Искусство/15.01.13

**Феликс Волосенков о пути художника: о конъюнктуре и настоящем искусстве, о противостоянии учеников учителям, о советских выставкомах и непризнанных «левых», о гламуре и всхлипе свободы, о Кончаловском как левом художнике, об Оскаре Рабине и Андрее Амальрике, о своих манифестах, новом боге Волосе и о том, что значит быть честным художником.**

*Феликс Васильевич Волосенков (р.1944) – один из ярких петербургских художников нон-конформистов, несколько моложе знаменитого «газаневского» поколения. После «перестройки» получил широкое признание: ныне он заслуженный художник Российской Федерации, его работы находятся в собрании Эрмитажа, Третьяковской галереи, Русского музея, в музейных собраниях США, Голландии, Японии, многих городов России.*

*Закончил Художественное училище в Баку. Затем приехал в Ленинград и поступил на постановочный факультет ЛГИТМиК, считая, что образование и профессия театрального художника в большей степени позволит ему сохранить внутреннюю свободу, чем классическое художественное образование и статус живописца. Долгие годы искал себя как художник; при советской власти его работы воспринимались как скандальные. Некоторый эпатаж и декларативность ему действительно свойственны: он выстраивает свое творчество как манифест ниспровержения канонов, а подлинной ценностью в искусстве считает только принципиальную новизну. Отсюда его идея «плохой картины»: если произведение кажется «хорошим», значит, оно похоже на что-то уже виденное, тогда как радикальная новизна непременно вызовет у зрителя отторжение. При этом искусствовед А.Боровский назвал его творчество «авторизованной версией экспрессионизма». Выставляться Волосенков начал с 1984 года вместе с В.Луккой и В.Михайловым, составив, по сути, творческую группу, которую критики называли «Три богатыря». Все трое экспериментировали с фактурами и рельефными наслоениям, внося в живопись объем; так, Волосенков широко использует смешанные техники и совершенно неожиданные материалы, вплоть до дерева и поролона. В его работах мир утрачивает жесткую конструкцию и становится как бы «текучим». А идеологически Волосенков занят, по сути, новым мифотворчеством, своеобразным неоязычеством: в своих работах он представляет мир как явление сочиненного им некоего «нового бога Волоса» в различных видах. Работы так и называются: «Явление бога Волоса в виде Петербурга». «Явление бога Волоса в виде катарсиса». Пишет также стихи в духе «зауми». Декларация новых художественных принципов является, по сути, частью творчества Волосенкова.*

*С Феликсом Волосенковым беседует художник и искусствовед Инна Скляревская.*

**Ключевые слова:**

Акимов Н., Амальрик А., Аршакуни З., Бакинское художественное училище им. Азим-заде, Бажанов Л., Баку, Блинов В., выставки, выставком, живопись, запрещенная литература, Зверев А., Коженкова А., Кончаловский П., Кропивницкий Л., Левитин Г., «левые художники», Леняшин В., Лукка В., Маврина, Т., Михайлов В., Моисеенко Е., Мочалов Л., моряна, музей В. Маяковского, «плохая картина», портрет, портреты политбюро, профнепригодность, Рабин О., Сафронов Н., современное искусство, Союз художников, «Творить для народа, во имя коммунизма», Тышлер А., цензура, Эпельбаум Г., Юнович С.

**Скляревская Инна Робертовна:** Пожалуйста.

**Феликс Васильевич Волосенков:** Что называется, спасибо. Я Феликс Волосенков, художник. Мы находимся в его мастерской, в мастерской Феликса Волосенкова. Значит, как это говорится? Родился я 15 апреля 1944 года в городе Красноармейске Донецкой области, на Украине. Мой отец был военным, поэтому нас, что называется, «носило»: мы жили в Москве, в Калинине, который сейчас Тверь, потом в Баку долго, где я окончил школу и художественное училище, потом в Свердловске, который сейчас Екатеринбург. Потом, значит, я, вот, поступил в Театральный институт, в ЛГИТМиК, и с 65-ого года я живу в Ленинграде-Петербурге. Как сейчас пишут: «…живет и работает в Петербурге».

Что характерно: кажется, сказав вот это, что ещё говорить, если в живописи уже все сказано. Поэты обычно говорят, что вся биография заканчивается когда-то - очень быстро, потому что вся их жизнь в стихах. Конечно, можно сказать, что моя жизнь в картинах, но я же еще и стихи пишу. Значит, моя жизнь и в стихах тоже, и в других произведениях. Вот я еще пьесу не написал, правда. Хотя роман написал и издал. Конечно, очень хочется сказать, что давайте посмотрим картины. Это проще. Но, что-то надо еще сказать, да?

**И.С.:** Ну, расскажите, пожалуйста, про семью. Про то, как вы стали художником. А потом, может быть, и картины посмотрим, и Вы расскажете.

**Ф.В.:** Семья, семья… Ну, я сказал, что отец был военным, он, к сожалению, умер. Мама была из медработников. Была, в смысле, раньше. А сейчас она, слава Богу, ещё жива, но пенсионерка давнишняя. Значит, у меня брат – к сожалению, был – и сестра. Сестра и мама живут в городе Николаеве на Украине. Брат кончил ГИТИС как музрежиссер. В пятьдесят лет умер. В чём был неправ, я думаю. Причем мы с ним сделали всего один спектакль – «Веселую вдову» в Николаеве, в Оперетте.

Что ещё про семью? Ну, вот, мы большую часть жизни прожили в Баку - т.е. южный город на берегу Каспийского моря. Там всегда, очень часто дул ветер с моря, назывался «моряна». Он надувал песок, все старательно закрывали окна, но тем не менее такой тонкий-тонкий слой песка лежал всюду, и его всегда надо было убирать, потому что это не пыль, а именно песок – наметало, наметало.

Я кончил училище в 64-м году, и мы оттуда уехали, и я с тех пор ни разу в Баку не был, даже как-то непонятно: можно было бы съездить, но что-то не получается. Я раньше, после института ездил по Советскому Союзу (все-таки он был большой достаточно) как театральный художник – значит, оплаченные были поездки, поэтому я в разных городах бывал. На свои деньги, я помню, поехал во Владивосток, на другой конец света практически, потому что сейчас туда лететь, по-моему, даже дольше, чем в Америку. Такое вот странное ощущение. Было, по крайней мере, тогда. В Америку действительно, кажется, быстрее прилетаешь. Так, что ещё надо сказать?

**И.С.:** Ну, как решили стать художником?

**Ф.В.:** Да-да-да, это очень интересно *(смеется)*! В седьмом классе я подумал: кем быть? «Кем быть?» - это книжка Маяковского, и поэтому вот этот мотив: «…у меня растут года, будет мне семнадцать…» и так далее. Вот такой был, так сказать, метод рассуждения. Я был на самом деле таким отличником в школе, но как-то без всякого интереса. Но при этом я все время рисовал. И я подумал: ну, что пойти на исторический? Ну и что? В литературный? Тоже непонятно, что это значит... В геологический! Почему? Только потом осознал, что геологический – это значит ходить на природе, но при этом в свободное время сесть и нарисовать. И только потом до меня дошло, что вот это рисование все время как бы присутствовало. Ну, а тут я решил, что – я же рисую, давай пойду в художники. Хотя тоже было непонятно – что это значит пойти в художники? Ну, короче, раз рисую, надо идти в художники. Было Художественное училище – значит, надо поступать в Художественное училище, в Баку. Об этом я сообщил своим родителям. Они сказали, что художник – это непонятно что такое. Разве это профессия? Потом художники все алкоголики. Мама сказала, что лучше всего надо быть архитектором, потому что архитекторы не пьют и ходят в белых халатах. Это она видела в кино *(смеется)*. С тех пор это было такое наваждение: я у всех знакомых художников спрашивал, знакомы ли они с архитекторами и пьют ли архитекторы?

