейших музеях Европы, Америки и Азии.

Нам - хранителям истории - особенно приятно отметить, что новаторское по духу и форме творчество «Новой реальности» никогда не порывало связей с классическим искусством и развивалось в постоянном общении с работами старых масте-

ров. Музейное начало для «Новой реальности» обрело смысл катализатора творческой деятельности и развития современного искусства.

Мы глубоко благодарны Э. М. Белютину и Н. М. Молевой, которые уже несколько лет передают в Центральный архив документальных коллекций Москвы личные документы и материалы, связанные с деятельностью «Новой реальности». Это позволит будущим исследователям по первоисточникам проследить все этапы творческого пути уникальной студии.

За полвека жизни «Новая реальность» не утратила своего изначального динамизма, не превратилась в историческую реликвию - объединение достойно и уверенно вступило в III тысячелетие.

От всей души поздравляем с юбилеем и желаем Элию Михайловичу и всем его единомышленникам новых творческих свершений во славу Русского искусства.

Директор центрального архива
Документальных коллекций Москвы

А. С. Федотов

16.04.2003

Он пополнил фонд «Редкие издания 20-21 вв.» (ф. 149) в коллекции музея.

Выражаем нашу искреннюю признательность и огромную благодарность за Ваше доброе отношение и бескорыстную помощь в комплектовании фондов музея.

Всегда рады видеть Вас в Орле в наших музеях.

В настоящее время мы ведем переговоры с мастерскими им. академика И. Э. Грабаря о реставрации паласов И. С. Тургенева, которые Вы нам любезно подарили.

Надеемся, что в мае Елена Михайловна приедет в Москву для встречи с Вами.

Примите также сердечные поздравления с майскими праздниками с пожеланиями бодрого настроения, здоровья, благополучия, творческих успехов.

С искренним уважением

Директор Гослитмузея И. С. Тургенева

В. В. Сафронова

Главный хранитель фондов

Е. М. Шинкова

УВАЖАЕМЫЕ

ЭЛИЙ МИХАЙЛОВИЧ БЕЛЮТИН

И НИНА МИХАЙЛОВНА МОЛЕВА

Смоленский государственный музей – заповедник благодарит Вас за щедрый дар, который пополнил художественные коллекции нашего музея. Надеемся на дальнейшее сотрудничество.

С уважением к Вам

*Зам. директора по фондово-хранительской работе
Смоленского музея-заповедника*

*А. И. Полулях
май 2006 года.*



Элий Белютин и Агнешка Добровичьска

ОРДЕН «СЛАВА НАЦИИ»

Исх. №0417, От 15. 03. 2006 г.

Доктору исторических наук г-же Молевой Н. М.

Уважаемая Нина Михайловна!

Содействуя претворению в жизнь Великой цели процветания России и благополучия ее граждан, Вы отдаете много сил бескорыстному служению людям. Ваша активная жизненная позиция заслуживает самого глубокого уважения. Рассмотрев информацию о Вашей деятельности в области социальной ответственности и реализации многоплановых социально-экономических программ, и принимая во внимание Ваш исключительный вклад в стремительный рост российской экономики и Ваше особое внимание к социальным проблемам, к программам, направленным на повышение жизненного уровня граждан России, на сохранение богатейшего исторического и культурного наследия, возрождение духовно-нравственных ценностей,

Организационный Комитет Международного Форума «ДОБРЫЕ ЛЮДИ МИРА» и МБФ «Меценаты столетия» имеет честь сообщить Вам о награждении Вас Орденом «СЛАВА НАЦИИ»!

Слава нации складывается из добрых, славных дел, каждодневно совершаемых людьми. Они не



ставят себе заоблачных целей, они просто приближают свою мечту с каждым поступком. Настоящая слава нации – не в сиюминутном наслаждении кратким успехом, а в кропотливом и усердном труде, в постоянном неослабевающем желании помочь своей стране стать духовнее, возродить все лучшее, чем богата ее многовековая история. Орден «СЛАВА НАЦИИ» учрежден именно для таких людей. Их имена станут неразрывно связаны с историей России, они – ее настоящая Слава.

Орден «СЛАВА НАЦИИ», вручается наиболее достойным представителям российского бизнеса, руководителям предприятий и организаций, добившихся особых успехов в реализации собственных экономических и социальных программ, высоких показателей в области социальной ста-

бильности, активно участвующих в реализации социально-экономических Программ государства, региона, города.

Торжественная церемония вручения Премии состоится 18 марта 2006 г. в Москве, в Конференц-Зале PRESIDENT HOTEL.

*С уважением, Председатель Президиума
Общественного Благотворительного
Движения «Добрые люди мира»*

В. Н. Ганичев

*Президент Международного
Благотворительного Фонда
«Меценаты Столетия»*

О.В. Олейник

На открытии персональной выставки Элия Белютина в Орловском музее изобразительных искусств. Валерий Александрович Матвеев, профессор, доктор технических наук, руководитель Научно-учебного центра МГТУ им. Н. Э. Баумана и заместитель директора по науке Валентина Федоровна Василенко.



Посол Латвии с супругой в гостях у Белютиных.



Сотрудники Польского Посольства в гостях у Белютиных. Супруга посла Польши Барбара Залуцка.

БЛАГОДАРСТВЕННОЕ ПИСЬМО

06.04.06

Москва

Уважаемая Нина Михайловна!

Дорогие коллеги!

Ярославский художественный музей выражает Вам искреннюю признательность: благодаря Вашим дарам библиотека музея пополнила свои фонды ценными изданиями по искусству.

Благодарим за содействие и желаем успехов в Вашей творческой и научной работе.

Всегда рады видеть Вас в нашем музее!

1. Миллиоти (принятое сегодня написание через одно «Л») Николай Дмитриевич. 1874 – 1962. Представлен в ГТГ четырьмя работами, в том числе Автопортретом 1912 г. (Ж-847) и портретом Любви Николаевны Гауш, жены художника А. Ф. Гауш (урожденная Миллиоти). Сведения о нем во всех работах, связанных с «Миром искусства». В интернете о нем и его работах достаточно много материала.

2. Посылаю вам две фотографии, к сожалению, с собственным изображением. 1939 г. – красный палас, в углу две также луговиновских вышитых шерстью подушки. 1949 г. – зеленый палас. В обоих случаях квартира Матвеевых-Лавровых – Москва, Пятницкая ул. 49 кв. 26.

Отнести вашего соискателя к моей картотеке, конечно же, можно если грмовцы сдержали слово и к концу апреля ее откроют.

Буду сердечно рада, если эти мелочи будут вам нужны. Приятно вам писать, тем более на Благовещенье, которое, должно быть, у вас куда более солнечное и праздничное, чем наша сегодняшняя хмарь.

С наилучшими пожеланиями.

Н. М. Молева

МИЛАЯ ЛЮДМИЛА НИКОЛАЕВНА!

Только что отправила Вам бандероль, как под-вернулся небольшой материал, который может оказаться для Вас любопытным – о ярославце, работавшем в Москве и Петербурге в середине XVIII века. Это из моей картотеки.

Шарков Илья Евсеев, по документам, «города Ярославля купецкой человек». В 1743 году Иван Одольский (в документах часто встречается и иное написание – Адольский или даже От Дальских) отбирает его из числа работающих в Москве живописцев для отправки в Петербургскую Гоф-интендантскую контору к живописным работам. Работает Шарков в Петергофском дворце, позднее в Царскосельском Екатерининском.

Материалы о нем – ЦГАДА, фонд 1239, опись 3, часть 81, 1743: No 41184

Подробности о характере и организации работы художников этого времени в нашей с Э. М. Белютиным книге «Живописных дел мастера».

Ваша Н. М. Молева

04.02.06

ГОСУДАРСТВЕННОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ КУЛЬТУРЫ

«СТАВРОПОЛЬСКИЙ КРАЕВОЙ МУЗЕЙ

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ИСКУССТВ»

355035, г. Ставрополь,

ул. Дзержинского 115-119

119019, г. Москва

Никитский бульвар, 8-27

Н. М. Молевой

Глубокоуважаемая Нина Михайловна!

Прошу меня извинить за несвоевременный ответ, но было уж очень много проблем с приемом, а потом отправкой выставки из Государственного Эрмитажа, которая работала в нашем музее, а хотелось найти время для работы со всем, что Вы столь любезно нам передали, в том числе и с последними архивными документами.

Я и весь наш коллектив глубоко благодарны Вашей семье за столь замечательный и важный дар для нашего музея, учитывая, что в декабре этого года исполняется 45 лет со дня его основания, мы традиционно будем делать выставку даров, и, конечно же, работы Э. М. Белютина, книги, архивные материалы станут главным событием этой традиционной выставки.

Тем более, что Вас, Нина Михайловна, можно считать нашей землячкой и для многих наших посетителей, художников станет открытием тот факт, что Ваш отец родился на Ставрополье и был таким известным инженером нашей страны.

Я, в свою очередь, обратилась к директору краеведческого музея Н. А. Охонько с официальным письмом с просьбой помочь в поиске архивных материалов о Ваших ставропольских родственниках.

Передала в их адрес ксерокопии последних документов из архивов Вашего отца.

Какой будет результат не знаю (директор в отпуске), но будем искать здесь, может быть, они захотят обратиться к Вам, потому, если позволите, я дам им Ваш адрес и телефон.

До Москвы добраться никак не получается. Может быть, в мае, в связи с организацией в нашем музее выставочного проекта «Мастера графики» совместно с Творческим Союзом художников и И.Б. Порто (думаю, он Вам известен - это наш старый друг и куратор ряда проектов), кто-то из сотрудников будет направлен в Москву для приема и транспортировки работ московских художников.

Нина Михайловна, еще раз выражаю Вам огромную благодарность за внимание, очень рада,

что в историю нашего музея будет внесена и строка о нашем сотрудничестве.

Всего Вам доброго,

с уважением

З. А. Белая



ГЛАВНОЕ УПРАВЛЕНИЕ
ВОСПИТАТЕЛЬНОЙ РАБОТЫ
ВООРУЖЕННЫХ СИЛ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

«16» апреля 2002 г.

№ 1722/93г

119160, г. Москва, К-160

121019, г. Москва,
Никитский бульвар, д.8, кв.27

МОЛЕВОЙ Н.М.

Уважаемая Нина Михайловна!

Ваше письмо по поручению рассмотрено в Главном управлении воспитательной работы Вооруженных Сил Российской Федерации.

Мы очень признательны Вам за внимание к проблемам реформирования Вооруженных Сил, роли Российской армии в развитии национальной науки и искусства, системы образования и воспитания военнослужащих.

Вы, как профессор, доктор исторических наук и кандидат искусствоведения, располагающая большими знаниями, жизненным опытом, исследованиями, наблюдениями и наработанными материалами вносите свой посильный вклад в дело обучения и воспитания личного состава армии и флота. Ваша гражданская позиция по возрождению высокой профессиональной выучки военнослужащих в сочетании с занятиями музыкой, литературой, изобразительным искусством и спортом находит достойное понимание и поддержку.

В порядке информации сообщаем Вам, что вопросы обучения и воспитания военнослужащих постоянно находятся в центре внимания руководящего состава Министерства обороны Российской Федерации, подчиненных органов военного управления.

Ваши предложения по созданию системы эффективного обучения и воспитания личности, возрождению лучших традиций русской армии и флота созвучны предложениям многих граждан, ветеранов Вооруженных Сил, поступающим в Министерство обороны. Безусловно, они заслуживают внимания и будут учтены в процессе реформирования Вооруженных Сил Российской Федерации.

Не
и т

15

спитания

В.Иванов

wydawnictwo
adam marszałek

87-100 Toruń, ul. Lubińska 44
tel./fax 056 66 08 160, 056 66 42 235, 056 66 42 236
e-mail: info@marszalek.com.pl
www.marszalek.com.pl

Toruń, dn. 25 kwietnia 2006 r.

Sz.P.
Nina Michajłowa Molewa

Szanowna Pani!

Wydawnictwo Adam Marszałek niniejszym zaprasza Panią do złożenia wizyty w Polsce, w dowolnie wybranym terminie.

Celem wizyty będzie nawiązanie szerszych kontaktów Wydawnictwa Adam Marszałek z Autorką. Podczas Pani pobytu w Polsce przewidujemy przeprowadzenie spotkań promujących książkę pt. *Wiek XX widziany z Moskwy* Pani autorstwa.

W naszym przekonaniu wizyta Pani przyczyni się do rozwoju współpracy kulturalnej między Polską a Rosją.

Jednocześnie informuję, że wystosowaliśmy pismo do Konsula Generalnego RP w Moskwie z prośbą o przyznanie wiz dla Pani.

Z wyrazami najwyższego szacunku

dr Adam Marszałek
Prezes Wydawnictwa Adam Marszałek

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ
РЕСПУБЛИКИ ИНГУШЕТИЯ
18. 01. 2007 г. № 10
386102, г. Назрань,
ул. им. Асият Тутаевой, 44

ТВЕРСКАЯ
ОБЛАСТНАЯ КАРТИННАЯ ГАЛЕРЕЯ

Уважаемая
Нина Михайловна!

Молевой Н. М.
Уважаемая Нина Михайловна!

Тверская областная картинная галерея благодарит Вас за переданные в дар 2 живописных произведения и 21 рисунок работы Элия Михайловича Белютина, которые по решению Экспертной фондово-закупочной комиссии от 22.01. 2007 г. включены в основной фонд галереи, им присвоены учетные NoNo КП-19904 – КП-19926. Переданные Вами произведения вызвали живой интерес научного коллектива галереи и займут достойное место в собрании живописи и графики времен Великой Отечественной войны.

От имени любителей изобразительного искусства, творческой интеллигенции Республики Ингушетия и себя лично выражаю искреннюю благодарность за бесценный подарок: произведение выдающегося художника Э. М. Белютина, а также книги, переданные Вами безвозмездно в фонд Государственного музея изобразительных искусств Республики Ингушетия. Желаю Вам и Вашему супругу Элию Белютину, Здоровья долгих и счастливых лет жизни, творческих успехов.

Желаем Вам всего самого доброго и надеемся на плодотворное сотрудничество в дальнейшем.