В общем, короче, после 8-го класса я поступил в Художественное училище, причем так шикарно поступил – все пятерки получил. На меня потом пальцем показывали. Ну, в смысле, по общеобразовательным тоже пятерки получил. Это было вообще как-то не принято. Обычно художники всегда пишут с ошибками и всегда получают за это двойки. В общем, Художественное училище… И в процессе учебы первые два курса я отходил в вечернюю школу и закончил 10 классов вечерней школы. Таким образом, у меня был аттестат, и я мог ездить с этим аттестатом поступать в институты. Вот что очень важно. И я ездил несколько раз в Москву и в Ленинград поступать, но что-то у меня все время не получалось с этим. Даже не знаю, что сказать… Меня не понимали, ставили тройки по специальности – и в общем, не проходил. Но за это время я стал как бы таким левым художником. Вот сейчас слово «левое» другое совсем: компартия у нас – левая. А раньше она была главная, и поэтому непонятно кто… И левые художники это были, грубо говоря, – это Пикассо. И я даже считал, что хороший художник – это, значит, левый художник, а которые не хорошие, те, значит, соответственно… Если он не левый, значит не хороший. И только потом, гораздо позже, уже после конца Советской власти, я понял, что необязательно, чтобы быть хорошим художником: надо быть левым (*смеются*). Это очень смешно, но это действительно так. Все это странно – такая ситуация.

Ну, в общем, меня из училища даже хотели выгонять, там что-то такое было… Когда в 62-ом году – или в каком году? – была встреча Хрущева в Манеже, вот эта история, там вышел в «Правде» доклад Ильичева «Творить для народа, во имя коммунизма». И на входе – когда заканчивался семестр, была выставка, там вешали все, и я там повесил картинку, называлась «Смерть абстракциониста» (*смеются*). Это очень смешно. И внизу повесил эту газету [с заголовком]: «Творить для народа, во имя коммунизма». Я думал, что это шутка. Ну, в принципе, так и было – шутка. Я там нарисовал человека с мефистофельской бородой, который лежит, значит, умерший (тогда изображали абстракционистов именно так: это Мефистофель с такой бородкой, с таким носом крючковатым), рядом сидит бабка, лампочка висит без абажура. То есть, есть нечего, потому что – абстракционист, его никто не покупают. Даже не знаю, что это я имел в виду. Это была шутка. Как будто про власть, про Советскую… Хорошо это или плохо? Ну, вот так было... Я думал, что я очень остроумный, скорее всего, именно так. Все мои соученики так равнодушно к этому отнеслись. Даже не понятно: ну, никак.

Мы всегда сажали парня – в шкаф, чтобы он слушал, что говорят [преподаватели]. Ну и он потом рассказывал, что как вошли, сразу педагог один подбежал быстро к стенке моей, сорвал газету... И потом начались у них прения, и потом, как мне сказал наш педагог, мне хотели пришить политическое дело. То есть, вообще идиотизм какой-то, вот так, если подумать: ну, смерть абстракциониста. Это ж не триумф абстракционизма, например, а смерть… Ну, что ж это такое! Вообще это было странное дело такое. И что этот педагог мне говорит: я тебя спас. Очень странная история. Спас! Но, тем не менее, вот он так считал, а может быть, действительно спас.

Вообще в Советское время было много очень странных вещей. Я помню, к слову или не к слову… когда к Юнович пришли… У меня была жена Женя Малкина – еврейка (это здесь важный сюжет). Ей сказал другой человек, что Юнович даст ей рекомендации в Союз художников. Софья Марковна Юнович – знаменитая художница. Ну, я тащил, помню, помнится, работы, со стеклами, тяжелые, на пятый этаж… Кошмар! Поставили. Там был художник Носеев. Юнович говорит: *«Георгий, вы бы дали ей рекомендацию в Союз?»* На что этот Георгий странно сказал: «Если бы я был твердо уверен, что она пройдет через правление». Странно, странно. И, в общем, мы собираем все эти вещи, выходим, и Юнович – ничего. Молчит. А она должна была дать рекомендацию. Как-то ей неловко: она же знает, зачем мы пришли. Выходим на лестницу, и она говорит (*понижает голос*): *«Вы понимаете, я не могу ей дать рекомендацию, потому что скажут, что я своих поддерживаю»*. Имеется в виду – евреев. *«Я ему даже помогала».* Мне! – *«Софья Марковна, а мне в каком смысле?»* - А когда пришли в Союз принимать, там висели мои работы, спросили – «Что, опять еврей?» И она сказала: «Нет, он не еврей» *(смеется)*. Она меня защитила.

**И.С.:** Это какой год?

**Ф.В.:** Ну, какой-нибудь 71-й, 72-й, 73-й… Потрясающе! Вот там меня защитили, в Баку, от КГБ, так сказать, а здесь при приеме в Союз художников. И то, мне потом рассказывали, что меня приняли в Союз, очевидно, потому, что тогда Брежнев выступил с инициативой – «Дорогу молодым» называлась. Там что-то писали в газетах: «Дорогу молодежи» или «Дорогу молодым», и вот я попал в эту кампанию, а так бы не приняли. Смешно – но тем не менее. Это к вопросу об истории, и такие странные жизненные ситуации.

А потом, в этом же художественном училище (возвращаясь к Баку) мне сказали: ты идешь на красный диплом, но у тебя там есть двойка за 2-й или за 3-й курс по композиции, мне тогда поставили двойку, и еще за что-то – по литературе, а почему – я не помню. Главное – это педагог по композиции, потому что это главное, профилирующее… Я к нему прихожу и говорю (было обращение «муэллим », не имя, а учитель: «муэллим»): *«Муэллим, тут мне говорят, что красный диплом, а двойка за 2-ой курс, надо переделать, вернее, как-то исправить. Может, нарисовать что ли, как Вы скажете?»* Вот я буквально повторил, как я уныло это рассказывал ему. Он, так хитро улыбаясь, говорит: *«Ну что, ты так больше не будешь делать?»* Я говорю: *«Да, нет, конечно, не буду.» «Ну, ладно, я тебе и так пятерку поставлю, можешь ничего не делать»* *(смеется).* Это было смешно! И так же и с литературой было, я не помню, почему по литературе, я там по ней учился вроде бы. Я пришел к литераторше и говорю, что вот, мол, Евгения Ивановна, говорят, что Вы мне там что-то поставили, мне нужно, чтоб пятерка была. – *«Почему?» - «Ну, потому что красный диплом». – «А, ладно, поставлю пятерку».* То есть, вот такое было вполне добрососедское, домашнее отношение. Это почему было очень важно: потому что с одной стороны, вот меня хотели выгнать, потому что я был какой-то очень… все время много разговаривал, про искусство, много интересовался, это всегда вызывает подозрение у власть имущих, потому что лучше бы, чтоб молчал, конечно. Но я, по дурости такой молодежной – ну, поиски правды, да, правдоискатель, как вся молодежь, и эта бескомпромиссность, все то же самое… Я помню, я что-то громко так разговариваю (*повышает голос*), что-то доказываю, рассказываю. Из-за стены стук и голос: «Волосенков, ты замолчишь когда-нибудь? Твой медный голос меня выводит из себя!» Это педагог другого курса *(смеются)*. То есть, даже чисто физически было противно людям. И их можно понять. Ну, и там всякие шутки шутил по поводу соцреализма, что такое соцреализм и как с ним бороться … Но при всем при этом было ощущение, что мы в этом живем, это такая плазма, вот это все и как-то борешься, не борешься – вся жизнь всегда борьба, а это какое-то трепыхание, скорее. Потому что если амеба не движется, она умирает. Поэтому какое-то трепыхание должно быть всегда у молодежи и вообще у живого человека. Ну, и я всячески активно это делал.

Потом выяснилось – это мне отец рассказывал, его вызвали в училище, сказали: *«Вот, забирай своего сына. Мы любые дадим рекомендации, только забери. Куда хочешь, напишем ему рекомендацию из училища».* На что он сказал, тоже так, по-советски: «*Раз вы его приняли, вот вы его и воспитывайте. И обучайте, и воспитывайте. А то что это такое – безобразие! Нет уж! Взялись, так давайте!»* - таким образом я и остался. А я этого, например, и не знал. А претензии там были всякие. Например, что я одной синей краской писал. Я там прочитал книжку… так называемая трехцветка знаменитая, Петрова-Водкина. Я прочитал в книжке, что вот – красное, синее, желтое[[1]](#footnote-2) – трехцветка. Ну, это достаточно уже банально стало, все давно известно, а тогда это было откровение. То есть, не натуральное, а условные такие цвета. И мы там с какими-то приятелями оставались после уроков и там кого-то, ну – «красили», в смысле, [писали] портрет. И вот такой формальный сюжет – синей краской написан портрет. Совершенно не революционная, а просто учебная, я бы сказал, работа, которую нам они, учителя, почему-то не давали. И во время этого нашего сеанса заходит какой-то педагог другого курса и говорит: *«А вы чем здесь занимаетесь?» - «Да вот мы – портреты делаем». - «А ну-ка покажи! Это как понимать? Это почему синей краской? У него что, синее лицо что ли?»* (у модели). *«Да нет, да мы вот…» «А ну собирайтесь сейчас же отсюда быстро!»* И к директору. А мы : *«Да мы… да ме…» «Вызовите родителей».* И вот как раз отец потом мне и говорит: *«Ты почему вместо серой краски синей краской рисуешь?»* (*смеется*)

**И.С.:** А это какой год?

**Ф.В.:** Ну, какой год: я поступил в училище в пятьдесят девятом, в шестьдесят четвертом закончил. Ну, год шестьдесят второй - шестьдесят третий, вот эти. Вот как раз когда этот самый, как его фамилия, Хрущев переживал там в Манеже. Это вот это время. Но так как мы жили в Баку, это все-таки далеко от Москвы… Но тем не менее там были всякие вот такие идеологические истории. Это было странно и смешно… Хотя потом еще делали выставку – а раньше было так, что когда ты студент, нельзя выставляться, ты не можешь, не имеешь права. Вот кончишь, тогда приходи. Вот сейчас этого нет: если ты студент – пожалуйста, иди выставляйся, не жалко. Ну, если это картина хорошая – вот и все. А тогда было это жестко. И поэтому, если ты все-таки это делал, то тебя могли исключить из училища, из института – ну, потому что. Это было основанием. Ну вот, а мы там сделали выставку – помню, и я придумал, чтобы все назвались другими фамилиями, чтобы тайно все было. И все старательно придумывали разные псевдонимы. Я помню, что я выставлялся под такой фамилией – Раритетов! (*смеется*). Даже выговорить-то невозможно, так что смешно. Тоже хотели выгнать – другого парня, нас там несколько человек выставилось, но почему-то к одному парню привязались больше, чем к другим. И хотели его выгнать. А мои все работы с этой выставки украли. Но это всегда так – с одной стороны, обидно, с другой стороны это как бы гордость такая, работы, значит, интересные. Это было принято почему-то: приходили во время выставки семестровой, вот висят картинки – и тоже: *«Я у тебя это забираю». - «Как забираешь?» - «Ничего-ничего, пусть будет у меня».*

**И.С.:** Педагог?

**Ф.В.:** Нет! Студенты! Педагоги – нет, педагоги, в общем, достаточно равнодушно относились. Это именно студенты, только студенты. Брали. «На память». А педагоги там брали в так называемый «фонд». Знаешь, что это такое?

**И.С.**: Да, конечно.

**Ф.В.:** Лучшие работы: «Это, это, это» - и там они писали букву «Ф».

**И.С.**: Букву «Ф», да.

**Ф.В.:** Ну, это всегда так, обычное дело. Потому что наши педагоги в основном кончали как раз или в Москве, или Ленинграде…

**И.С.**: СХШ?

**Ф.В.:** Да нет! Институты.

**И.С.:** Там то же самое?

**Ф.В.:** Конечно. Они кончали институт и поэтому они знали там –Иогансона, Грабаря, вообще всех, которые были тогда начальниками – они у них учились. Какой-то наш педагог – Илиф Мамедов, он был в армии – видимо, он раньше учился в училище – в общем, он поступил в Москву и там закончил. И вот он нам рассказывал, как он с ними общался, как он был в гостях у Кончаловского, на даче. Кончаловский не преподавал, но он был тогда – кстати, вот к вопросу о левых художниках! – он был главный левый художник Советского Союза. Ну, вот смешно вроде бы, что Кончаловский советского периода – он был совсем советский художник – кажется так. Но его прошлое создавало ему ауру художника «другого». К нему приходили – например, нашего педагога привели: другие студенты поехали в гости и привезли. Ну, он – взрослый, Петр Петрович Кончаловский, - и студенты. *«И что – что вы?» «Ну, что я – я пришел. Сказал: “Здрасте. Я Илиф Мамедов из Азербайджана” – “Ну ладно, мне некогда с тобой разговаривать,* - сказал Кончаловский, - *вот тебе холст, вот тебе краски, иди там, пиши”.* На даче. *Ну, я и пошел и писал,* - это Илиф Мамедов рассказывал, - *Кончаловский у меня потом купил этот этюд»*. А Кончаловский вел себя как западный человек. Поэтому тогда это было принято – как поощрение: купить. Он сам же ему подарил этот холст, сам же у него и купил. Там количество денег не имеет значения – сколько. Но сам факт!

К вопросу об этих всяких историях – я быстро расскажу такую историю: рассказывал Григорий Михайлович Левитин, как он общался с Тышлером. Тышлер, конечно, великий художник, приехал сюда, делал спектакль – и заболел, попал в больницу. Спектакль назывался «Смерть комивояжера» - ну. Знаменитый спектакль в пушкинском театре. И вот он заболел, попал в больницу. И Григорий Михайлович, идя его навещать, купил один или два детских альбома – ну, такие, альбомы для рисования, школьные. Стоили они очень дешево. И, наверное, цветные карандаши он купил, я думаю – я забыл, как именно он рассказывал. Приходит к Тышлеру, говорит: *«Вот – это вам, вам же скучно лежать здесь, ничего не делая».* Это помимо этих всяких апельсинов. Тышлеру это все понравилось. Он сказал «спасибо», а когда [Левитин] узнал, что Тышлер выписывается уже, он пришел к нему в палату и говорит: *«Поздравляю, вы выписываетесь, а где мои альбомы?»* - Тышлер был очень изумлен – он считал, что это его альбомы (*смеется*). Здесь же не было никакой договоренности, он ему просто дал и все. И он у него их забрал, эти альбомы, и это было у него в коллекции. Причем, рисуя на каждой странице – он там рисовал костюмы, еще что-то, я видел этот альбом, - он их подписывал: то есть, подписной рисунок, то есть, это гораздо дороже стоит, чем просто рисунок. Тышлеровский! Это тоже к вопросу о деньгах и «не-деньгах», стоит это, не стоит… Он был собиратель, Григорий Михайлович, он врач был. И в то же время коллекционировал – театральную живопись. Хотя у него были и другие картины: Петров-Водкин, Кустодиев там у него были хорошие. Картина такая висела над дверями, и он говорил: *«Ну, такой Коровин есть в каждом доме».* Вот так разговаривал. Такой смешной. И он также рассказывал про походы свои к Мавриной. Знаменитая художница, сейчас ее почему-то задвинули, а была знаменитой в свое время.