С искренним уважением,

Министр

М. Чахкиев

Директор галереи

Т.С. Куюкина

ФЕДЕРАЛЬНОЕ АГЕНТСТВО
ПО КУЛЬТУРЕ И КИНЕМАТОГРАФИИ

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ
УЧРЕЖДЕНИЕ КУЛЬТУРЫ
«ГОСУДАРСТВЕННЫЙ РУССКИЙ МУЗЕЙ»
Инженерная ул., 4, Санкт-Петербург, 191186

Исх. № 1716/4

От 01.08.2007

ЭЛИЮ МИХАЙЛОВИЧУ БЕЛЮТИНУ

НИНЕ МИХАЙЛОВНЕ МОЛЕВОЙ

121019, Москва,

Никитский бульвар, 8-27.

БЛАГОДАРСТВЕННОЕ ПИСЬМО

Уважаемые

Элий Михайлович и Нина Михайловна!

Дирекция Русского музея выражает вам глубокую признательность и благодарность за переданные в дар произведения Элия Михайловича:

1. ЖС-2028 Рандеву. 1996

Холст, масло. 150х100.

2. ЖС-2029 Гитарист (Элвис Пресли).

(Модуль.) 1988

Холст, масло. 150х100.

3. ЖС-2030 Разговор. 1988

Холст, масло. 200х140.

4. ЖС-2031 На скамье. 1999

Холст, масло. 200х265.

5. ЖС-2032 Человек в ночи. Модуль. 1988

Холст, масло. 150х100.

Мы уверены, что эти картины займут достойное

место среди работ художника в собрании музея,

позволят сформировать достаточно полное пред-

ставление о творческом пути мастера, помогут

изучению философических основ его художест-

венного языка, и будут представлять современное

искусство на различных выставках, как это уже не

раз происходило с ранее оформленными произве-

дениями Белютина. Картины мастера экспониро-

вались на таких музейных выставках, как «Абстрак-

ция в России. XX век» (2001-2002), «Путь к Победе»

(2005), «Время перемен» (2006).

Таким образом, в настоящее время в Русском

музее на постоянном хранении находятся следую-

щие живописные произведения Элия Михайловича:

1. ЖС-1701 Уборка картофеля. 1942

Холст, масло. 117х95.

2. ЖС-1704 Воздушная тревога.

(В метро.). 1943

Холст, масло. 132х95.

3. ЖС-2030 Разговор. 1988

Холст, масло. 200х140.

4. ЖС-1013 Модуль «певец». 1988

Холст, масло. 150х100.

5. ЖС-1014 Модуль

«бегущий с больной грудью». 1988

Холст, масло. 150х100.

6. ЖС-2032 Человек в ночи. Модуль. 1988

Холст, масло. 150х100.

7. ЖС-1628 Молящийся. Модуль. 1988

Холст, масло. 150х100.

8. ЖС-1702 Мать и дочь.

(Конвергенция.). 1988

Холст, масло. 150х100.

9. ЖС-2029 Гитарист (Элвис Пресли).

(Модуль). 1988

Холст, масло. 150х100.

10. ЖС-1629 Ссора. (Модули.). 1988

Холст, масло. 200х150.

11. ЖС-1015 Модуль «шагающий». 1988

Холст, масло. 150х100.

12. ЖС-2028 Рандеву. 1996

Холст, масло. 150х100.

13. ЖС-2031 На скамье. 1999

Холст, масло. 200х265.

14. ЖС-1703 Завтрак. 1999

Холст, масло. 200х265.

Надеемся на дальнейшее сотрудничество и ис-

креннее взаимопонимание.

С глубоким уважением, директор

В. А. Гусев

БЛАГОДАРНОСТЬ

Уважаемый Элий Михайлович!

Республиканский музей изобразительных искусств выражает Вам искреннюю признательность за переданные в дар графические произведения. Ваши работы займут достойное место в музейной коллекции, большая часть которой представлена работами западноевропейских, отечественных и марийских графиков.

Надеемся на дальнейшее сотрудничество.

Заверяем, что Ваше творческое наследие будет сохранено для будущих поколений Республики Марий Эл и России.

*С глубоким уважением,
директор Республиканского музея
изобразительных искусств*

Республики Марий Эл

Е. Э. Бурнашева

г. Йошкар-Ола 2007

ЭЛИЮ МИХАЙЛОВИЧУ БЕЛЮТИНУ

Дорогой Элий Михайлович!

Бог дал Вам долгие годы жизни и творчества. Вам можно завидовать, Вами можно восхищаться, Вас нельзя повторить. Э. М. Белютин на свете такой один...

Дорогой Элий Михайлович, Вы создали сотни прекрасных произведений, которые живут во многих музеях мира и личных коллекциях, вырастили тысячи учеников, которые восприняли Ваши мысли, идеи и понимание искусства, как самого выразительного средства духовной компенсации в конфликте человека с окружающим миром.

Вы всегда были Победителем – в возрождении искусства авангарда и защите Отечества. Мужественно отстаивали свои позиции в драматических условиях резкого похолодания в жизни страны после недолгой оттепели, а возвращение «белютинцев» в Манеж спустя долгие и непростые для Вас годы было одним из важнейших результатов Веры и Надежд в начале перестройки.

Уважаемый Элий Михайлович, у нас есть особые слова для Вас – мы от всего сердца благодарны Вам за то, что Вы как Победитель оставите свой автограф художника и мыслителя и в эпоху, назы-

ваемую суверенной демократией.

Это так примечательно, что в любые времена рядом с Вами удивительная и прекрасная женщина – Нина Михайловна Молева!

От имени «Олимпийцев» -

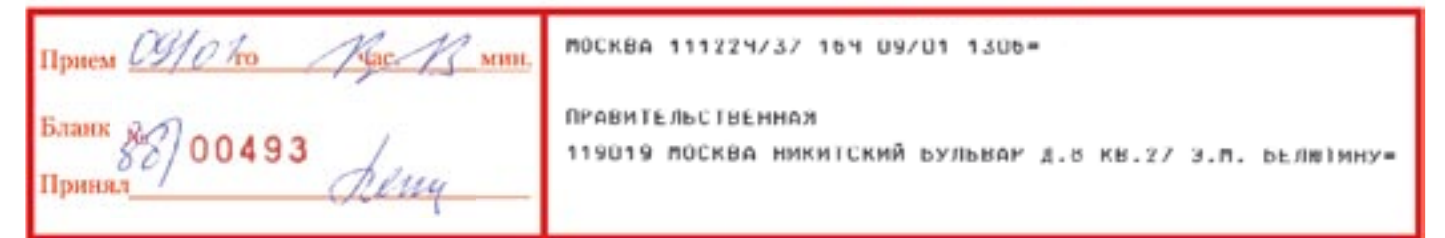
Генеральный директор

Каминский Михаил Соломонович

Заместитель генерального директора

Ларина Евгения Валентиновна

10.06.07



Элию Михайловичу Белютину

Уважаемый Элий Михайлович!

Известный живописец и педагог, глубокий теоретик изобразительного искусства и смелый практик, в отстаивании своих неординарных взглядов на живописное творчество, вы сумели создать в непростые годы идейного и художественного единомыслия оригинальное направление - «Новую реальность». На протяжении многих лет Вы - его руководитель и вдохновитель, - своим подвижническим трудом отстаивали идеалы свободы творческой личности, вдохновляли других на бесконечное служение искусству. Этим Вы внесли неоценимый вклад в развитие отечественного искусства. Широко Ваше признание и за рубежом: член Итальянской академии современного искусства, лауреат многих престижных наград, Вы с успехом демонстрировали свои работы во многих странах Европы и Америки. Ваши работы находятся в коллекциях лучших музеев России и за рубежом. В дни 80-летнего юбилея примите самые искренние пожелания здоровья и счастья, творческого долголетия и дальнейших успехов на благо отечественной культуры.

Искренне Ваш,

Руководитель Федерального агентства

по культуре и кинематографии

М. Е. Швыдкой



ПРАВИТЕЛЬСТВЕННАЯ ТЕЛЕГРАММА

| | |
|---|--|
| Принем <u>09/07/14</u> <u>14:00</u> <u>мин.</u> | МОСКВА 111224/37 164 09/01 1306* |
| Бланк <u>807</u> 00493 | ПРАВИТЕЛЬСТВЕННАЯ |
| Принял <u>Ленц</u> | 119019 МОСКВА НИКИТСКИЙ БУЛЬВАР Д.8 КВ.27 Э.П. БЕЛЯТИНУ* |

УВАЖАЕМЫЙ ЭЛИЙ МИХАЙЛОВИЧ
ПРИМИТЕ САМЫЕ ИСКРЕННИЕ САМЫЕ ТЕПЛЫЕ ПОЗДРАВЛЕНИЯ СО СТОЛЬ
ЗНАМЕНАТЕЛЬНОЙ ДАТОЙ 60-ЛЕТИЕМ СОЗДАНИЯ СТУДИИ 'НОВАЯ РЕАЛЬНОСТЬ'
ГОДЫ УЧЕНИЧЕСТВА В МОСКОВСКОМ ХУДОЖЕСТВЕННОМ ИНСТИТУТЕ ИМЕНИ
В.И.СУРИКОВА У ТАКИХ ВЕЛИКИХ МАСТЕРОВ КАК А.В.ЛЕНТУЛОВ И П.В.КУЗНЕЦОВ

БЕЗУСЛОВНО СЫГРАЛИ ВАЖНУЮ РОЛЬ В ВАШЕЙ ТВОРЧЕСКОЙ БИОГРАФИИ И В
РЕШЕНИИ ВОЗРОДИТЬ ИСКУССТВО АВАНГАРДА В РОССИИ ЗА КОТОРЫМ ПОСЛЕДОВАЛО

СОЗДАНИЕ СВОЕЙ СТУДИИ НА ДАЧЕ В АБРАМЦЕВО С УНИКАЛЬНОЙ СИСТЕМОЙ
ОБУЧЕНИЯ БУДУЩИХ ИЗВЕСТНЫХ РОССИЙСКИХ ХУДОЖНИКОВ И АРХИТЕКТОРОВ
ПРИНЦИПАМ 'НОВОЙ РЕАЛЬНОСТИ' НЕ МЕНЕЕ УНИКАЛЬНЫ И МАСШТАБЫ ВАШЕГО
НЕЗАВИСИМОГО ОБЪЕДИНЕНИЯ УЧЕНИКОВ-ЕДИНОМЫШЛЕННИКОВ ОРИЕНТИРОВАННЫХ НА

НОВОЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЕ НАПРАВЛЕНИЕ ТРАКТУЮЩЕЕ ИСКУССТВО КАК ГЛАВНОЕ
СРЕДСТВО ДУХОВНОЙ КОМПЕНСАЦИИ В КОНФЛИКТЕ ЧЕЛОВЕКА СО СРЕДОЙ ОБИТАНИЯ

ЧЕРЕЗ ЗНАМЕНИТУЮ 'БЕЛЯТИНСКУЮ' СТУДИЮ КУЛЬТИВИРУЮЩУЮ НОВЫЕ
НЕТРАДИЦИОННЫЕ ФОРМЫ В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ ЗА 60 ЛЕТ ПРОШЛО
МНОЖЕСТВО ИЗВЕСТНЫХ ХУДОЖНИКОВ ОСТАВИВШИХ ЗАМЕТНЫЙ СЛЕД В
МОНУМЕНТАЛЬНОЙ ЖИВОПИСИ И ПОЛИХРОМНОЙ СКУЛЬПТУРЕ ВАМИ СОЗДАН РЯД
КАПИТАЛЬНЫХ ТРУДОВ ПО ИСТОРИИ РУССКОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПЕДАГОГИКИ 18-
НАЧАЛА 20 ВЕКОВ КОТОРЫЕ В ЗНАЧИТЕЛЬНОЙ МЕРЕ СПОСОБСТВОВАЛИ РАЗВИТИЮ
ПЕДАГОГИЧЕСКОЙ МЫСЛИ В РОССИИ НЫНЕШНИЙ 2008 ГОД ЮБИЛЕЙНЫЙ ГОД СТУДИИ
'НОВАЯ РЕАЛЬНОСТЬ' ОДНОВРЕМЕННО ЯВЛЯЕТСЯ КАК ВЫ ЗНАЕТЕ И ГОДОМ СЕМЬИ
МНЕ ОСОБЕННО ПРИЯТНО ОТМЕТИТЬ ТАКЖЕ НЕОЦЕНИМУЮ ПОМОЩЬ И
ПОДВИЖНИЧЕСТВО В УСПЕШНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ СТУДИИ ПИСАТЕЛЯ ИСКУССТВОВЕДА
Н.М.МОЛЕВОЙ ВАШЕЙ СУПРУГИ ВЕРНОГО ПОМОЩНИКА И СОРАТНИКА ВО ВСЕХ ДЕЛАХ