Файл 2

**Ф.В.:** Григорий Михайлович Левитин. Это очаровательный был человек, он преподавал у нас в институте историю технологии театральной живописи – кажется, так называлось. Хотя мы его не застали, его уже убрали, к сожалению, из института. Он знал много всяких историй.

Вот, о Мавриной – тоже его рассказ:

«*Прихожу к Мавриной. Она говорит: “Гришенька, здравствуй!” Ну, чай пить… “Показывай работы!” И она кладет на стол пачку работ, - ну, бумага. Я,* [говорит Левитин]*, сижу рядом, и так беру со стола, смотрю и откладываю. Говорю: «Ну, это я, пожалуй, возьму». И кладу рядом с собой на пол. Перекладываю так – и опять: “Это я, пожалуй, возьму”. И на пол кладу. Ну, и всю эту пачку,* [говорит Левитин]*, я таким образом и рассортировал: часть осталась на столе, часть лежит на полу. Я поднимаю ее с пола, и снова: «Ну вот, я, пожалуй, это возьму». Пачку! Она говорит так удивленно: “Гришенька! может это-то много очень? - “Ах, раз так, то мне вообще твоего г…на не надо!”. И я бросаю это на стол. Она говорит: “Гришенька, ну, ты уж сразу и обиделся!” – И даже руками всплескивает. “Я же не хотела тебя обидеть! Конечно, возьми! Может тебе мало, так возьми еще!”*» *(смеется.)*

Вот такой милый рассказ к вопросу о деньгах, показывает эту очаровательную Маврину и жесткого Григория Михайловича Левитина. Симпатичный был человек, конечно !

Когда первый раз он зашел ко мне в мастерскую – она была в подвале, – я тогда сделал (или делал еще) – балет «Икар». Это был диплом Эйфмана в Студии при Консерватории. Ну, эскизы я делал. Он [Левитин] в то время делал в ВТО [Всесоюзное театральное общество], которое СТД, выставки «Итоги сезона». Он там был кем-то – забыл, как называется должность…

**И.С.:** Референт.

**Ф.В.:** Он, скорее, даже не был референтом, потому что это общественная у него была должность, без зарплаты. Там был официальный референт, а он при нем был, но он был взрослее всех, был очень уважаемым, так что [на самом деле] это он был начальником, а референт был при нем. Вот так. А деньги получал референт, все-таки Левитин не был на зарплате, потому что он был врач то ли в Пушкине, то еще где-то – в какой-то больнице. Он был достаточно известный врач и достаточно дорогой врач. Поэтому у него были деньги, так сказать, «живые» – в смысле, свои. Ну, короче, он сказал, что уже все «забито» [в экспозиции нет места]. Но – посмотрел в мастерской и говорит: *«Ну что ж, пожалуй, ты приноси, приноси завтра эти эскизы». «Но Вы же сказали, что места нет».* *«А ты что же не знаешь, как Гоголь сказал: яблоку негде упасть, а пришел губернатор – и место нашлось».* Я, значит, в восторге (это я ещё студент, очевидно). Восторг такой, что я среди настоящих художников. Приношу свои эскизы, развязываю веревку, которой это все было завязано, и гордо так эту веревку бросаю. На что он мне говорит: «Феликс, веревку-то забери, пригодиться повеситься!» *(смеется)* Ну, такой вот неназойливый урок, я бы сказал. С тех пор я, надо сказать, веревки не выбрасываю. Вон там у меня всегда лежат веревки.

Так. Это я рассказал, это рассказал, как быть художником. Тогда было время такое… Как быть честным художником, который не продается большевикам? И тогда очень многие поступали в Строгановку[[2]](#footnote-3), в Муху[[3]](#footnote-4) на всякую «прикладнуху»: керамика, стекло, всякое железо, потому что ты зарабатываешь деньги вот таким способом, а сам, в свободное время, честные картины пишешь. Вот такая была идея. Это было такое общее поветрие. И когда меня не приняли в институты в эти всякие, я решил, что – зачем, я и так великий «левый» художник, зачем мне учиться *(смеется)*. На что мне мама сказала: «Ну что, видно ты не художник, иди в архитекторы». Я поступил в Свердловске в УПИ (Уральский политехнический институт) на архитектурное отделение, вечерне-заочное. А на работу пошел как раз в театр, в оперный. И мне там рассказали – сначала художник, работающий там, в театре, который как раз окончил этот ЛГИТМиК, и девочка, с которой я познакомился, сказала, что есть в Ленинграде специальный институт, где учит «левых» художников. Акимов [учит]. Вот надо туда ехать. Ну, я посмотрел, конечно, в библиотеке книжку Акимова. Удивился: что там «левого», в Акимове нет ничего «левого». Но раз они говорят…и таким образом, я, сдав сессию в этом УПИ, поехал поступать сюда [в Ленинград], и, в общем, поступил – несколько неожиданно. Они меня приняли. Таким образом, я избавился от этого ужасного института [в Свердловске]. Там была высшая математика! Это кошмар был. Хотя на самом деле, если б мне это грамотно объяснили – это я потом понял! - это можно было бы вполне [понять]. Но там мне никто ничего не объяснял, и это было за гранью какой-то непонятности: химия с валентностью и высшая математика с этими тангенсами и котангенсами осталась [для меня] за гранью, к сожалению. Хотя я сдал: шесть раз сдавал зачет по высшей математике, потом несколько раз экзамен сдавал, чтобы мне тройку поставили – сначала зачет, потом тройку. Но я бы мог там, наверное, учится [в УПИ], потому что надо было только вот это пройти, а основной курс, архитектурно-строительный, был позже. Но не судьба!

А здесь совсем другая история, в отличие от Баку, в Баку все было так по-семейному, хотя и выгнать хотели вроде бы. А здесь все очень жестко. Профнепригодность это называется – и все. И я находился под этим гнетом: тебя обвиняют в этой профнепригодности и выгоняют. Ну, что тут скажешь? Профнепригодный. Тебе поставили двойку по композиции – и все. При этом я там был «живописец» так называемый. Живописец… это который так мажет. А Акимов – график, и все там графики, поэтому там совершенно другая история. То есть, вот эта идея умеренности и аккуратности – помнишь вот этот текст Грибоедова – это просто гениальный текст. «Умеренность и аккуратность» - это просто обо всех художниках, которые имеют коммерческий успех. Что тебе нужно для того, чтобы заработать деньги? Умеренность и аккуратность. Все! Это обязательно. И вот с этим меня все время держали в тисках, или под прессом, или дамоклов меч этой профнепригодности все время висел надо мной в этом институте. Это был какой-то кошмар! Ужас! Странно, у меня такое же ощущение осталось от школы, хотя я там был отличником. Много лет мне снилась школа, это какой-то ужас, я все время учился в школе и мне все время надо было сдавать экзамен в школе, – ну, во сне, – немецкий язык или высшую математику, а я не знал. И так же с институтом потом было. Такой же ужас. Еще до того, как я кончил.

И вот, я поступал туда, в Театральный, из этих же соображений: чтобы быть честным художником – и зарабатывать деньги в театре. Чаще всего, вернее, практически всегда бывает, у тех художников, которые поступали в Муху, что это новая профессия съедает художников: керамика, стекло – все, что угодно – ну, деньги, короче. Если ты работаешь по 8 часов на производстве, чтобы потом еще вечером идти и творчески творить, это очень сложно на самом деле. Но я, тем не менее, продолжал это делать по-всякому. И потом, когда я уже работал в Малом оперном – к вопросу о деньгах: представляете себе, я там был исполнителем, работал с девяти до пяти или с восьми до пяти, а вечером я шел в мастерскую и творчески творил. Сейчас об этом подумать даже как-то странно. А тогда это было естественно. С девяти до двенадцати [ночи] я ходил в мастерскую, занимался там живописью. Причем тоже обидно ведь, потому что в это время начались переживания всякие: как, как? В смысле – как делать. Потому что для художника ведь главное – «как».

Но там конечно важно было в Советское время вот что. Чтобы выставиться на выставке, мой приятель, по Баку, который здесь учился в Академии, говорит: *«Феликс, ну, сделай такую картину, чтобы тебя на выставку взяли». – «А какую?» – «Ну, например, как люди идут на работу – возьми сюжет такой советский». «Ну, хорошо»,* – говорю. И я, значит, изобразил Ковенский переулок, я там жил рядом. Я там носил, на Ковенском переулке, в ясли ребенка. Ковенский переулок, идущий я с ребенком, и люди идут на работу. Это такие серые тени – так, собственно и бывает всегда. И фонари висят. Потом позвал этого парня, говорю: *«Вот, как ты сказал, я нарисовал»*. [Он так посмотрел и говорит]: *«Нет, эту картину лучше не носи на выставку»* *(смеется).* То есть, я попытался сделать, но там было важно не только «что» (подумаешь, «что»!) А вот - «как»! Поэтому если б я по-другому как-то сделал, то может быть [и приняли бы], а так…

Вообще, в этом смысле, с Союзом художников было много интересного. Я помню, как носил [работы] на выставком. И там уже все прошли, я последний, это уже около 12-ти часов [ночи]. Я захожу. Они устали, естественно, эти ребята, уже почти все разошлись, осталось несколько человек. Спрашивают: *«Ну что, еще ты?» «Да, я последний, не переживайте!» «Ну, показывай! … Ой, ну ладно, на это мы и смотреть не будем». «Но почему? Последний я – чего вам не сказать?» «Ну, чего тебе говорить! Да ты не умеешь ни рисовать, ни писать. Забирай все и уматывай отсюда!»* Так было несколько раз.

Потом я, чтобы меня взяли на выставку, я крашу портрет, такой старательный портрет жены. Я все так рисую аккуратно, она сидит, рядом белые лилии – полный привет, как говорится. Она в платье таком синем темном... В общем, все очаровательно. Не то чтобы фото, но все похоже. Приношу. Опять там большой выставком, и там сидят – обычно сидят все те же люди, они меня уже знали. Кто меня не знал, типа Моисеенко: *«А, интересно, что это такое?»* Без особого понимания. А сзади кричат *(повышает голос)*: *«Да, это он специально нарисовал, чтобы его взяли на выставку! Он сам-то не такой на самом деле! (смеется). Это он специально, ишь, даже так сделал, чтобы похоже было! Забирай и катись отсюда!»* – кричат сзади. Моисеенко так с удивлением на него смотрит, но ничего не говорит. Ну, он меня не знает, – поэтому. Таким образом, как говорится, Бог миловал: продаться большевикам у меня не вышло (у меня не то чтобы желание такое было, но денег же надо!). И я перестал делать такого типа работы, специально для выставкома.

Потом я познакомился с Аршакуни, с Егошиным, с Тюленевым. С Аршакуни я познакомился в театре, если я не путаю, в ТЮЗе. И меня иногда брали на живописные выставки, засунут куда-нибудь вбок – поэтому получалось, естественно, ни два, ни полтора. Это была обычная жизнь в советское время такого художника – непонятного. При этом я же ещё был в театральной секции, что очень важно. А там были жесткие правила. Приносишь живопись на театральную секцию, а мне говорят: *«Феликс, ну, ты что не знаешь, что у нас театральная секция? У нас театр. А ты со своей живописью иди вон – в живописную секцию!»* Резонно, да? А те, когда к ним приходишь, говорят: *«Ну, что ты к нам пришел? Ты же из театральной секции, ну, иди к себе».* Это мне Моисеенко так сказал. А я ему в ответ: *«Евсей Евсеевич, понимаете, они там говорят, с живописью надо к Вам идти»*. Там сзади кто-то: *«Ну, конечно! А чего собственно? Пусть, будем голосовать».* Моисеенко: *«Да хорошо, пожалуйста. Ставь».* Ну, они, конечно, проголосовали, что называется мимо. Или даже «за», а потом не повесили. Ну, в общем, это не принципиально. Это была очень жесткая – я не знаю, как сказать, - конъюнктура, номенклатура – театральная, так сказать, элита. А я попал туда, потому что мне после театрального института, резонно один из преподавателей сказал: *«Феликс, а что ты болтаешься? Иди в Союз [художников] вступай!» «Как в Союз?!» «А что как! Нормально, иди и вступай. У тебя же есть спектакли? Есть. Ну, вот и давай!»* Там это всегда так бывает: он преподает в Академии, он тебя учит, он же потом в том же Союзе тебя и принимает в Союз. Это естественно. А если я не учился в Академии, то меня, естественно, они и не знают. Вот такие естественные отношения. И масса переживаний.

Как это ни смешно, когда сейчас говорят, что в Советском Союзе было лучше – так это давно было и, наверное, вот как я сейчас рассказываю, в этом нет того ужаса, который тогда был, естественно. Был такой ужас прямо ужасный! А с другой стороны, как вот мой приятель говорил в свое время: *«Детство я провел в Дахау»* *(смеется).* Детство это всегда хорошо, где б ты его не проводил. Важен сам факт – детство остается. Были всякие дурацкие переживания Советского периода. С одной стороны, ты продался большевикам, с другой стороны ты не продался большевикам, а если не продался, то ты уже хороший художник, а может, ты и не хороший хороший. Там было очень много вот этих градаций, рейтингов каких-то не названных. Поэтому «гамбургский счет» был какой-то дрожащий: так – и в тоже время эдак. Вот сейчас, как говорят: коммерческий художник – плохо. А вот некоммерческий художник – но у него денег нет: ну, разве это художник, если у него денег нет! *(смеется)* Сейчас рассказывают, что здесь уже, в Петербурге, больше сотни долларовых миллионеров-художников. Прикинь, как говорится! Вот так. О чем это говорит? О благосостоянии народа!

**И.С.:** *(смеется)* Да кто же это? Кто же эта сотня? И мы знаем их имена, или это подпольные миллионеры?

**Ф.В.:** Я нескольких знаю, хотя тоже не поймешь. Одна искусствоведка мне рассказывала, что она знает такого художника, который в Америке прославился и продается там по полмиллиона за картину. Ты думаешь, не бывает такого?

**И.С.:**  Я, кажется, знаю, о ком идет речь.

**Ф.В.:** Нет, это один, отдельно взятый. А здесь же речь идет про сотню. Тут у нас совсем другое дело. Причем что характерно, вот эти академисты, про которых слух идет – спрашиваешь у другого, он говорит: «Да брось ты, какой он там миллионер, он же г…но!». Я говорю: причем тут это, я про деньги! *«Да нет, это рассказы! Ничего такого нет».* Но, тем не менее, это присутствует: есть люди грамотные и талантливые, которые умеют продаваться. Это шикарно! Но это как будто другая профессия, на самом деле.

**И.С.:**  Конечно, это другая профессия.

**Ф.В.:** И это к искусству даже не имеет отношения. К вопросу о том же Никасе Сафронове, у которого я видел выставку в Донецке. До этого я какие-то репродукции видел, «звон» этот слышал только, а тут я по выставке прошелся. Это просто за гранью добра [и зла]. Причем это коммерческая выставка, коммерческий проект. У него команда ездит по Украине, например. Договаривается с директорами, и арендует помещение – в музее, обязательно в музее. Платит им деньги арендные, а потом уже все деньги получают устроители выставки – его команда. Деньги за билеты – очень дорогие билет. Народ стоит в очереди. Поразительно.