И ТВОРЧЕСКИХ НАЧИНАНИЯХ ПОЗВОЛЬТЕ ПОЖЕЛАТЬ ВАМ ДОБРОГО ЗДРАВЬЯ
ТВОРЧЕСКОГО НАСТРОЯ РАДОСТЕЙ И УДАЧ ДОБРА И ТЕПЛА ВАШЕМУ ДОМУ НА
ДОЛГИЕ-ДОЛГИЕ ВРЕМЕНА-55-01-68/07-АС МИНИСТР КУЛЬТУРЫ И МАССОВЫХ
КОММУНИКАЦИЙ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ А.С. СОКОЛОВ-
НИИИ 1107 14.01 0011

| | | | | | |
|---|---|---|--|---|--|
| МИНИСТЕРСТВО ВНУТРЕННИХ ДЕЛ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ (МВД России) | ФЕДЕРАЛЬНОЕ АГЕНТСТВО ПО КУЛЬТУРЕ И КИНЕМАТОГРАФИИ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ | лось 60 лет. В условиях «советской цивилизации» деятельность студии имела огромное значение, осуществляя связь традиций русского авангарда начала XX века и современного мирового худо- жественного процесса, являлась выражением ду- ховных поисков в обществе. | КОМИТЕТ ПО КУЛЬТУРЕ КУРСКОЙ ОБЛАСТИ КУРСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ КАРТИННАЯ ГАЛЕРЕЯ им. А. А. ДЕЙНЕКИ 305016 г. Курск, ул. Советская, 3 25.01.2008 № 12 | ДОБРЫЙ НАШ ДРУГ, ЭЛИЙ МИХАЙЛОВИЧ! МНОГОУВАЖАЕМАЯ НИНА МИХАЙЛОВНА! | И против рабов, которые хотят ее прославлять. |
| Департамент экономической безопасности ул. Житная, 16, Москва, 119049 14 дек 2007 7/ж-3441 | ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ КУЛЬТУРЫ «ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИСТОРИЧЕСКИЙ МУЗЕЙ» | Ваше и Нины Михайловны уникальное много- летнее творческое сотрудничество, научная и из- дательская деятельность – один из ярких феноме- нов московской художественной культуры. | Многоуважаемая Нина Михайловна! Позвольте выразить Вам огромную признатель- ность за память о Курской галерее им. А. А. Дей- неки и щедрый рождественский дар – книгу: Элий Белютин «Рисунки и стихи». | Позвольте от всей души поздравить Вас со зна- менательным событием – 60-летием создания сту- дии «НОВАЯ РЕАЛЬНОСТЬ». | Это стихи Элия Михайловича. И никто точнее не скажет о художниках, которых объединила и про- должает объединять Ваша студия. |
| Н. М. Молевой 119019, Россия, г. Москва, Никитский бульвар, 8-27 | 18 апреля 2008 г. 425/11 | Для собрания Исторического музея переданная в дар ретроспективная коллекция имеет высокую ценность. Уверен, что Ваш дар будет использован в новой экспозиции истории России XX века, кото- рая готовится к открытию, Ваши произведения, не- сомненно, будут являться предметом публикаций, участвовать в выставках музея. | Несмотря на виртуальные средства общения, свойственные нашему времени, книга есть и будет лучшим подарком, особенно, если в ней сконцен- трированы раздумья большого, масштабно мыс- лящего художника, своим творческим примером, опытом и подвижничеством создающего принципы живописной культуры и будущего времени. | О Вашей студии 60 лет спорят: «Что это – шко- ла? Творческое направление?». Но Ваша студия – движение, совершенно необычное в истории мирового искусства движение, охватившее сотни художников. | Желаем Вам и Вашей семье благополучия, здо- ровья, процветания, творческого долголетия! |
| Уважаемая Нина Михайловна! Департаментом экономической безопасности МВД России рассмотрено Ваше заявление о воз- можных мошеннических действиях в отношении коллекции картин Вашего мужа Э.М. Белютина. | БЕЛЮТИНУ Э. М. МОЛЕВОЙ Н. М. | Ваш дар записан в Главную инвентарную кни- гу Государственного исторического музея под №112425/1-3; 112426/1-15; 112427/1-5. | Мы также с радостью присоединяем свой го- лос к поздравлениям Элия Михайловича и Вас с юбилеем студии, желаем Вам большого здоровья, энергии в делах, творческого горения. | Ведь КАРТИНА Для художника – трагедия. | Пусть увеличится количество тех, кто понимает и поддерживает истинное значение «НОВОЙ РЕ- АЛЬНОСТИ»! |
| Информируем Вас о том, что материалы заяв- ления направлены на рассмотрение в правоохра- нительные органы Германии. | Уважаемый Элий Михайлович! Уважаемая Нина Михайловна! | Государственный исторический музей выража- ет глубокую благодарность за переданные Вами в дар произведения живописи и графики Элия Ми- хайловича Белютина. Знаменательно, что Ваш дар пополнит собрание музея в юбилей 125-летия его открытия. | Пусть впереди будет «время, великое время, одно, говорящее людям истину». | Для зрителя – волнение. | В далекой Якутии, благодаря Вашему бесцен- ному дару в собрание музея, знают это новое ху- дожественное направление в изобразительном искусстве, которое успешно живет в вашей заме- чательной студии. |
| О результатах проведенного германскими кол- легами расследования Вам будет сообщено до- полнительно. | Будучи одним из лидеров «неофициального искусства» второй половины XX века, патриархом современной русской абстракции, Вы, Элий Ми- хайлович, создали творческую студию живописи «Новая реальность», которой в 2008 году исполни- | Ваш дар записан в Главную инвентарную кни- гу Государственного исторического музея под №112425/1-3; 112426/1-15; 112427/1-5. | С уважением и благодарностью директор картинной галереи | Для государства – неприятие. | С любовью и благодарностью, кол- лектив Национального художественно- го музея Республики Саха (Якутия). |
| Заместитель начальника В. А. Камилатов | Будучи одним из лидеров «неофициального искусства» второй половины XX века, патриархом современной русской абстракции, Вы, Элий Ми- хайлович, создали творческую студию живописи «Новая реальность», которой в 2008 году исполни- | Россия, 109012, Москва, Красная площадь, д. 1 | И. А. Припачкин | зовущее каждого быть самим собой. | 2008 г. |
| Заместитель начальника В. А. Камилатов | Будучи одним из лидеров «неофициального искусства» второй половины XX века, патриархом современной русской абстракции, Вы, Элий Ми- хайлович, создали творческую студию живописи «Новая реальность», которой в 2008 году исполни- | Россия, 109012, Москва, Красная площадь, д. 1 | И. А. Припачкин | Ведь художник против всего – идей, навязываемых людям, действий власти | 2008 г. |



Гоголь и Москва

[Нина Молева]

Итак, Гоголь в преддверии «Ревизора». Москва подарила ему не только великое множество «дружеских знакомств», по его собственному выражению, но и то, о чем он втайне мечтал, – безусловное признание его собственного выдающегося актерского дарования. Ведь в лицейские годы он считал себя одинаково «годным» к четырём профессиям, среди которых сцена (после служения справедливости на государственной службе в качестве чиновника!) занимала второе место. Чего стоили слова самого «папаша Щепкина»: «Подобного комика не видал и не увижу! Вот высокий образец художника, вот у кого учиться!» Или отзыв М. П. Погодина: «Какая истина, остроумие! Какие чиновники на сцене, какие канцелярские служащие, помещики, барыни! Талант первоклассный».

Гоголю удастся познакомиться с Федором Федоровичем Кокоскиным, создателем московской казенной сцены и талантливым режиссером. Его «Соловьиный дом» на Арбатской площади (Никитский бульвар, 6) был настоящим театральным

центром Москвы. Кокоскин предоставлял здесь квартиры ведущим актерам Московской конторы императорских театров и, по своему усмотрению, тем из начинающих, которые заявляли о недюжинных своих способностях. Так он, исходя из московских разговоров, разыскал на клиросе соборной церкви Новоспасского монастыря певчего с удивительно красивым и сильным голосом. Помощник приказчика на торговле лесом Николай Лавров никогда не бывал в театре, но Федор Федорович с ходу предложил юноше поселиться у него и немедленно начать учиться. Лавров сначала отказался, но потом пришел к Кокоскину, был поселен в «Соловьином доме», откуда через год с небольшим вышел великолепным оперным певцом с большими актерскими возможностями. На открытии Большого театра он дебютировал в роли Аполлона и, по словам С. Т. Аксакова, «очаровал зрителей... прежде чем они могли очнуться от забвения и приветствовать в нем актера».

Николай Владимирович Чиркин (по сцене – Лавров) превосходно играл Шекспира, в жанровых

ролях не уступал самому «папаше Щепкину» и был первым исполнителем роли Мельника в драматической постановке пушкинской «Русалки». Итальянские знаменитости с восторгом писали о необычайно широком Лавровском диапазоне голоса: он пел партии от теноровых до басовых. А среди москвичей долго держалось убеждение, что Аполлон, управляющий квадригой на фронтоне Большого театра, вылеплен именно с Лаврова.

В 1835 году в «Кокоскинской академии» жил и композитор Варламов, написавший в этих стенах свыше семидесяти своих и поныне остающихся в репертуаре вокалистов романсов. Гоголь по-своему способствовал популярности и без того широко известного композитора: Хлестаков в «Ревизоре» напевает варламовский «Красный сарафан»: «Не шей ты мне, матушка, красный сарафан, не входи, родимая, попусту в изъян...». И как тут не упомянуть, что Варламов был одним из гостей пушкинского «мальчишника» накануне свадьбы поэта, а у самого него целую неделю гостил гастролировавший в Москве Ференц Лист.

Сценический рассказ Нины Молевой
в Центральном Доме актера.
Монолог читает Народная артистка СССР
Елена Николаевна Гоголева.

С «Соловьиным домом» связаны имена десятков деятелей культуры, но ни абсолютная историческая ценность бывшей усадьбы князей Шаховских, ни бурные протесты москвичей не спасли старого дома. Он был снесен за два часа до приезда Бориса Ельцина на Арбатскую площадь для закладки часовни. Старая, начала XVIII века кладка упорно не сдавалась, и целый фронт могучих бульдозеров раз за разом повторял атаку на историю под ливневым потоком воды пожарных брандспойтов. И странная символика: дом, заявленный на охрану, уничтожался в то время, когда в Мелехове проходил юбилейный съезд театральных деятелей, посвященный памяти Михаила Чехова. Именно в «Соловьином доме» долгие годы жил сам Чехов, работала его знаменитая студия и была написана чеховская книга. На образовавшемся пустыре долго размещалась платная автостоянка, затем по выходным дням ютился рынок. Сегодня пустырь ждет многоэтажной застройки некоего гостиничного и торгового комплекса, само собой разумеется, не на московский – на интернациональный манер.

Гоголь в полном смысле теряется от множества именитых московских знакомств. Среди них оказывается Денис Давыдов, который только что приобрел свой знаменитый «Пречистенский дво-

рец» (Пречистенка, 17-а) и Е. А. Боратынский, первые годы своей семейной жизни проведенный в доме родителей жены, в переулке, который так и не может обрести своего настоящего названия. Еще недавно он был улицей Станкевича (N26), сегодня стал Вознесенским, хотя с конца XVIII века и до 1922 года оставался Большим Чернышевым по имени генерал-губернатора Москвы графа Захара Григорьевича Чернышева. Герой Семилетней войны, приведший свои полки в 1760 году в Берлин, генерал-фельдмаршал З. Г. Чернышев стал и строителем «Дома Моссовета», выкупленного затем у его вдовы для официальной резиденции правителей города.

Дом Боратынского был по-настоящему знаменитым в Москве. Гоголь побывал здесь в древних палатах Сумароковых. В дальнейшем дом перешел в семью Станкевичей, а после Октября в дворовой его части поселился И. В. Жолтовский, до самой своей кончины сохранявший нетронутым кабинет, который видел Гоголя, – с потолком, расписанным гризайлью, штучными паркетными полами, тонкой лепниной по стенам. Нет на доме и никаких памятных досок, если не считать слишком грузного барельефа Жолтовского. Тем более трудно говорить о сохранении каких бы то ни было исторических элементов. Судя по мелькнувшему у дома транс-

поранту, его переделка предпринимается фирмой кутюрье В. Юдашкина.

Москва ждала «Ревизора». Но, конечно, первая премьера должна была состояться в Петербурге. Как свидетельствует письмо П. А. Вяземского А. И. Тургеневу, состоялось чтение пьесы у Жуковского 18 января 1836 года. Тринадцатого марта последовало цензурное разрешение на нее, а уже 19 апреля первое представление. Двадцать пятого мая следует премьера с участием М. С. Щепкина в Москве. Как ни умоляли его московские друзья и актеры-участники, приехать в Москву, Гоголь наотрез отказался. Он переживал трагедию, значение которой до сих пор по-настоящему не понято.

Любимое детище писателя вызвало невероятный шквал критики. «Не сержусь, что сердятся и отворачиваются те, которые отыскивают в моих оригиналах свои собственные черты и бранят меня, – пишет Гоголь в Москву М. П. Погодину. – Не сержусь, что бранят меня неприятели литературные, продажные таланты, но мне грустно, что это всеобщее невежество, движущее толпу. Грустно, когда видишь, в каком еще жалком состоянии у нас находится писатель... Сказать о плуте, что он плут, считается у них подрывом государственной машины... Москва больше рас-

положена ко мне... Сердце мое в эту минуту наполнено благодарностью к ней за ее внимание ко мне». И не потому ли, уехав в 1836 году за границу, Гоголь возвращается через три года именно в старую столицу?

Это были едва ли не самые счастливые месяцы, проведенные в Москве. Тяжело пережитая недавняя смерть юного И. М. Виельгорского, близкого друга Гоголя, с которым писатель проводит последние недели и дни его жизни на вилле З. Н. Волконской в Риме, возрастающие материальные затруднения, заботы о заканчивающих Институт благородных девиц сестрах – все, кажется, теряет свою остроту при встрече с древней столицей. Гоголь приезжает сюда из Вены вместе с Погодиным, и тот пишет о первых впечатлениях: «Гоголю обрадовались в Москве без памяти».

Гоголь – гость Погодина, и у него как будто появляется собственный бесконечно любимый дом. В недавно приобретенном загородном владении князей Щербатовых на Девичьем поле Погодин предоставляет в его распоряжение большую комнату в мезонине со сплошными окнами в густо заросший сад, всю уставленную книжными шкафами и предметами знаменитой погодинской коллекции. Здесь есть и первопечатные книги, и рукописи, и гравюры: и лубки, и литографии, и автографы

многих исторических деятелей, начиная с Петра I, и монеты, и оружие.

Гоголь с наслаждением работает здесь в утренние часы, отдавая послеобеденное время встречам со все более многочисленными знакомыми. В погодинском саду, славившемся своими огромными размерами, тенистыми прудами и пением соловьев, он устраивает собиравшие всю литературную и театральную Москву празднования собственных именин в Николин день – 9 мая. В 1840 году в этот день среди гостей Гоголя были П. Я. Чаадаев – декабрист, основатель Московского художественного класса М. Ф. Орлов, П. А. Вяземский, М. Н. Загоскин, гравер Иордан, весь цвет московской драматической сцены – Щепкин, Пров Садовский, Живокини, Ленский. Выл здесь и М. Ю. Лермонтов, читавший свою поэму «Мцыри». Впечатление, произведенное поэтом на Гоголя, оказалось так велико, что на следующий день Гоголь специально ищет встречи с Лермонтовым в доме Свербеевых (Страстной бульвар, 6), и беседа их затягивается далеко за полночь. «Великий живописец русского быта», – отзовется о Лермонтове Гоголь, добавив свои известные слова о «правильной, прекрасной и благоухающей прозе» вскоре погибшего поэта.

В тех же погодинских владениях Гоголю довелось столкнуться и с другим прекрасным поэти-

ческим дарованием. В саду располагался пансион, среди питомцев которого находился юный А. А. Фет. Стихи Фета, показанные ему Погодиным, Гоголь оценил как свидетельства несомненного большого дарования.

Сегодня памятью об этом культурном месте Москвы осталась одна так называемая Погодинская изба на одноименной улице. Главный дом погиб во время фашистских бомбежек. Изба возникла в самом начале 1850-х годов. Щербатовские владения были приобретены М. П. Погодиным в 1836 году. Барский дом опишет Л. Н. Толстой в «Войне и мире» в сцене допроса Пьера Безухова маршалом Даву в романе «Война и мир». Избой Погодин занялся после того, как расстался со своим древлехранилищем – уникальную коллекцию приобрело государство. Избу хорошо знал бывавший здесь в 1860-х годах Л. Н. Толстой, а спустя сорок лет – проходивший курс лечения в находящейся на той же улице клинике М. А. Врубель.