**И.С.:**  Это на Украине была выставка?

**Ф.В.:** Да, это в Донецке. До этого я поехал в Николаев, там тоже висели афиши, ну, в общем, тур по Украине. Поразительные картины. Вот я уже говорил, что не надо говорить про Никаса Сафронова. Но, тем не менее, меня это, конечно, поразило. Он же такой самодеятельный художник – практически самодеятельный, но вот – сделал себя! Молодец! Молодец! И народ, понимаешь ли… Но он все время так тонко чувствует душу – может, молодых людей, а может, не молодых. Потому что все же молодые по натуре, все же как дети. Там такой у него как бы такой сюрреализм – или, может быть, «сюсю-реализм»: совмещение как бы такого «Леонардо», как положено, с каким-нибудь пейзажем, или еще что-нибудь. Все так аккуратненько. Ну, это все понятно, но народу нравится. То есть, вот эта литературность, которая оттуда идет, она греет душу, очевидно. И там студенты – им нравится, интересно. А раз вам не нравится, значит, вы старые дураки! А нам вот нравится! Что тут скажешь?

**И.С.:**  То есть это молодежи нравится?

**Ф.В.:** Да, я же говорю, студенты в основном. Хотя мне там сказали, что какая-то профессор-доктор сказала, что я сделал выставку не вовремя, потому что Никас Сафронов сильно перебил. Ну, что тут скажешь? Ничего не скажешь. Скажешь, что она была (*смеется*). Но, с другой стороны, может быть, и перебил, потому что музейщики как раз говорили, что благодаря выставке Сафронова народ увидел музей! В который они вообще не ходили никогда – в жизни своей. А тут, благодаря этой выставке (там надо было пройтись через музей, там выставка была в конце, и они, хочешь-не хочешь, увидели музей. Надо же какой у вас хороший музей! В этом есть смысл. Я тоже, кстати, поразился, какой там хороший музей – очаровательный! Там неожиданно две картины Лактионова. А Лактионов художник достаточно редкий: в том смысле, что он мало картин сделал. Вот одна знаменитая картина, которая во всех «Огоньках» всегда была много раз, называется «Въезд в новую квартиру». Такая, можно сказать, публицистическая такая картина. Ну, знаешь, въезд в новую квартиру, это значит там стоит глава дома, хозяйка, стоит телевизор, еще что-то. Они вошли в новую квартиру. Как будто постановочная фотография: то поставят, это поставят и сфотографируют. Я удивился, почему она тут, я думал всегда, что она в Третьяковке, это же такая знаменитая картина – я говорю, «Огоньки» печатали. Говорят: «Нет, вот у нас с тех пор, хотели у нас её забрать, но мы не дали». И вторая картина Лактионова, громадная картина – «Пушкин в Михайловском»[[4]](#footnote-5). Пушкин сидит на скамье Онегина. Ну, если кто был, знает: онегинская скамья есть в Михайловском. Вот на этой скамье сидит Пушкин, бедняжка, над ним такое громадное дерево, старательно так нарисовано. Громадная картина, такое впечатлении, будто диорама. Ты знаешь, что такое диорама? Это такое странное всю стену – и Пушкин. Мне хочется сказать. Не похож. Такой непохожий Пушкин. Мне рассказали, что Лактионов специально натурщика гримировал, сажал туда на то место, и зарисовывал с натуры, как реалист настоящий. Отсюда это странное ощущение, что Пушкин не похож. Такое бывает.

К вопросу о всяких вот этих историях: в Советское время были так называемые «советы»: большой живописный совет или малый живописный совет, который принимает работы. Одно время было модно [писать портреты] политбюро. Хороший заказ стоил 200 рублей портрет, это хорошие в принципе деньги были в советское время.

**И.С.:**  Это то, что вешали в городе? Огромные портреты?

**Ф.В.:** Нет-нет-нет, огромные – это другое. **А** это, так называемые, кабинетные портреты. Политбюро вот такого размера, небольшого *(показывает)*, до метра примерно. Это холсты-масло. То, что вешали в городе, это была так называемая «сухая кисть» – «сухач» назывался. А это настоящие холсты, маслом писали портреты.

История такая. Сидит председатель совета, и ещё там сидят… Приходит «свой» человек, для председателя «свой», ставит портрет. Председатель спрашивает: «Это кто?» Художник говорит: «Это Молотов!» председатель говорит: «Похож!» Ну и все, спасибо-до свидания. Приходит чужой человек. Тоже с портретом. Председатель говорит: «Молотов – не похож!» *(смеется)* Это все к вопросу, [какие были] вот эти советы, «свой» - не «свой». Поэтому когда я говорю, что Пушкин не похож, я ссылаюсь туда. Бывает такое ощущение: вроде и не видел никогда этого человека, а видно, что похож, или смотришь – не похож. Вот, с Достоевским то же самое. У него много есть портретов, даже фотографических, где кажется, что он не похож.

**И. С.:** Не похож, совершенно верно!

**Ф.В.:** А вот у Перова на портрете знаменитом, там натуральный Достоевский, да? Ведь так же?

**И. С.:** Ну, в общем, да.

**Ф.В.:** Так же и с Пушкиным тоже на разных портретах. Больше всего, как мне кажется, он похож у Тропинина, где он сидит вот так с пальцем… Хотя все считают, что у Кипренского лучший портрет, где он с музой, но тот мне меньше нравится. Больше всего похож тропининский портрет. Хотя это дело такое – авторское.

**И.С.:**  Да, но образ, соответствие образа…

**Ф.В.:** Да-да-да, совершенно верно.И он еще там он в халате – такой домашний Пушкин, который кажется близким, может быть. А у Кипренского он чужой такой – великий поэт, неловко как-то даже общаться с ним. А тут – домашний. Хотя масса других есть портретов Пушкина, где он совсем не похож *(смеется)*.

**И.С.:** А вот скажите, пожалуйста, такую вещь. Вот Акимов, по вашим словам, - не «левый» художник, а что такое «левый» художник? И потом еще как Вы в гости ходили к Рабину, и вообще, как все ходили друг к другу в гости. То, что вы на кухне говорили.

**Ф.В.:** С чего начнем – с того, как в гости ходили? Поскольку это даже раньше началось. В Советское время ходили всегда в гости, потому что на выставках не выставлялось [ничего], и вообще выставлялись очень мало. Персональных выставок было очень мало, не как сейчас. Одна за всю жизнь была у человека, как большой подарок – вот он показал все свои произведения. И то там были такие переживания, потому что персональная выставка тебя как бы «убивала», потому что разные картины [и удачные, и не очень], все ходили и говорили: «ну-у-у…». И поэтому всегда говорили, что персональная выставка – это очень большое напряжение для художника, и лучше их не делать, потому что она всегда как бы «убивает» художника. Потому что [тогда] их было мало, в отличие от «сейчас». Поэтому, если ты хотел узнать работы других, надо было ходить к художникам в мастерские. Каким-то образом попадать, знакомиться, или со знакомыми, чтобы тебя привели куда-то и т.д. Я помню, как в Баку мы ходили к художникам, к этим, и к этим, смотрели им в рот, что он расскажет нам, покажет, что очень важно, потому что многие этих картин не видели. Тогда было вообще принято: что-то ты делаешь официально, а что-то – «для себя». Это так и называлось: когда ты учился в училище, ты делал « то, что нужно» – и «для себя». И в институте это всегда было принято. Помню, парень один рассказывал, как пошел в гости к студенту Академии: «Покажи, что ты «для себя» делаешь». Он говорит, что «Я ничего не делаю «для себя», все для института». Представляешь, какой идиот? Для него «для себя» и для Академии – это одно и то же. Надо же быть таким идиотом! Это было непонятно даже, потому что ты всегда должен делать «для себя». И туда, «для официоза». И поэтому, конечно, чтобы увидеть это «для себя», нужно было прийти в гости.