В необычной для города постройке, к тому же соседствовавшей с барским ампириным особняком, многие усматривали дань славянофильским увлечениям историка. И неожиданная коррективы секретных документов тех же пятидесятих годов. Документ назывался «Список подозрительных лиц в Москве» и был составлен по спе-

циальному указанию Александра II для шефа жандармов. Но автору, известному своими ультрамонархическими взглядами генерал-губернатору Москвы А. Д. Закревскому, одного этого адресата показалось мало. Он посылает копию Председателю Государственного совета, чтобы показать, как велики размеры грозящей престолу опасности. Среди 30 названных лиц тринадцатым стоял М. П. Погодин – «корреспондент Герцена, литератор, стремящийся к возмущению», проживающий «на Девичьем поле в собственном доме». Почти все остальные попавшие в список лица были постоянными посетителями погодинского дома. Шел 1858 год.

Оказывается, в славянофильстве Погодин политическим сыском вообще не подозревался. Зато подобное обвинение – именно обвинение! – выдвигалось против многих его знакомых, одинаково близких к Гоголю: «По разным слухам и секретным негласным дознаниям можно предположить, что славянофилы составляют у нас тайное политическое общество. Славянофилы появились после Польской революции в виде литературного общества любителей русской старины. Общество развивает общинные или демократические начала. Оно составлено из лиц разных сословий, вредное по своему составу и началам».

Погодинская изба – ровесница законченного в те же годы строительства здания Оружейной палаты и Большого Кремлевского дворца, и свидетельствует она об общих тенденциях русской архитектуры тех лет, искавшей, подобно зодчеству других западноевропейских стран, вдохновений в национальной старине (Погодинская ул., 10-12).

Романтической фигурой среди московских знакомых Гоголя представляется М. Ф. Орлов. Он один из тех, с кем Пушкина связала самая тесная дружба в Кишиневе. Виделись они там едва ли не каждый день, и до сих пор не утихают споры литературоведов, кто был «южной любовью» поэта – Мария Волконская или жена М. Ф. Орлова Екатерина Раевская. Черты Е. Н. Орловой остались запечатленными в образе Марины Мнишек. «Женщина необыкновенная», – отзывался о ней Пушкин. Необыкновенным человеком был и сам Орлов. Блестящий военный, Орлов принимает капитуляцию Парижа. В 1817 году он среди декабристов и особенно сближается с Пестелем. На заседаниях «Арзамаса» ему, по словам Пушкина, принадлежат самые резкие политические высказывания, и в 1823 году его отстраняют от должности начальника дивизии в Кишиневе за пропаганду, которую вел в подчиненных ему частях «первый декабрист» А. Раевский.

Дальше отставка, следствие по делу декабристов, Петропавловская крепость, и в 1831 году Орлов возвращается из ссылки в Москву лишенным всякой возможности политической деятельности. Герцен замечает в связи с его положением: «Вообще, Москва входила в ту эпоху возбужденности умственных интересов, когда литературные вопросы, за невозможностью политических, становились вопросами жизни».

В отличие от многих своих товарищей, Орлов находит применение своим силам и убеждениям во вновь образованном Московском художественном классе, переросшем в дальнейшем в Московское училище живописи, ваяния и зодчества. В 1837 году ввиду тяжелого финансового положения учебного заведения он принимает на себя все расходы по Художественному классу. Он же выступает одним из организаторов торжественного чествования Карла Брюллова по возвращении его в Россию, после триумфального успеха в Европе картины «Последний день Помпеи» в 1836 году.

Гоголю знаком дом, приобретенный Орловым в 1839 году на Пречистенке (№10), точнее целое поместье, выходявшее на Божедомский и Гагаринский переулки. Здесь можно в это время встретить рядом с Денисом Давыдовым, Герценом, Чаадае-

вым многих московских и приезжих художников и между ними – В. А. Тропинина.

И несколько страниц из последующей истории орловского дома. В 1880-х годах часть домовладения занимали меблированные комнаты, в которых жил только что окончивший Московское училище живописи И. И. Левитан. Комната с перегородкой, которую он снимал, служила ему одновременно жильем и мастерской. Здесь у него бывал А. П. Чехов. Но до наших дней дом дошел после переделки его фасада и внутренней планировки гражданским инженером, очень популярным в Москве тех лет, строителем Н. Г. Лазаревым. Примыкающая к нему со стороны переулка оранжерея была построена по проекту архитектора Г. А. Артемовского.

В 1839 году Гоголь снова поселился у Погодина. С. Т. Аксаков был поражен произошедшей с ним переменой. Вместо былого франтоватого молодого человека перед друзьями предстал редкий красавец: «Прекрасные белокурые густые волосы лежали у него почти по плечам. Красивые усы, эспаньолка довершали перемену; все черты лица получили совсем другое значение, особенно в глазах, когда он говорил, выражались доброта, веселость и любовь ко всем; когда же он молчал или задумывался, то сейчас изображалось в них серьезное устремление к чему-то высокому. Сюртук вроде паль-

то заменил фрак, который Гоголь надевал только в совершенной крайности... Гоголь постоянно шутил, но «его шутки передать нет никакой возможности, были так оригинальны и забавны, что неудержимый смех одолевал всех, кто его слушал...»

Многочисленные московские встречи, тем не менее, не отвлекали полностью Гоголя от работы. По словам сына Погодина, «до обеда он никогда не сходил вниз в общие комнаты, обедал же всегда со всеми нами, причем был большею частью весел и шутив. После обеда до семи часов вечера он уединялся к себе, и в это время к нему уже никто не ходил, а в семь часов он спускался вниз, широко распахивал двери всей анфилады передних комнат, и начиналось хождение, а походить было где: дом был очень велик...»

Гоголь всеми силами старался избежать встречи с постановкой «Ревизора», которая шла в Малом театре. Писателя буквально поймали на слове, в какой именно день он мог бы пойти в театр – обычно Гоголь отговаривался всяческого рода выдуманными делами. Ради такого события М. Н. Загоскин именно на этот день назначил спектакль, да еще перенес его со сцены Малого театра в Большой, чтобы смогли вместиться все желающие видеть автора москвичи. Зал был переполнен. Верхние ярусы занимало московское студенчество, в зале

присутствовали В. Белинский, М. Бакунин, Т. Грановский, Н. Огарев, Аксаковы, И. Панаев. Городничего блистательно играл Щепкин, Осипа - известный актер И. В. Орлов (Копылов), который в том же сезоне и также на сцене Большого театра играл в свой бенефис «Отелло» Шекспира. Спектакль шел на овациях. По словам И. И. Панаева, «все искали глазами автора. Но его не было видно. Только в конце второго действия его «открыл» писатель Н. Ф. Павлов в углу бенуара госпожи Чертковой».

Поднявшийся после окончания третьего действия шквал вызовов на сцену автора настолько смутил Гоголя, что он тайком сбежал. Вернувшись домой после спектакля супруги Чертковы находят Гоголя уснувшим от волнения на диване в их гостиной. (Мясницкая ул., 7). Знакомство с А. Д. Чертковым завязалось за границей, в Москве же Гоголь полюбил бывать у известного библиофила, чье богатейшее собрание исторических материалов со временем положило начало журнала «Русский архив».

Из Рима привез Гоголь знакомство и с профессором русской словесности С. П. Шевыревым, которому со временем препоручит все свои издательские дела. Писателю было дорого искреннее участие профессора к его жизненным и литературным трудностям и то гостеприимство, с кото-



Элий Белютин
и Йозас Будрайтис (Литва) на праздновании
юбилея «Новой реальности» в РФК.

рым его всегда, принимали в доме в Дегтярном переулке, 4 (сейчас он снесен для удобства установки башенного крана при строительстве соседнего многоэтажного жилого дома).

В семье Щепкиных из поколения в поколение передавались слова Гоголя о том своем московском приезде, что «его сердце не в силах, кажется, вместить всего того добра и тепла, которыми его одарила Москва». Но «Ревизор» был теперь уже оправдан в глазах автора, и думал Гоголь уже не о нем – о «Мертвых душах», которыми собирался одарить в первую очередь Москву.

«Строительство и бизнес»

№ 2 (90) февраль 2008 г.



| | |
|---|--|
| Прием <u>09/01</u> го <u>13</u> час. <u>18</u> мин. Бланк <u>801</u> 00493 Принял <u>Венц</u> | МОСКВА 111224/37 164 09/01 1306* ПРАВИТЕЛЬСТВЕННАЯ 119019 МОСКВА НИКИТСКИЙ БУЛЬВАР Д.6 КВ.27 Э.П. БЕЛВИНУ* |
|---|--|

УВАЖАЕМЫЙ ЭЛИЙ МИХАЙЛОВИЧ
 ВТОРОГО ЯНВАРЯ 1948 ГОДА ПРОИЗОШЛО ЗНАМЕЧАТЕЛЬНОЕ СОБЫТИЕ В ИСТОРИИ
 РОССИЙСКОГО ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА БОЛЕЕ СТА ХУДОЖНИКОВ ВОШЛИ В
 СОЗДАННУЮ ВАМИ ТВОРЧЕСКУЮ СТУДИЮ ЖИВОПИСИ И РИСУНКА ПРИ МОСКОВСКОМ
 ТОВАРИЩЕСТВЕ ХУДОЖНИКОВ ИМЕННО ТОГДА ЗАРОДИЛОСЬ УНИКАЛЬНОЕ ЯВЛЕНИЕ
 РОССИЙСКОЙ КУЛЬТУРЫ СТУДИЯ 'НОВАЯ РЕАЛЬНОСТЬ' СЫГРАВШАЯ ВАЖНЕЙШУЮ
 РОЛЬ В СТАНОВЛЕНИИ ЖИВОПИСНОЙ КУЛЬТУРЫ РОССИИ СЕРЕДИНЫ XX- НАЧАЛА
 XXI ВЕКА НА ПРОТЯЖЕНИИ ЭТИХ 60-ТИ ЛЕТ СОТНИ ХУДОЖНИКОВ ОТКРЫЛИ ДЛЯ
 СЕБЯ СЧАСТЬЕ СВОБОДЫ ТВОРЧЕСТВА МНОГИЕ ИЗ НИХ СТАЛИ ГОРДОСТЬЮ
 РУССКОГО ИСКУССТВА ОТРАДНО СОЗНАВАТЬ ЧТО ХУДОЖЕСТВЕННОЕ БОГАТСТВО
 'НОВОЙ РЕАЛЬНОСТИ' С ОГРОМНЫМ ИНТЕРЕСОМ НАЧИНАЕТ ПОСТИГАТЬ МОЛОДОЕ
 ПОКОЛЕНИЕ РОССИЯН ПОЗВОЛЬТЕ МНЕ ПОЗДРАВИТЬ ВАС С ЮБИЛЕЕМ СТУДИИ И
 ВЫРАЗИТЬ НАДЕЖДУ ЧТО СВОИМ СЛУЖЕНИЕМ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЕ ВЫ ЕЩЕ
 НЕМАЛО СДЕЛАЕТЕ ДЛЯ РОССИИ И ЕЕ НАРОДА
 ОТ ВСЕЙ ДУШИ ПОЗДРАВЛЯЮ ВАС И НИНУ МИХАЙЛОВНУ ПОЛЕВУ ВАШУ СУПРУГУ
 ЧЕРНОГО ДРУГА И СОРАТНИКА С НОВЫМ ГОДОМ ЖЕЛАЮ КРЕПКОГО ЗДОРОВЬЯ И
 БОГАТОГО НА ОТКРЫТИЯ ТВОРЧЕСКОГО ДОЛГОЛЕТИЯ ИСКРЕННО ВАШ=
 1-05-011 РУКОВОДИТЕЛЬ ФЕДЕРАЛЬНОГО АГЕНТСТВА ПО КУЛЬТУРЕ И
 КИНЕМАТОГРАФИИ П.Е. ШВЫДКОЙ-



Человек – главный и единственный герой

Элий Белютин... Художник второй половины XX столетия с мировым именем. Художник-новатор, чье творчество связывается в русской культуре с понятием «второе Возрождение». Художник андеграунда, посмевавший в далекие 1960-е «быть свободным в атмосфере духовной несвободы». Немногие художественные музеи России имеют в своих собраниях работы Э. М. Белютина. Помимо Государственной Третьяковской галереи, Государственного Русского музея, Государственного музея изобразительных искусств им. А. С. Пушкина среди «счастливцев» – несколько провинциальных музеев, в том числе Музей изобразительных искусств Нижнего Тагила.

Сегодня Нижнетагильский музей обладает небольшой, но цельной коллекцией произведений этого мастера, причем единственной на Урале: 11 живописных полотен и 8 графических листов Э. Белютина стали гордостью музейного собрания.

Как сейчас думается, все это было предопределено свыше. В 1991 году сотрудники музея

впервые увидели произведения Э. Белютина и его школы «Новая реальность» на выставке в Манеже в Москве. Искусство белютинцев ошеломило своим мощным посылом, который шел через особое формопонимание, монументальность образов и необыкновенную эмоциональность. Тогда музеем была сделана заявка в Министерство культуры СССР на приобретение работ Белютина в коллекцию. Но не получилось... Практически все работы ушли на выставку в США и там пополнили собрания музеев и частных коллекций. Только через много лет, в 2006 году, сотрудники музея были приняты в наполненном подлинным духом искусства доме семьи Белютиных. Элий Михайлович и его супруга Нина Михайловна (Молева-Белютина) передали в дар Нижнетагильскому музею целую коллекцию произведений, представляющих мастера в разные творческие периоды.

Искусство Белютина «растет» из русского авангарда. Случайности в этом нет – учителями художника были Аристарх Лентулов, Лев Бруни и Павел Кузнецов! От первого он перенял «идею

структурности», то есть возможность собственной интерпретации мира, от второго – необычайную целостность изобразительного пространства, от третьего – остроту ощущения психологизма цвета. Все это, помноженное на собственный талант, свободу и истинную веру в правильность своего творческого пути наполнило искусство Белютина сверхсилой.

Среди живописных работ раннего периода, переданных в музей, есть одна, которая была написана художником в 16 лет – «Консерватория. Зима 1941–1942» (1942), а также созданные после войны «Арбатские переулки» (1946), «Ока» (1948), «Ока вблизи Серпухова» (1948), в которых ставилась задача не столько передачи натурального сходства, сколько узнаваемости пережитых тогда чувств и ощущений. Затем следовали периоды, отмеченные поисками «активных выразительных средств живописи и самовыражения»: «Портрет министра культуры Польши Адама Высоцкого» (1958), «Мадонна с младенцем» (1964).

Начало 1970-х годов (картина «Отец и дочь»)

стало периодом, заставившим художника обратиться к новому фигуративизму для того, чтобы осмыслить переход от природы к образу, от образа к символу, а затем – к коду, способному емко передать реальность внутренней жизни человека. Так Белютин приходит к особой системе – системе модулей, в которых кодирует чувства, ощущения, взаимоотношения, состояния людей, их глубинные переживания. И человек с его миром становится главным и единственным героем картин мастера.

Краски в работах Белютина – яркие, чистые, цвет самоценен. Формы энергичные, мощные, на первый взгляд, беспредметные, но изображающие реального человека, «собранного» из переплетенных колец, прямоугольников, овалов, а то и выполненного одной линией-контуром. Язык искусства – современный, адекватный настоящему дню.

Работы позднего периода – «На улице» (1978), «Венера» (1981), «Девочка» (1992) и «Толстый мальчик» (1992), а также выполненные гуашью и пастелью автопортреты начала 2000-х, листы, созданные в 1980-х и 1990-х годах, в которых главной героиней является женщина, – сделаны на одном дыхании, свободно, артистично.

Парадокс: Белютин в 1960-е годы уже знали на Западе, но почти не знали в России. Там гово-

рили о нем как о гениальном художнике, создавшем новое направление в искусстве, а на Родине – как о формалисте (называли «главарем гнезда формализма»). Его выставки желали устроить в самых престижных западных музеях и выставочных залах, а у нас не допускали ни на одну. После участия в 1962 году в выставке «30 лет МОСХа», состоявшейся в Манеже, его вынудили на 30 лет уйти в «подполье». Государственных руководителей во главе с генеральным секретарем ЦК КПСС Н. С. Хрущевым, посетившим выставку, в работах белютинцев возмутила не сама форма, а именно инакомыслие.

Для Белютина творить – как жить, как дышать, и потому, не отказавшись от собственной творческой позиции, художник в 1960-е годы покупает в Подмоскowie, в Абрамцево, дачу (место для русской культуры по-настоящему символичное) и со своими учениками (а их за все время было более 2000) создает Абрамцевское братство.

Искусство для Э. М. Белютина – категория, прежде всего, не эстетическая, а морально-нравственная. Согласно теории контактности, разработанной художником, человек, живя в непростом и, как правило, агрессивном мире, замыкается в себе, «капсулируется», создавая собственную систему ценностей, и если, по ут-

верждению художника, она у каждого своя, то это ведет к разрушению личности, а значит, и общества, ведь именно человек формирует характер общества и государства. Пробить оболочку замкнутости, открыться человеку, разбудить в нем творческие потенциалы, помочь формированию мировоззрения способно именно (и только) искусство. Но это произойдет при условии, что язык искусства будет современным, пробуждающим в человеке активное восприятие и переживание произведения.

Прошло совсем немного времени с момента поступления произведений Белютина в Нижнетагильский музей (последние работы были привезены из Москвы летом 2007 года), но вся живописная коллекция художника достаточно быстро была реставрирована опытным реставратором А. А. Наседкиной. Она в процессе восстановления картин консультировалась с самим автором. Все было подготовлено к выставке: одетые в рамы и оформленные под стекло произведения, яркий иллюстрированный каталог со вступительной статьей профессора, доктора исторических наук, кандидата искусствоведения Н. М. Молевой-Белютиной, которая, к сожалению, сама не смогла приехать на открытие, но прислала документальный полнометражный фильм «Абрамцев-

ское братство». С экрана говорил сам автор работ Э. М. Белютин.

25 декабря 2007 года в залах Нижнетагильского музея изобразительных искусств состоялся вернисаж «Элий Белютин. Новая реальность».

Понятно, что музейщиками двигало желание представить картины широкому зрителю и в знак благодарности семье Белютиных за их бесценный дар, и с целью сделать подарок тагильчанам. Выставка нашла отклик у зрителей: можно было наблюдать, как образы произведений художника, казавшиеся сначала сложными и непонятными, становились ясными и близкими. Зритель начинал сопереживать.

Незабываемо и мероприятие, проведенное музеем на выставке совместно с Нижнетагильской социально-педагогической академией: приглашенным педагогам вуза был предложен просмотр фильма, а на экспозиции рассказ о жизни и творчестве художника. Прямо в залах завязалась дискуссия – спорили, обсуждали... Искусство Белютина приняли все. Кульминацией встречи стал конкурс «Я рисую, как Белютин...». Все на короткое время превратились в творцов! С каким неподдельным интересом создавали свои рисунки педагоги, и, надо сказать, что результаты превзошли наши ожидания. Как в любом конкурсе, был объяв-

лен победитель, получивший приз, – прекрасную книгу «Сто стихов и сто рисунков Э. Белютина».

Всю жизнь Элий Михайлович Белютин создавал и создает произведения для человека и о человеке, следуя раз и навсегда выбранной позиции – служить раскрепощению человека, познанию им самого себя и своих творческих сил.

Уральский музей No03 (41), март 2008 г.

ООО «Издательский Дом «Русь»-«Олимп»

Исх. 17/20, от 20.02.2009

МИНИСТРУ КУЛЬТУРЫ

РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

Авдееву А. А.

Уважаемый Александр Алексеевич!

Обращаемся к Вам через нашего автора Нину Михайловну Молеву, с которой мы подготовили уже свыше 30 книг. За двадцать лет существования нашего издательства мы старались все проекты (а их более 7000) выпускать самостоятельно, не прибегая к помощи государства, однако в нынешнее время реализовать некоторые из них, на наш взгляд, важные и нужные, без поддержки практически невозможно. Разрешите коротко о них рассказать.

1. В 2010 году исполняется 150 лет со дня рождения А. П. Чехова. Наш автор, к.ф.н., старший научный сотрудник Государственного института искусствознания, учитель высшей категории Центра образования No 170 им. А. П. Чехова, Алевтина Павловна Кузичева подготовила издание, не имеющее аналогов: книгу «Антон Чехов. Жизнь отдельного человека». Масштаб исследования, положенного в основу произведения, беспрецедентен. Объем книги – более 1200 страниц (52 авторских

листа), огромное количество иллюстраций. Это первая в мире настолько подробная биография А. П. Чехова. Удивительный, с невероятной любовью проделанный анализ жизни и творчества великого писателя завораживает и восхищает. Несомненное достоинство книги – она написана легко и увлекательно, наверное, именно так и надо писать об Антоне Павловиче. Ну и самое главное – сразу хочется еще и еще перечитывать нашего Чехова.

2. Второй проект – «Школа классики и современной литературы». 15 лет назад Андрей Битов придумал серию «Школа классики». В течении следующих восьми лет мы выпустили свыше 200 томов произведений, которые изучают или факультативно проходят в школах. Все книги были дополнены критикой, биографиями авторов, планами для проведения уроков, темами сочинений и другим методическим аппаратом. Однако эта серия давно не выпускается, большинство материалов устарело. Нужно переиздавать, но книжные магазины брать подобные издания уже не хотят – слишком много других, с более быстрой оборачиваемостью. Книги же этой серии нужны, прежде всего, библиотекам. Мы хотели бы не только обновить и дополнить методический аппарат, но и расширить саму серию, добавив книги современных классиков, с которыми обязательно надо

ознакомить детей, прививая им любовь к российской и мировой литературе XXI века.

Как вы понимаете, в одиночку, особенно во время кризиса, поднять эти проекты практически невозможно. Искренне просим вас принять какое-либо участие в судьбе этих важных и, на наш взгляд, нужных книг. Будем крайне благодарны, если Вы найдете время встретиться и обсудить наши предложения.

С искренним уважением,

Генеральный директор

Каминский М. С.

ТЕЛЕГРАММА

Москва 133082 60 09/06 2138

Люкс / Москва бульвар Никитский дом 8 кв 27

Белютину Элию Михайловичу =

Дорогой Элий Михайлович, от всех наших любящих сердец примите 10 июня поздравления с днем рождения и пожелания доброго здоровья бодрости духа, физических сил для создания новых произведений личных и тематических для нас. Огромный привет и пожелания крепкого здоровья дорогой Нине Михайловне. Ваши ученики и соратники – навсегда. – Абрамцевское братство.



Федеральное агентство по культуре и кинематографии
Российской Федерации
Федеральное государственное учреждение культуры
«Государственный исторический музей»

- 02 - 110714 2009 г.
Исх. *182/11*

119019 Москва
Никитский б-р, д. 8, кв. 27

Молевой Н.М.

Уважаемая Нина Михайловна!

Государственный исторический музей выражает Вам искреннюю благодарность за переданные в дар произведения живописи и графики художника Э.М. Белютина (1940-2000-е гг.), а так же книги с дарственными надписями.

Переданные Вами в дар произведения займут достойное место в собраниях Отдела изобразительных материалов и Отдела книжного фонда ГИМ и будут использованы в научной и экспозиционно – выставочной деятельности музея. Ваши дары записаны в Книгу поступлений основного и библиотечного фонда ГИМ под номерами ГИМ № 112425/1-3, ГИМ № 112426/1-15, ГИМ № 112427/1-5 и ГИМ № 112720/1-2.

С уважением,

Директор Государственного
исторического музея

Шкурко А.И.

Исполнитель: Шамраева Е.А.
Тел. 692 19 -33

Россия, 109012, Москва, Красная площадь, д. 1
Тел.: +7 (495) 692-5660. Тел./ факс: +7 (495) 692-6267. E-mail: shm@shm.ru



«Райский сад» имама Шамиля

[Нина Молева]

Все началось с едва заметной карандашной пометки в учебных ведомостях императорской Академии художеств за 1832 год – против фамилии Петра Захаров стояло: «чечен». Академия никогда не отмечала национальности своих питомцев, а тут... Эту подробность можно было бы и забыть, если бы двумя годами позже не появился хрестоматийный портрет только что кончившего школу поручиков Михаила Юрьевича Лермонтова – в сверкающем золотым шитьем мундире и наброшенной на правое плечо шинелью. Портрет принадлежал кисти такого же юного художника Петра Захарова, хотя одно время его и путали с именем копииста – Петра Будкина. Ошибку историки искусства выяснили достаточно быстро, а вместе с ней и то, что под впечатлением рассказов художника поэт написал своего знаменитого «Мцыри»: «Я мало жил и жил в плену...»

Сегодня министр культуры Чечни, великолепный танцор и народный артист, и руководитель ансамбля «Вайнах», Декалу Музакаев, подходя к окну моей комнаты на Никитском бульваре, по-настоящему волнуется: «Да вот же, вот крыша лермон-

товского дома!» Музакаев с гордостью: «Ни одна из войн не тронула самого дорого нашего музея: сакли, где жил Лермонтов, ее обстановки походная кровать, стол, стул, то же солдатское одеяло, те же простыни. Это великий поэт – и великий человек». А вот история Мцыри – ее толком не знает никто.

В связи с началом действий на Кавказе генералу Алексею Петровичу Ермолову было поручено заложить оборонительную линию из нескольких крепостей. Одну из них – на берегу реки Сунджи Ермолов назвал Грозной. На противоположной стороне Сунджи находился огромный, тонущий в садах аул Дады-Юрт. По требованиям фортификационной науки его не должно было быть. Генерал предложил населению срочно покинуть родное селение. За отказом последовал штурм. На сельской улице Ермолов увидел убитую молодую мать, около которой уже перестал плакать израненный трехлетний малец.

Генеральский приказ был короток: мальчишку подобрать и любой ценой спасти. Этой безотказной нянькой оказался денщик, казак станицы Бо-

роздиновской Захар Недоносков. Малыша с немалым трудом выносили, крестили – с отчеством и по нему Фамилией Казака: Петр Захарович Захаров. Крестным отцом стал сам Ермолов. А дальше в судьбу «новокрещена», как их называли, вмешался двоюродный брат генерала, такой же боевой генерал Петр Николаевич Ермолов. Выпросил он себе на воспитание «чечена Петрушу», благо у самого было шестеро детей.

В такой команде, по его словам, лишний рот никому еще не помешал. Вскоре вышел в отставку и уехал в Москву, где поселился в знаменитом доме No 6 по бывшей улице Станкевича, бок о бок с церковью Старого Вознесенья.

Вот тут-то и начались связанные с Петрушей хлопоты. Едва начав ходить, мальчик принялся рисовать целыми днями на чем попало, но средств отправить его в Академию художеств у отставного генерала не было. Он делился своими огорчениями в письмах матери, кузену, влиятельным знакомым, но, по его собственным словам, в России «бывшие и отставные никогда весуне имели». Даже

Сценический рассказ Нины Молевой
в мемориальных комнатах Гоголя.
Участник - артист Малого театра
В. А. Софронов.

оказавшийся в Москве проездом сам президент Академии художеств А. Н. Оленин отмахнулся от «душевной просьбы» старого вояки, посоветовал поддержать мальчика еще дома, поучить у какого-нибудь местного художника, «а там видно будет». Работ Петруши он даже не захотел посмотреть...

Обидный отказ, как ни удивительно, не обидел и не разочаровал ермоловской семьи. Все ее члены не хотели расставаться с Петрушей, опасались за его здоровье, а учитель нашелся прямо под рукой, на Большой Никитской, некий Л.А. Волков. Только 16 лет генерал решился отпустить Петрушу в Петербург – сам так и не мог собраться со средствами, – дав на дорогу денег и множество рекомендательных писем.

В академические классы Петр Захаров все же пробился, обратил на себя внимание педагогов, в том числе самого Карла Брюллова, который назвал его вторым после себя портретистом в России, стал получать за учебные задания серебряные медали, и как раз в это время с молодым художником случилась почти легендарная история. Но только почти: слишком изменило за какой-нибудь год недавний франт в наимоднейшем сюртучке с непременно тросточкой, каким представил себя Петр Захаров сначала, по сравнению с угрюмым повзрослевшим мужчиной в бурке и папахе на пор-

трете, который впервые подпишет «Петр Захаров из Дады-Юрта».