Поэтому когда мы с приятелями из Баку приезжали в Москву, надо было сразу быстро посмотреть всех «левых» художников. Ну, что такое «левый» художник? Это значит, с одной стороны, хороший художник, а с другой стороны, значит, он не выставляется, естественно. Он другой… Но тоже: что значит другой? Я уже сказал про Пикассо – вот как знамя. Но и у нас тоже такой ряд есть – художники, которые у нас были. И я уже сказал, что Кончаловский был знаменем советского авангарда. Про него рассказывали, что он был хлебосольный – и вообще, судя по всему, симпатичный человек. К нему приехал, например, человек из Баку (забыл фамилию) и у него жил, у Кончаловского. Жил и в квартире в Москве, и на даче, судя по всему. Они работали вместе там в мастерской с этим бакинцем, азербайджанцем. И вот этот азербайджанец рассказывал, как они ходили на выставки. Они приходили в Манеж, например, где громадная выставка. Кончаловский, не снимая шубы, входил в дверь, осматривал с порога зал и говорил: *«[Росин]! Пошли рыбу есть!*», разворачивался и уходил. Даже не проходил туда, просто так глянет, что там висит – и равнодушно уходил. Рыбу есть. Поэтому, конечно, картины нужно было смотреть в гостях.

И вот, значит, приезжаем мы – это я и Гриша Эпельбаум, с которым мы вместе учились. И еще один наш приятель, он отслужил в армии и должен был поступать в ИнЯз (кстати, из этих же высоких соображений в ИнЯз, а не в художественный институт). И ему сказали, что его примут, если он оформит студенческое кафе. Или сам, или позовет кого-то. Тогда это было модно, только стали появляться эти студенческие кафе при институте. И вот это в ИнЯзе, в Москве, тоже. И он нас позвал: «Ребята, помогите». Я нарисовал эскиз, потом мы пришли к ректору, там у него этот ученый совет сидит, громадный. И я, как уж на сковородке, верчусь, всем отвечаю, и так, и этак, что я нарисовал и почему. И тут заходят два из хозчасти, которые проректоры. *«Что этих сопляков слушать!»* - говорят. Ну, все так интеллигентно говорят, мы профессионалы все-таки, а эти – *«Что их слушать, сопляков! Про Россию хочешь делать – рисуй березки. Хочешь абстракцию – рисуй космос. Все! Что тут разговаривать!»* *(смеется)*

**И.С.:** Это какой год?

**Ф.В.:** ну. Какой год – все те же: 63-ий, 64-ый. И тут дама такая томная говорит: *«Ну, зачем же так с мальчиками? По-моему, очень мило».* А там идея какая была потрясающая! Я нарисовал кошку-тигра, который идет параллельно «рампе» и поворачивается, а у него голова петуха, у тигра, а хвост заворачивается [как бы] в человеческое ухо. То есть, на спине лежит ухо, и он себе в это ухо кричит. Потому что в кафе этом эстрада, и там выступают, поэтому я считал, что это естественно: пение, звук. И вот так изобразил. А Гришка, пижон, это ухо нарисовал плохо, такой красной краской растекающейся, и получилось, как сказала эта женщина, внутренности какие-то красные – круглое ухо, растекается и все на черном фоне. И она сказала: нельзя ли это ухо чем-то заменить. Ну, вот это было обидно, и Гришка там нарисовал подсолнухи.

В Москве в этот момент у Гришки нашлись знакомые, и мы поехали к Рабину в Лианозово. Тогда это было Подмосковье. Сейчас это уже Москва, а тогда надо было на электричке ехать. Там дома отдыха были. Мы вышли из электрички, смотрим – картина Шишкина такая: небо голубое, такая дорога проселочная. Идут какие-то люди. Мы спрашиваем: как пройти туда-то. «Вам идти туда». Я говорю: «В смысле, вот в эту сторону?» - тогда модно было так говорить: «в смысле». И он, как бы надо мной измываясь, говорит: «Да, в смысле!» то, есть. Потому что он был взрослый, и это ему претило. Вот, я это запомнил. Мы пошли «в смысле» туда, а там барак деревянный, дом одноэтажный, с такими входами разными. Ну, и в одном из этих входов жил Рабин с женой. Известен Рабин, фамилия знакомая?

**И.С.** Да, конечно.

**Ф.В.** Оскар Рабин. Пришли мы, и он нас тоже достаточно благосклонно принял, мы сказали, что мы от кого-то – это тоже было важно, что это не КГБ. С другой стороны, мы мальчишки были – по 16-17 лет. Но вот – художники, молодые художники.

Показывает свои картины. Он говорит: *«Вот песок, я добавляю песок в грунт». «Слушайте, а вот у вас картины потрескались, кракелюр такой мощный»,* я говорю. Он говорит: *«В этом есть тоже эстетика трещин. Вот картина Врубеля «Демон поверженный », мы же не знаем, какая она была в начале, мы её не видели, мы видим только то, что осталось…»* Вообще Врубель перья написал бронзой, то есть она светилась безумно, судя по всему. Но он эту бронзу размешал на лаке, а лак темнеет, и лак «посадил» бронзу. И поэтому сейчас мы видим темно-коричневые перья. Перья он изобразил, как будто это жар-птица. Или – как называется эта птица с хвостом веером?

**И.С.:** Павлин?

**Ф.В.:** Да, павлин. Павлиньи перья он там изобразил. И там у него только здесь на лбу остался такой блик, который не погас, вся остальная картина «погасла» очень сильно. Вот, он приводил это, как пример: что есть, то есть, мы видим то, что сейчас, а не то, что было изначально. И поэтому что трещины – в этом нет ничего плохого. Потом он показал нам картины своей жены – графика такая. Она рисовала все время вот этот их барак, а на бараке сидят или ходят какие-то волки как бы страшные.

*«Ну, вы ещё можете сходить, здесь живут рядом, недалеко, Кропивницкие»* или Краснопевцевы,

**И.С.:** Кропивницкие…

**Ф.В.:** Я их путаю, это оба «левые» художники, кто из них кто, в общем, старший Кропивницкий со своей женой. *«А вообще, – говорит Рабин, – что вам сейчас ходить по художникам, сейчас все на дачах. Вы сходите к студенту знакомому, Андрею Амальрику, у него по одной картине есть все художники, которые интересные в Москве. Вы сразу и посмотрите все. Вот вам телефон, скажете, что от Рабина».* Сначала мы пошли от Рабина в дом к Кропивницкому, или Краснопевцеву, но там никого не было, была только хозяйка. Старуха! Почти 60 лет ей, а нам 17 *(смеется)*. Это смешно сейчас, когда вспоминаю, это смешно очень. Мы когда ушли, Гришка говорит: *«Надо же какая старуха, она бы ещё сейчас рок стала танцевать! Вот ведь!»* Нормальная женщина, показывала свои картины – ну, может быть, абстракция, неназойливая такая. Такая милая тетка, поговорила с нами: *«Детки, откуда приехали?»* так ласково. А мы же это, мы взрослые художники! *(смеется).* Потом мы звоним Амальрику. Ты знаешь, кто такой Амальрик? Андрей Амальрик? Слышала?

**И.С.:** Слышала.

**Ф.В.: С**ейчас почему-то его не знают, а одно время он был очень знаменит. Ну, вот эта знаменитая книга его: «Доживет ли Советский Союз до 1984 года»? Знаешь про это?