Легенда гласит, что у взятого Ермоловым мальчика осталась в Чечне старшая сестренка, и когда настало ее время выходить замуж, она поставила условие жениху – разыскать ее увезенного куда-то в северные столицы брата, потому что не хочет входить в чужую семью безродной. Жених просьбу выполнил и даже привез Петра Захарова в Чечню. Правда, сначала старейшины усомнились в родстве невесты и незнакомца, но девушка рассказала, что когда нянчила брата, то нечаянно уронила малыша, от чего у него должен остаться шрам на спине. Шрам нашелся. Свадьба была торжественно сыграна, а вернувшийся доучиваться на берега Невы Петр Захаров стал добавлять к своей подписи: «из Дады-Юрта».

Петр Захаров становится достаточно модным и известным портретистом. Среди прочих он пишет портрет императора Николая I, президента Академии художеств, царской дочери Марии Николаевны, за портрет Алексея Петровича Ермолова получает звание академика, но жизнь в Петербурге становится для него все более тяжелой. Открывшийся туберкулез вынуждает тратиться постоянно на кумысолечение – оно было организовано в 16 верстах от Петербурга, в Парголово. Петр

Николаевич Ермолов настаивает, чтобы Петруша вернулся в Москву, где о его здоровье позаботится вся семья.

Догадывался ли воспитатель, как ждал художник такого решения? Еще в ранней юности Захаров познакомился с семьей купцов Посниковых через их сына, известного хирурга И. П. Посникова. Здесь собиралась многочисленная либерально настроенная студенческая молодежь, будущие светила русской медицины доктора Ф. И. Иноземцев и основатель русского Бальнеологического общества Смирнов (его имя носит и по сей день минеральная вода из открытых им железноводских источников), нередко заходили Гоголь, Н. М. Языков, Петр Киреевский, особенно близкий Захарову композитор Петр Булахов, многие из своих романсов впервые исполнявший именно у Посниковых. Семейная легенда гласила, что «Гори, гори, моя звезда» была сочинена Булаховым с мыслью о давней потаенной любви Петра Захарова.

Семь лет любил Петруша из Дады-Юрта скромнейшую из скромных, молчаливую дочь хозяев Александру Петровну. Любил и не решался на объяснение, считая свое положение недостойным тихой красавицы. Пришедшая известность, а главное звание академика, казалось, могли бы, наконец,

его подбодрить. Но и здесь потребовалось вмешательство самого Алексея Петровича Ермолова, выступившего в роли свата. Близкие знали, что все семь лет Сашенька ждала, отказывая остальным соискателям.

Венчание состоялось в Покровской церкви на Конюшковской улице, полностью снесенной при строительстве высотки на Садово-Кудринской площади и американского посольства. Судьба определила счастье молодых двумя месяцами: Сашенька заразилась от мужа, как тогда говорили, чахоткой в самой острой – горловой ее форме. Через считанные недели ее отпели в той же Покровской церкви.

Спустя полгода не стало и Петра Захаровича Захарова, академика портретной живописи, того единственного мастера, которого А. И. Герцен выбрал как исполнителя портрета Грановского, которого потомки запомнят как автора портрета Н. А. Некрасова. Похороны собрали толпы студентов и молодой профессуры Московского университета. Из Покровской церкви художника отнесли к Сашеньке – на Ваганьково.

Впервые мне довелось рассказать о художнике и о «Мцыри» в Литературном институте. Среди слушателей была превосходная чеченская поэтесса, только что вернувшаяся из депортации Раиса Ах-

матова. Добрые отношения тянулись годами. Мы вместе помогали формировать художественный музей в Грозном с целой коллекцией захаровских работ (музей перестал существовать в первую чеченскую войну 1990-х гг.).

Но с появлением на политическом горизонте Горбачева Раиса появилась в нашей московской квартире с большим свертком. Сказала, что испытывает (как, впрочем, и многие другие) тяжелые предчувствия и просит сохранить до «мирных времен» чеченские национальные ценности. Они не составляют ее личной собственности, принадлежат всему народу, поэтому, если с ней что-нибудь случится (на руках у Раисы был тяжело больной сын), она просит передать их народу – «как вы найдете возможным и правильным». В тяжелом свертке лежал молитвенный ковер имама Шамиля – полтораметровый в диаметре, вытканый на золотой основе «Райский сад» персидской работы XV века, небольшой медный кумган для омовений и чаша для благовоний.

Единственное, что Раиса знала наверняка: когда русский царь отпустил имама под честное слово на богомолье в Мекку, Шамиль взял их с собой. Когда он скончался на пути из Мекки в Медину и был похоронен в Аравийских землях, вещи вернулись в Россию и свято сохранялись в Чечне.

В 2008 году Раиса Ахматова, председатель Союза чеченских писателей, скончалась (ее сын ушел из жизни еще раньше). Новый председатель, прозаик Канта Ибрагимов, профессор, лауреат Государственной премии, обратился ко мне с просьбой о содействии в написании большого романа о жизни Петра Захарова. Разговор не мог не коснуться Ахматовой: в самом большом в Закавказье концертном зале, который строится в Грозном, определены места всего лишь семи портретных барельефов литераторов: Пушкина, Лермонтова, Низами... и Раисы Ахматовой. Время выполнить ее завещание явно настало.

11 октября 2009 года в Москву прибыла государственная делегация республики во главе с Министром культуры Декалу Музакаевым, председателем Союза Писателей республики, ответственными лицами, съемочной группой. В их руки было передано сохранявшееся поэтессой наследие вместе с дарственной супругов Белютиных – «в память выдающейся поэтессы и с сердечным пожеланиями народу Чечни мира, благополучия и благоденствия».



ПРАВИТЕЛЬСТВЕННАЯ ТЕЛЕГРАММА

| | |
|---------------------------------------|---|
| Принем _____ го _____ час. _____ мин. | Москва 111224/21 139 03/06 1115 = |
| Бланк № 3840 - 01 - 71/02 | ПРАВИТЕЛЬСТВЕННАЯ |
| Принял _____ | 119019, Москва, Никитский б-р, д.8, кв. 27 БЕЛОТИНУ ЭЛИО МИХАЙЛОВИЧУ |

ГЛУБОКОУВАЖАЕМЫЙ ЭЛИО МИХАЙЛОВИЧ
 ПРИМИТЕ САМЫЕ ТЕПЛЫЕ СЕРДЕЧНЫЕ ПОЗДРАВЛЕНИЯ С 85-ЛЕТИЕМ
 ЗНАМЕНАТЕЛЬНО ЧТО ЭТА ПРАЗДНИЧНАЯ ДАТА ПРИШЛАСЬ НА ГОД
 65-ЛЕТИЯ ВЕЛИКОЙ ПОБЕДЫ В ЗАВОЕВАНИИ КОТОРОЙ ВЫ
 ПРИНЯЛИ НЕПОСРЕДСТВЕННО ГЕРОИЧЕСКОЕ УЧАСТИЕ. ГОДЫ
 ОБУЧЕНИЯ В МОСКОВСКОМ ХУДОЖЕСТВЕННОМ ИНСТИТУТЕ У ТАКИХ
 ВЕЛИКИХ МАСТЕРОВ КАК А.ЛЕНТУЛОВ, Л.БРУНИ И П.В.КУЗНЕЦОВ
 СЫГРАЛИ ВАЖНУЮ РОЛЬ В ВАШЕЙ НАСЫЩЕННОЙ ТВОРЧЕСКОЙ
 БИОГРАФИИ И В РЕШЕНИИ ВОЗРОДИТЬ ИСКУССТВО АВАНГАРДА
 В РОССИИ С УНИКАЛЬНОЙ СИСТЕМОЙ ОБУЧЕНИЯ ПРИНЦИПАМ
 НОВОЙ РЕАЛЬНОСТИ БУДУЩИХ ИЗВЕСТНЫХ ХУДОЖНИКОВ И
 АРХИТЕКТОРОВ. ПОТЯСАЮТ МАСШТАБЫ ОБЪЕДИНЕНИЯ ВАШИХ
 УЧЕНИКОВ-ЕДИНОМЫШЛЕННИКОВ, ЧЕРЕЗ ЗНАМЕНИТУЮ БЕЛОТИНСКУЮ
 СТУДИЮ, СОЗДАВШЮ НОВЫЕ, НЕТРАДИЦИОННЫЕ ФОРМЫ В ИЗОБРА-
 ЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ, ПРОШЛО МНОЖЕСТВО ИЗВЕСТНЫХ
 ХУДОЖНИКОВ, ОСТАВИВШИХ ЗАМЕТНЫЙ СЛЕД В МИРОВОЙ СОВРЕМЕН-
 НОЙ КУЛЬТУРЕ. ЖЕЛАЮ ВАМ КРЕПКОГО ЗДОРОВЬЯ, ВДОХНОВЕНИЯ И
 НОВЫХ УСПЕХОВ ВО ВСЕХ ОБЛАСТЯХ ВАШЕЙ ПЛОДОТВОРНОЙ И
 МНОГОГРАННОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ. = МИНИСТР КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ
 ФЕДЕРАЦИИ А.А.АВДЕЕВ



ПРАВИТЕЛЬСТВЕННАЯ ТЕЛЕГРАММА

| | |
|---------------------------------|----------------------|
| Принем 17/12 го 15 час. 32 мин. | Для заметок адресата |
| Бланк № 00493 | |
| Принял _____ | |

ТЕЛЕГРАММА

МОСКВА 111224/80 89 17/12 1523=

ПРАВИТЕЛЬСТВЕННАЯ ВРУЧИТЬ 17 ДЕКАВРЯ
 МОСКВА 119019 НИКИТСКИЙ Б-Р., Д.8. КВ.27 МОЛЕРОВА НИНА МИХАЙЛОВНА=

ГЛУБОКОУВАЖАЕМАЯ НИНА МИХАЙЛОВНА
 ПРИМИТЕ ПОЗДРАВЛЕНИЯ С ДНЕМ РОЖДЕНИЯ
 БЛАГОДАРИ АКТИВНОЙ ЖИЗНЕННОЙ ПОЗИЦИИ, ЧУВСТВУ ПАТРИОТИЗМА И ПРИРОДНОЙ
 ЛИТЕРАТУРНОЙ ОДАРЕННОСТИ ВАШИ КНИГИ ПО ИСКУССТВОВЕДЕНИЮ И КРАЕВЕДЕНИЮ
 ВСЕГДА СТАНОВИЛИСЬ ЗАМЕТНЫМ СОБЫТИЕМ В КУЛЬТУРНОЙ ЖИЗНИ НАШЕЙ СТРАНЫ.
 А ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ В КОМИССИИ ПО МОНУМЕНТАЛЬНОМУ ИСКУССТВУ ПРИ МОСКОВСКОЙ
 ГОРОДСКОЙ ДУМЕ БЫЛА РЕЗУЛЬТАТИВНОЙ И ПЛОДОТВОРНОЙ.
 ПРИСОЕДИНЯЮСЬ К ПОЗДРАВЛЕНИЯМ КОЛЛЕГ, ЖЕЛАЮ ВАМ КРЕПКОГО ЗДОРОВЬЯ,
 ВДОХНОВЕНИЯ И НОВЫХ УСПЕХОВ ВО ВСЕХ ОБЛАСТЯХ ВАШЕЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ.=
 МИНИСТР КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ А.А. АВДЕЕВ 8888-01-71/11-АА-
 НННН 1532 17.12 0048

10 czerwca 2000 roku

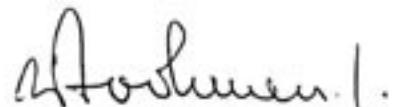
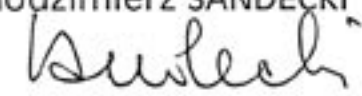
**Pan
Ely BIELUTIN
Moskwa**

Wielce Szanowny MISTRZU,

**Z okazji wspaniałego Jubileuszu
przesyłam wyrazy głębokiego szacunku,
życzenia wielu dalszych lat twórczej
działalności oraz szczęścia w życiu
osobistym.**

**Pana dokonania, szkoła artystów
stworzona w tak trudnej dla Wielkiej
Sztuki epoce, przy wszystkich
przeciwnościach losu i władzy państwowej
w czasach sowieckich nie rozumiejącej
praw postępu i awangardy – to
niezaprzeczalne osiągnięcia, które dziś są
doceniane w skali światowej.**

**Życzę panu samych słonecznych dni,
pogody ducha i zdrowia.**


Włodzimierz SANDECKI

Radca – Kierownik
Wydziału Kultury i Nauki

ТЕЛЕГРАММА

Москва 136024 74 07/05 1052

Москва, Бульвар Никитский 8, квартира 27.

Белютину Элию Михайловичу,

Молевой Нине Михайловне.

Дорогие ветераны Нина Михайловна и Элий Михайлович! 9 мая в день истинно всенародно-го праздника примите особые поздравления с добрыми пожеланиями здоровья бодрости духа и веры в успех всех ваших замыслов. Спасибо за все, что Вы сделали для нас и продолжаете поддерживать наш творческий дух сегодня, утверждая что умирать надо в ботинках. Любим, желаем долгих лет творческой жизни.

Студийцы Абрамцевского братства.

РОССИЙСКАЯ ФЕДЕРАЦИЯ

ОРЛОВСКАЯ ОБЛАСТЬ

АДМИНИСТРАЦИЯ ГОРОДА ЛИВНЫ

303800 г. Ливны, ул. Ленина 7

№ 3022

от 2 декабря 2010 г.

Доктору

исторических наук

Н. М. Молевой

Уважаемая Нина Михайловна!

Приглашаем Вас принять участие в III Международной научно-практической конференции «Ливны и ливенцы – в ратной славе Отчизны», которая состоится 24 декабря 2010 года с 10.00 часов в зале заседаний администрации города Ливны, и выступить по теме: «Око Москвы».

Ваше решение об участии в конференции просим подтвердить до 15 декабря 2010 года по телефонам 2-13-34 (Ливенский краеведческий музей), 7-15-07 (комитет по культуре и искусству администрации города).

Глава города В. П. Ашихмин

Председатель Ливенского городского

Совета народных депутатов С. Н. Русинов

АДМИНИСТРАЦИЯ ПРЕЗИДЕНТА

РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

УПРАВЛЕНИЕ

ПРЕЗИДЕНТА РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

ПО РАБОТЕ С ОБРАЩЕНИЯМИ ГРАЖДАН

И ОРГАНИЗАЦИЙ

ул. Ильинка, д. 23, Москва,

Российская Федерация, 103132

«05» марта 2011 г.

Молевой Н. М. бул. Никитский, 8-27 г.

Москва Российская Федерация, 119619

Уважаемая Нина Михайловна!

Картины, которые Вы прислали в адрес Администрации Президента Российской Федерации, получены.

Советник департамента по

обеспечению деятельности

Приемной Президента

Российской Федерации

по приему граждан

В. Нагорный.

Н. М. МОЛЕВА
профессор, доктор исторических наук
кандидат искусствоведения
член Союза писателей СССР и РФ
член Союза Художников СССР и РФ

УВАЖАЕМЫЕ КОЛЛЕГИ!

Нынешний год 70-летия Великой Отечественной войны совпал для нас с 60-летием нашего брака. Элий Белютин начал войну 16 лет – 27 июня 41-го, Нина Молева – 22 июня того же года, сначала в сортировочном госпитале, с 10 декабря того же года зам. начальника театрально-зрелищной бригады, обслуживавшей предфронтовую линию 2-го Белорусского фронта и госпиталя. К своей первой награде – ордену Красной Звезды Белютин был представлен в сентябре 41-го, когда сумел вывести из окружения около 400 советских солдат, потом воевал в Подмосковье. Оба мы кончили войну в 45-м лейтенантами и среди других воинских наград удостоились высшей военной награды Польши Золотого креста военной заслуги. Этим Офицерским крестом Польша отметила только пятерых: Жукова, Рокоссовского, Конева и двух лейтенантов. Наша супружеская жизнь началась 18 августа 1951-го.

Мы решили отметить эту дату, передав ряду музеев России наши работы и часть личного архива. Вас ждут несколько живописных и графических работ Элия Белютина и моих книг.

Ждем!
С наилучшими пожеланиями Н. Молева
4 сентября 2011 года

Москва

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ
САХАЛИНСКОЙ ОБЛАСТИ
ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ
УЧРЕЖДЕНИЕ КУЛЬТУРЫ
«САХАЛИНСКИЙ ОБЛАСТНОЙ
ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МУЗЕЙ»

Россия, Сахалинская область,
693020, г. Южно-Сахалинск, ул. Ленина, 137
ОГУК «Сахалинский областной
художественный музей»
7 ноября 2011 No 440

Н. М. Молевой,
профессору, доктору исторических наук,
кандидату искусствоведения,
члену Союза писателей СССР и РФ,
члену Союза художников СССР и РФ

Уважаемая Нина Михайловна!
Администрация ГБУК «Сахалинский областной художественный музей» сообщает, что Ваши дары, переданные главному хранителю Гребенник Татьяне Алексеевне, поступили 7 ноября 2011 г. в фонды музея. Книги были отправлены почтой и придут позднее. В настоящее время ведется работа по оформлению документации по приему живописи и графики Элия Белютина на постоянное хранение, и, мы надеемся, что в сентябре 2012 года произведения будут представлены зрителям. Акты приема Вам доставят в период с 10 по 16 декабря 2011 г. сотрудники музея: художник-реставратор Дегтярев Александр Викторович и ведущий научный сотрудник фондов Глушакова Ирина Александровна, которым Вы можете передать живописные работы согласно вашей дарственной.

Администрация музея сердечно благодарит Вас за бесценный дар, коим являются для нас работы замечательного художника Элия Белютина. Наш музей образован всего 28 лет назад на совершенно пустом месте, поэтому коллекция его до сих пор собирается по крупицам, благодаря стараниям и энтузиазму сотрудников и многочисленных дарителей.

В собрании музея имеются в основном произведения советских и российских художников трех

последних десятилетий. Период 40-60-х годов 20 века представлен отдельными немногочисленными произведениями, поэтому Ваш дар является блестящим дополнением нашего собрания.

Желаем вам крепкого здоровья, творческих успехов и надеемся на дальнейшее сотрудничество.

Директор музея А.В. Бурыка

ТВЕРСКАЯ ОБЛАСТНАЯ
КАРТИННАЯ ГАЛЕРЕЯ

Уважаемая Нина Михайловна!

Тверская областная картинная галерея еще раз благодарит Вас за переданную в дар коллекцию произведений Вашего мужа, талантливого художника Элия Михайловича Белютина, оставившего нам множество произведений живописи и графики, наполненных богатым внутренним содержанием, выраженным ярким, новаторским, эмоциональным художественным языком. Произведения Элия Михайловича всегда вызывают живой интерес научного коллектива галереи. По решению Экспертной фондово-закупочной комиссии от 29 ноября 2011 года были включены в состав музейного фонда под No ПП ОФ 23687-23690, 23694-23727 и No КП НВФ 722-723.

Подаренные Вами произведения были представлены зрителю на выставке «Искусство дарить», посвященной 145-летию коллекции картинной галереи, в декабре 2011 года.

От всей души желаем Вам всего самого доброго и надеемся на плодотворное сотрудничество в дальнейшем.

Директор Т. С. Куюкина

Н. М. МОЛЕВА

профессор, доктор исторических наук
кандидат искусствоведения
член Союза писателей СССР и РФ
член Союза Художников СССР и РФ

Дорогие коллеги!

Сердечное спасибо, за искренне тронувшее Элия Михайловича и меня письмо о презентации. Внимание товарищей по профессии приятно всегда, а после прожитой нами жизни вдвойне.

Что касается ваших мыслей о старой живописи, то все впереди. Лишь бы, как говорится, дал Бог веку. Но и мы со своей стороны постараемся в этот век уложиться.

Отдельная просьба – загляните в Интернет («Литературная Россия», 13 января 2012, Нина

Молева «Почему?»). Это наконец-то разрешенная к публикации (после полувекового молчания!) о действительной завязке Манежной выставки. Картина, которая необъяснимым образом вернулась к жизни и к автору, «Не рыдай обо мне, мама. Россия. 1961», находится сейчас у нас дома, она должна была служить ключом к 200 этюдам и картинам, написанными художниками «Новой реальности» во время поездки по Волге в 1962 году. Деревни, поля, леса, полуразрушенные церкви, ЛЭП, регаты на реке и все БЕЗ МУЖИКОВ: одни полегли, другие вернулись калеками, третьи успели подрасти, чтобы опять уйти в армию. Как сказал Элий Михайлович Виктору Астафьеву и Жене Носову: «Баб жалко. наших русских баб». И в ответ просьба Виктора изменить первоначальное название «Не рыдай, мене, мати»: «Уж очень как-то из прошлого, лучше «Мама». Сам ведь он мамы не помнил.

А вот для вашего превосходного собрания у нас есть еще кое-что. Прежде всего очень популярная на Западе и разошедшаяся, помимо книг, в авторских постерах «Мадонна» (которую можно, при желании, взять под мышку).

А вот Веронику Александровну жду, сгорая от любопытства.

С самыми добрыми пожеланиями

05.02.12

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ
БЮДЖЕТНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ КУЛЬТУРЫ
«ГОСУДАРСТВЕННЫЙ РУССКИЙ МУЗЕЙ»

Инженерная ул., 4, Санкт-Петербург, 191186
Исх. No1077/1 от 19.04.2012

Н. М. Молевой
121019 Москва, Никитский бульвар д.8, кв. 27

Уважаемая Нина Михайловна!
Примите самые искренние слова соболезнования и сочувствия от всего коллектива Государственного Русского музея в связи с кончиной самого близкого Вам человека – Элия Михайловича Белютина.

Талантливый живописец и график, искусствовед, один из самых ярких представителей современного искусства России – он оказал огромное влияние на целое поколение художников, создав творческое объединение «Новая реальность», члены которого со временем стали носить имя своего учителя и называть себя «белютинцами». Бескомпромиссный, никогда не использовавший искусно завуалированный политес для того,

чтобы «дружить» с властью, он всегда шел своим путем. Уйдя в 16 лет добровольцем на фронт, он, как и Вы защищал в годы Великой Отечественной войны нашу Родину.

Благодаря Вам в собрании Русского музея хранится более ста произведений Элия Михайловича. Отдел рукописей и научная библиотека также пополнилась ценными архивными материалами и книгами.

Его творчество хорошо знали и высоко ценили за рубежом. Сейчас, когда не стало Э. М. Белютина, мы понимаем, какая большая утрата постигла нашу национальную культуру. Он прожил рядом с вами интересную, яркую жизнь, и память о нем навсегда сохранится в наших сердцах.

***С уважением,
директор музея
Владимир Александрович Гусев***

ДОГОВОР ДАРЕНИЯ

г. Санкт-Петербург

Федеральное государственное бюджетное учреждение культуры «Государственный Русский музей», именуемый в дальнейшем «Музей», в лице Директора Гусева Владимира Александровича, действующего на основании Устава, с одной стороны, и Молева Нина Михайловна, именуемый(ая) в дальнейшем «Даритель», с другой стороны, заключили настоящий договор о нижеследующем:

1. Предмет договора

1.1. В соответствии с настоящим договором Даритель, безвозмездно передает принадлежащие ему(ей) на праве собственности произведения искусства, а Музей принимает в дар указанные произведения искусства:

1. Белютин Элий Михайлович (Род. 1925)

Не рыдай надо мной, мама. Россия. 1962 год.

Холст, масло. 199x153.

1.2. Произведения искусства, указанные в пункте 1.1 настоящего Договора, передаются Музею для включения его в состав Музейного фонда.

1.3. Произведения передаются Дарителем Музею по Акту приема-передачи (Приложение к данному Договору) при подписании настоящего Договора.

1.4. Даритель гарантирует, что он является единственным обладателем права собственности на произведения. Правоустанавливающие документы на указанные произведения искусства, подтверждающие право собственности, отсутствуют.

2. Права и обязанности сторон:

2.1. Даритель:

2.1.1. Передает вышеуказанные произведения искусства по акту (акт приема в постоянное пользование, хранение), а также всю необходимую сопутствующую документацию (если есть).

2.2. Музей:

2.2.1. Принимает произведения искусства от Дарителя.

2.2.2. Владеет, пользуется и распоряжается указанными произведениями искусства в соответствии с действующим Законодательством Российской Федерации.

3. Ответственность сторон

За невыполнение или ненадлежащее выполнение условий настоящего Договора стороны несут ответственность в соответствии с действующим законодательством Российской Федерации.

4. Авторское право:

4.1. С момента подписания настоящего договора Музей приобретает исключительные иму-

щественные авторские права на полученные произведения искусства.

4.2. Исключительные авторские права, указанные в пункте 4.1. настоящего договора, передаются на весь срок охраны авторского права, без каких-либо территориальных ограничений.

4.3. Даритель гарантирует, что он действительно обладает исключительными авторскими правами на произведения искусства, указанные в п. 1.1 настоящего Договора (Является владельцем).

4.4. При осуществлении своей деятельности, Музей вправе переуступать права, указанные в п. 4.1. настоящего Договора, третьим лицам.



Участники аукциона «Сотбис»
в Абрамцеве.

ТЕЛЕГРАММА

09.06.2010

Дорогой Элий Михайлович,

Ваши почитатели, зрители и читатели поздравляют Вас с юбилеем, который Вы встречаете в достойной форме, блистательно соединяя талант художника, создателя школы в искусстве «Новая реальность», поэта, искусствоведа и пр. и пр. – всего того, что можно сформулировать давним хорошим словом энциклопедист.

Желаем здоровья, благополучия. Мы рады хранить Ваш большой и блистательный фонд No 3262 до светлых будущих времен. Ура!

Все руководство и сотрудники РГАЛИ.



Красноярский художественный музей

имени В. И. Сурикова

Благодарственное ПИСЬМО

Н.М. Молевой-Белютиной

Уважаемая Нина Михайловна!

Красноярский художественный музей имени В.И.Сурикова выражает Вам огромную признательность за переданные в дар произведения Элия Михайловича Белютина. Его работы значительно дополняют коллекцию искусства XX-XXI века нашего музея.

Желаем Вам здоровья, благополучия и творческих успехов!

Надеемся на дальнейшее сотрудничество!

08.08.2012

Директор



М.В.Москалюк



Псковский Государственный Объединённый
Историко - Архитектурный и Художественный
музей - заповедник

*Уважаемая Нина Михайловна!
Позвольте поблагодарить Вас от лица
Псковского музея за чудесный подарок -
живописные и графические произведения
Элия Михайловича Белютина!
Ваш щедрый дар послужит к укрепле-
нию нашего художественного собрания -
и, таким образом, на благо всей
русской культуры.*

*С глубокой признательностью
Всегда Ваши Директор
Псковского объединённого
историко-архитектурного и
художественного музея-заповедника*

Ю.Н.Киселёв



Вместо постскриптума



Работы Э. М. Белютина находятся в 54 музеях мира, в 72 музеях РФ

Государственный Русский музей

Государственная Третьяковская галерея

Государственный Исторический музей

Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина (графические работы)

Саратовский государственный художественный музей им. А. Н. Радищева

Самарский областной художественный музей

Волгоградский музей изобразительных искусств имени И. И. Машкова

Государственный музей изобразительных искусств Республики Татарстан

Нижегородский государственный художественный музей

Тверская областная картинная галерея

Ярославский художественный музей

Нижнетагильский муниципальный музей изобразительных искусств

Курганский областной художественный музей

Сахалинский областной государственный художественный музей

Дальневосточный художественный музей (г. Хабаровск)

Приморская государственная картинная галерея (г. Владивосток)

Государственная художественная галерея Фонда поколений Ханты-Мансийского автономного округа Югры

Якутский национальный художественный музей им. М. Ф. Габышева

Омский областной музей изобразительных искусств им. М. А. Врубеля

Томский областной художественный музей

Ростовский областной музей изобразительных искусств

Музей изобразительных искусств г. Комсомольск-на-Амуре

Костромской государственной историко-архитектурной и художественной музей-заповедник

Элий Белютин
и Нина Молева.

Галичский краеведческий музей

(филиал Костромского государственного историко-архитектурного и художественного музея-заповедника)

Национальный музей Республики Марий Эл им. Т. Евсеева

Мурманский областной художественный музей

Государственное музейное объединение «Художественная культура Русского Севера»

Ставропольский краевой музей изобразительных искусств

Художественный музей им. В. С. Сорокина - Дом Мастера

Орловский областной музей изобразительных искусств

Астраханская государственная картинная галерея им. П. М. Догадина

Музей-мемориал В. И. Ленина (г. Ульяновск)

Историко-архитектурный и художественный музей "Новый Иерусалим" (г.Истра)

Пермская государственная художественная галерея

Плесский государственный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник

Кинешемский художественно-исторический музей

Калининградская областная художественная галерея

Серпуховский историко-художественный музей

Национальный музей Чеченской Республики (г.Грозный)

Ингушский государственный музей краеведения им. Т.Х. Мальсагова (г. Назрань)

Мордовский республиканский музей изобразительных искусств им. С. Д. Эрьзи (г. Саранск)

Калужский областной художественный музей

Воронежский областной художественный музей им. И.Н. Крамского

Музейно-выставочный центр г.Зеленогорск (Красноярский край)

Городецкий историко-художественный музейный комплекс (г.Городец, Нижегородская область)

Вятский художественный музей имени В. М. и А. М. Васнецовых

Ивановский областной художественный музей (г. Иваново)

Муромский историко-художественный музей

Дагестанский музей изобразительных искусств им. П. С. Гамзатовой (г. Махачкала)

Вологодский государственный музей-заповедник

Красноярский художественный музей им. В. И. Сурикова

Новосибирский государственный художественный музей

Рязанский государственный областной художественный музей им. И. П. Пожалостина

Курская областная картинная галерея им. А. А. Дейнеки

Чувашский государственный художественный музей (г. Чебоксары)

и другие музеи.

Передаточная запись

БЕЛЮТИНА Элего Михайловича, проживающего: Москва 119019, Никитский бульвар, 8–27 (телефакс 495 291 21 88), – исполняющей обязанности директора Студии живописи Э. М. Белютина «Новая реальность» РЯБИНИНОЙ Инессе Васильевне.

В марте 1954 г., непосредственно после смерти Сталина при Всесоюзном институте повышения квалификации руководящих работников полиграфической промышленности СССР была создана творческая студия живописи и графики по методу и под руководством Э. М. Белютина. По специально сформированной трехгодичной программе в ней к 1962 г. занималось более 2000 профессиональных художников, имевших высшее образование. Занятия проходили в предоставленных мастерских (Б.Черкасский и Ветошный пер., Б.Коммунистическая ул., 9), летом в творческих колониях на базе дома отдыха Дорхимзавода (Можайск, Красный Стан, Суздаль, Переславль-Залесский) – до 250 художников в смену, на специально арендуемых теплоходах по маршруту Оки и Волги – каждый рейс по 250 художников.

Отчетные выставки регулярно проходили в Центральном Доме работников Искусств (ЦДРИ),

Домах творческой интеллигенции – Доме ученых, Доме Архитектора, Центральном Доме Литераторов, Доме кино, Доме композиторов, по ходатайству Правления Союза Советских Писателей СССР – в Литературном институте им. Горького и др. Информация о Студии с 1958 г. Стала проходить в прессе и на телевидении СССР, стран народной демократии, Франции, Италии.

В конце ноября Идеологическая комиссия при ЦК КПСС предложила Э.М. Белютину показать летние работы студийцев в Манеже (ЦВЗ). В экспозицию, формировавшуюся при участии министра культуры СССР Е.А. Фурцевой и работников ЦК КПСС, вошли 200 работ 63 художников.

Заявленный Хрущевым 1 декабря 1962 г. возврат к сталинским методам руководства культурой и запрете во всех областях культуры работать вне рамок соцреализма привел к официальному закрытию Студии. Выставленные работы были арестованы, часть, как выяснилось через год, были физически уничтожены.

Чтобы сохранить успешно развивавшееся массовое художественное направление и уже созданные работы, а также создать участникам «Новой реальности», как стало называться движение, ус-

ловия для дальнейшего свободного творчества, 7 августа 1964 г. я приобрел вместе с женой, и на ее имя (Молева Нина Михайловна, профессор, доктор наук, член Союза Советских писателей и Союза Советских Художников СССР) земельный участок в 3/4 га с рядом строений по адресу: Московская область, Загорский район, поселок Абрамцево, ул. Пушкина, 16. Студийцам здесь была предоставлена возможность жить и работать на мой счет. На протяжении 43 лет (1964-2007) я брал на себя расходы по проживанию, питанию, а также по материалам (подрамники, холст, краски, кисти, мастихины и т. п.), т.к. очень большие размеры многих картин, которые и не могли создаваться в условиях городских мастерских, тем более храниться, требовали слишком значительных затрат.

Принятым по общему соглашению студийцев условию, часть выполненных в Абрамцево работ они забирали с собой, другая оставлялась в Абрамцево на мое ответственное хранение для формирования будущего музея «Новой реальности». Остававшиеся для музея картины не подлежали продаже или отчуждению и могли использоваться только для организации выставок. Никаких исключений не допускалось.

В результате на даче в Абрамцево образовался большой фонд живописи – списочный состав находится в моем личном фонде в РГАЛИ, графики и скульптуры, основу которого составили произведения, возвращенные с Манежной выставки 1962 г.

В Абрамцево находятся также НА ВРЕМЕННОМ ХРАНЕНИИ 17 (семнадцать) картин Белютина Э. М.

Идея создания музея – творческого центра «Новой реальности» в январе 1999 г. получила поддержку со стороны спикера Совета Федерации РФ Егора Строева. По его заданию, Орловский музей изобразительных искусств разработал концепцию музея (см. Приложение 1), а Сергеево-Посадский государственный историко-архитектурный музей-заповедник подготовил предложение по каталогизации собрания силами своих научных сотрудников и предложил меры по охране всей территории будущего музея (см. Приложение 2). Общая оценка значения и роли будущего музея была сформулирована научным советом Орловского музея изобразительных искусств (см. Приложение 3). Особое внимание было обращено на сохранение обстановки музея, в кото-

рый вошли предоставляемые мною предметы из имения «Кибенцы» бывшей Полтавской области СССР и дачи Сталина в «Жуковке».

В виду того, что фактически исполняющая обязанности директора Студии Э.М. Белютина «Новая реальность» на сегодняшний день моя ученица, художник, член «Новой реальности» с 1961 г. Инесса Васильевна РЯБИНИНА берет на себя руководство по реализации практического создания музея Студии Э.М. Белютина, сохраняющего функции творческого центра, с 29.12. 2007 г. передаю Рябининой Инессе Васильевне на ответственное хранение весь состав коллекции «Новой реальности» (по списку и фотофиксации) на неизменных основаниях, т.е. без права продажи и отчуждения отдельных картин, графических листов и предметов обстановки, до образования собственно музея, собственность которого они и составят.

Москва (подпись) / Белютин Э.М./
(подпись) / Рябнина И.В./

22 января 2008 года.

Передаточная запись подписывается передающей и принимающей стороной в 3-х экземплярах. Один экземпляр передается И.В. Рябининой, другой остается у Э.М. Белютина, третий экземпляр хранится в личном фонде Э.М. Белютина в РГАЛИ – Российском государственном архиве литературы и искусства.

Свидетели:

Сенаторов Михаил Юрьевич
(паспортные данные)

Молева Нина Михайловна
(паспортные данные)

24.01.2008



В гостях у Агнешки Добровичиньской.
Варшава.

Книги

1960

Н. Молева

Константин Коровин.

Жизнь и творчество. Письма.

Записные книжки. Воспоминания.

Издательство АХ СССР, М., 1963.

Э. Белютин, Н. Молева

О методике искусствоведческого

изучения архивных фондов

«Вопросы архивоведения».

Научно-информационный бюллетень. М., 1965.

Н. Молева

Живописных дел мастера

«Искусство». М., 1965.

Э. Белютин, Н. Молева

Русская художественная школа первой

половины XIX века

«Искусство». Из-во АХ СССР.

Н. Молева

Иван Никитин и Бироновщина

«Вопросы истории». 1966.

Н. Молева

«Потемкинские деревни»

К вопросу об архивной документации.

Источники. «Вопросы истории». 1967.

Н. Молева

Цеховая организация художников

в Москве XVII – XVIII веков

«Вопросы истории». 1969.

Н. Молева

Опыт восстановления

нотных записей XVII в. в Польше

Студенческий ансамбль

«Кон мотто ма контабиле»

«Советская музыка». 1969.

Н. Молева

Псков.

Очерк истории архитектуры.

«Советская Россия». 1969.

1970

Н. Молева

Московская мозаика

«Московский рабочий». 1971.

Н. Молева

Варшава.

«Искусство». 1972.

Н. Молева

Скульптура

«Искусство». 1975.

Н. Молева

Здравствуй, Варшава

«Московский рабочий». 1975.

Н. Молева

«Персоны» Всешутейшего собора

«Вопросы истории». 1974.

Н. Молева

Мастер из Джульфы

«Вопросы истории». 1975.

Выставки

2002

Персональная выставка.
Римини. Дворец спорта. Италия.

Персональная выставка.
Галерея «Сан Дона». Пьява. Италия.

Персональная выставка.
Калининградская художественная галерея.
Калининград. Россия.

Персональная выставка.
Галерея «Второй Ренессанс».
Болонья. Италия.

Персональная выставка.
Модена. Италия.

Персональная выставка.
«Русский живописец во Втором Ренессансе».
Каза ди Риспармия. Феррара. Италия.

Книги и выставки

2003. Книги

Нина Молева
Эта долгая дорога через XX век.
Жизнь и творчество Элия Белютина.
«Книжная находка». М., 2003.

Надин Шенкар
Кандинский - Белютин
«Спирали/Вел». Милан. 2003.

Нина Молева
Звали его Федосом
«Духовная пристань поморов».
Северодвинск. 2003.

Нина Молева
Москва-столица
Олма-Пресс. М., 2003.

2003. Выставки

Персональная выставка.
Ульяновский художественный музей.
Ульяновск. Россия.

Выставка «50 лет «Новой реальности».
Российский Фонд Культуры.
Москва. Россия.

Персональная выставка
для Совета Федерации.
Совет Федерации.
Москва. Россия.

Выставка
«На переломе тысячелетия».
МГТУ им. Н.Э. Баумана.

Выставка.
Центральный банк.
Москва. Россия.

2004. Книги

Элий Белютин
Искусство в тебе.
Основы педагогической системы.
«Новая реальность». М., 2004.

Нина Молева
Баланс столетия
Серия «Близкое далекое».
«Молодая гвардия». М., 2004.

Агнешка Добровичиньска
Новая реальность.
50 лет Студии Элия Белютина.
«Новая реальность». М., 2004.

Нина Молева
Екатерина Нелидова
Исторический роман.
Астрель, Олимп. М., 2004.

Нина Молева
Это удивительное Подмосковье
«Книжная находка». М., 2004.

КНИГИ И ВЫСТАВКИ

2008. Книги

Элий Белютин.

Правда памяти: картины и люди.

Из записных книжек художника (1937-2007).

АСТ, Русь-Олимп, Харвест, М., 2008.

Нина Молева

От великой княгини до императрицы

Женщины царствующего дома.

АСТ, Олимп. М., 2008.

Нина Молева.

История новой Москвы,

или кому ставим памятники.

АСТ, Олимп. М., 2008.

Нина Молева

Московские загадки

Астрель, Олимп. М., 2008.

Нина Молева

Дворянские гнезда

Астрель, Олимп. М., 2008.

Нина Молева

Гоголь в Москве

АСТ, Астрель, Олимп. М., 2008.

Нина Молева

Легенды купеческой Москвы

Алгоритм. М., 2008.

Нина Молева

Тургенев без Виардо,

или Три надежды на любовь

АСТ, Олимп, Харвест. М., 2008.

Элий Белютин, Нина Молева

Творцы – узники совести

Нижний Тагил. 2008.

Нина Молева

Московские загадки

Астрель, Олимп. М., 2008.

Нина Молева

«Этот трудный Грабарь!»

ЦГРМ. М., 2008.

Нина Молева

В саду времен

150 лет фамильной коллекции Элия Белютина

«Русь-Олимп». М., 2008.

2009. Книги

Нина Молева

Достоевский и его женщины

Астрель, Олимп. М., 2009.

Нина Молева

От Кремля в Хамовники

Астрель, Олимп. М., 2009.

Нина Молева

Страна Маросейка

Астрель, Олимп. М., 2009.

Нина Молева

Петр I. Любовь тирана

Астрель, Олимп. М., 2009.

Нина Молева

Александр Пушкин

Астрель, Олимп. М., 2009.

КНИГИ И ВЫСТАВКИ

Нина Молева

Выставка «Новой реальности» к 150-летию

МГТУ. М., 2009.

2009. Выставки

«Элий Белютин и «Новая реальность»

МГТУ им. Н. Э. Баумана. 2009

2010. Выставки

Элий Белютин. Персональная выставка

«Второе Возрождение»

Феррара. Италия.

2010. Книги

Нина Молева

Есенин без Дункан,

или обратная сторона солнца.

Астрель, Олимп. М., 2010.

Нина Молева

Моя прекрасная графиня,

или Любимая женщина Гоголя и Дюма

Астрель, Олимп. М., 2010.

Нина Молева

Великая Екатерина II, или влюбленный поручик

Астрель, Олимп. М., 2010.

2011. Выставки

Подготовка к выставке одной картины

(с дальнейшим туром по музеям страны)

«Достоевский и Россия»

Нижний Тагил.

Выставка одной картины –

«Не рыдай обо мне, мама. Россия. 1962»

в московской мастерской художника.

С декабря 2011 года в составе Русского музея.



2012. Памяти Великого Мастера

Издания «Новой реальности»

1. Элий Белютин. Абрамцево – остров Свободы. 2012.
2. Нина Молева. На исходе. 2012.
3. Элий Белютин. Март первый – февраль последний. Стихи. 2012.
4. Элий Белютин. Мир добра и света. Рисунки 1950-х годов. 2012.
5. Элий Белютин. Ветер с Атлантики. Графика 2001 года. 2012.
6. Элий Белютин. Пространство чувств. Графика 1970-1980-х годов. 2012.
7. Элий Белютин. Чао, Америка. Сборник стихов. 2012.
8. Элий Белютин. Нина Молева. Слово – натуре. 2012.
9. Агнешка Добровичиньска-Клишко, Нина Молева-Белютина. «Манеж». 2012.
10. Нина Молева. Элий Белютин. Жизнь и творчество. Хроника. 2012.
11. Элий Белютин. Нина Молева. Дыхание зодчества. 2012.
12. Нина Молева. Пути истории – дорогами искусства. 2012.
13. Нина Молева. Архивными тропами. 2012.

Элий Белютин
Централ-парк. Нью-Йорк.

От «оттепели» до миллениума

Составители:

Агнешка Добровичиньска-Клишко

Нина Молева-Белютина

Редактор:

Наталья Толстолуцкая

Художественное оформление, макет и обложка

Святослав Плющ

Подписано в печать 16. 04. 2013. Формат 70 x 100 / 6
Печать офсетная. Печ. л. 40. Гарнитура PragmaticaLightC.
Отпечатано в московской типографии «ГАРТ»
Тираж 100 экз. Заказ № 1974