**И.С.:** Расскажите, пожалуйста.

**Ф.В.:** Хорошо.Но в это время он был еще студентом, и мы к нему идем. Это буквально около Арбата (станция «Арбатская» имеется в виду), там рядом большой дом, коммуналка на каком-то этаже. Входишь – он открывает нам дверь, этот Андрей [нрзб], входишь, впереди длинный коридор, на табуретке сидит дед, видно какой-то сумасшедший. «Не надо обращать внимания, - рядом открывает дверь, - Заходите!» Зашли в комнату к Андрею, осмотрелись: тахта, стол, стенка – книги стоят. И Гришка мне шепотом: «Живаго! Книжка!» Ну, в смысле не фотографии, как раньше делали, а книга напечатанная – шведское издание. Андрей подходит, забирает у него книгу, ставит на место, не говоря ничего, потому что тогда было принято красть книги. Никто и не обижался, потому что понятно, о чем речь. Поэтому было даже неловко смотреть, что вот эти книжки стоят. Ну, а там у него картинки висят: ну, вот Рабин, это Кропивницкий, это Краснопевцев [нрзб], у стенки тот-то стоит, там этот, и так далее. *«Но в принципе мой друг,* говорит, *– Зверев»*. А Гришка – он старше меня на два года – он приезжал в Москву на фестиваль молодежи и общался с художниками, которые там были во множестве. Приезжали разные. Как раз вот тогда приехали американцы, вот этот «набрызг» показывали, абстракции. Ужас какой! Абстракции! Настоящие! Да ещё американские. И там же был этот Зверев, который ходил там, и о котором Гришка сказал: *«Фраер! Акварели так красит и пеплом посыпает. Понимаешь, «левый» художник!»* Гришка был вообще очень талантливый, и как раз акварелист, и ему это было вообще смешно. Он был профессиональный, это было его основное занятие, акварелью красить. Когда мы поступали [в институт], висели как образцы работы с подписью «Эпельбаум». Мне один из поступивших потом говорил, что он думал, что это техника так называется – «эпельбаум». То есть, он был вот такой – мастер совершенный, и поэтому, конечно, они все были для него пижоны. А Зверев этот в то время там ходил с гордым видом. Он потом стал очень знаменит, есть даже Центр имени Зверева в Москве. Он как Высоцкий практически. А Гришка считал, что это дутая фигура. Наверное, в этом есть смысл, так что Гришка, может быть, и прав. Но это не принципиально.

И вот Андрей Амальрик говорит, что у Зверева сейчас такой период, что он подписывает работы своей жены. «А вот вы могли бы различить его работы?» Лезет под тахту, и достает оттуда пачку акварелей размером в лист[[5]](#footnote-6) и показывает. Гриша так равнодушно смотрит и говорит: *«А какая разница, Г…о и есть г…о! Какая разница, кто это сделал?».* *(смеется)* Потому что он не любит Зверева. Поэтому я сказал преамбулу специальную, потому что я не решился бы так, я сразу стал смотреть – человек просит, похоже, не похоже. А этот – нет, не такой был. Амальрик не стал ничего рассказывать нам, что возможны варианты, нет, ничего такого, работы собрал, обратно засунул – «До свидания». Ну, вот так – деловая обстановка, деловая встреча. Это к вопросу о мастерских. Водки не пили, не курили здесь у него. *«А телефон, можно я телефон ваш потом дам людям в Баку или где-то еще?»* – это я говорю. *«Да, конечно, пожалуйста! Картины я с удовольствием показываю».* Потом, уже здесь, учась в институте, мне говорит приятель: *«Нет ли у тебя каких-нибудь московских телефонов, я еду в Москву, заодно зайду посмотреть».* Тогда так было принято опять же. Я дал телефон Амальрика и ещё кого-то. Он потом приезжает и говорит: *«Что это у тебя за странные приятели! Один в тюрьме, другой еще где-то…»* А Амальрика тогда уже посадили. Как раз вышла тогда его книга [«Просуществует ли Советский Союз до 1984 года?»]. Причем он её издал на Западе. Он думал, что никто вообще не доживет до 84-ого года, это было еще так нескоро! В 65-м году казалось, что это невозможно, поэтому он поставил такую цифру, а можно было написать и 2004 год. Тогда казалось, что мы никто не доживем после 2000-го года. Про следующее тысячелетие вообще не думали, казалось, что это конец века, света, не знаю чего. И 84-й был очень нескоро. И Амальрик как-то очень равнодушно получил деньги за издание на Западе и жил здесь на них некоторое время, пока не попал в тюрьму.

К вопросу: читать – не читать. Раз знакомая книжку подарила, значит, что-то говорить придется, и я книжку посмотрел. Решил обсудить с другой знакомой, спрашиваю: «Читала книжку?» Она: «А разве это надо читать?» *(смеется).* Совершенно другое отношение. Но сейчас, когда книг безумное количество, и всяких, каких хочешь, проблемы нету. И не надо разламывать книги – я помню, «Чевенгур» я разламывал, фотографические тексты, и прятал их под кроватью. У нас под кроватью лежала, например, подписка журнала «Континент». Бывало, открываешь дверь в комнату, стоит какой-нибудь знакомый кверху задницей, роется и говорит: «У вас что, “Континент”, подписка что ли? Мне нужен такой-то номер, я что-то не могу найти». Вот так мы прятали всяческую диссидентскую литературу, не знаю от кого. Поэтому когда я потом «Чевенгур» прочитал в нормальном издании, он мне очень не понравился *(смеется)*. Не то чтобы не понравился, а вот того эффекта не было. Потому что давали на одну ночь, надо было быстро читать, и так далее. Поэтому это было совсем другое ощущение, ночное. Масса всего.

**И.С.:** Еще я читала с фонариком под одеялом: на одну ночь дали мне «ГУЛАГ».

**Ф.В.:** Да, вот «ГУЛАГ», действительно. Исмех и грех. Я помню, в институте я взял вот этого «Доктора Живаго», издание нормальное, шведское как раз, это была книжка, завернутая в такую кожаную суперобложку. И поэтому непонятно, что там внутри. Я, значит, в институте сижу на переходе, на скамейке, читаю книжку. Студент читает книжку – что тут такого. Проходят наши студенты, однокурсники: *«Интересно, что ты читаешь?»* И в книжку мою заглядывают. Говорят: *«Надо же, “Доктор Живаго”! А что, сейчас уже можно читать открыто?»* И я, конечно, ничего не отвечаю – кладу молча.

А потом, когда читаешь «Доктора Живаго» в не советском обществе, совершенно другое отношение к книжке, другое чувство от прочитанного. Все другое, все изменилось – очень сильно. И то, что тогда казалось чем-то необыкновенным и значительным, потом очень сильно проигрывает.

Есть такой сейчас знаменитый писатель Юрий Поляков, главный редактор «Литературной газеты». Он очень известный писатель, много всего пишет. Не читала?

**И.С.:** Нет.

**Ф.В.:** Его книжку «Апофигей» издали ещё в Советское время миллионным тиражом, комсомольский такой писатель, ЦК комсомола её издало. В каждой «Союзпечати» по всему Советскому Союзу была эта книжка. Такая КВН-ная книжка, как стенгазета. Читалась очень хорошо. Сейчас я недавно, едучи на дачу, купил (дешевую, уже в прочитанных книгах) его книжку «Гипсовый трубач». Прочитал её и подумал, что, как это ни странно, по духу, он мне напомнил Кочетова. Был такой советский писатель-коммунист, у него «Секретарь обкома», ещё какая-то книга. Его поздняя литература была посвящена противостоянию с Америкой. Поразительно, эта книга Кочетова была очень интересно написана, заманивающее, и я понял, что Поляков пишет почти так же интересно, что он очень похож на Кочетова. Про него даже Высоцкий писал: *«Пишет Кочет, чего-то хочет…»*

**И.С.:** Почти нарицательное.

**Ф.В.:** Совершенно верно, как Суслов, был Кочетов. А сейчас вот этот Поляков. Странное такое ощущение. Дар писательский, наверное, есть и у того и у другого. Но что-то мы отвлеклись на литературу. Что-то надо быстро сказать про искусство, про живопись, ещё про что-нибудь.

**И.С.:** Говорите. Можно картины показать и что-то сказать про Вас.

ОБРЫВ ЗАПИСИ!

**И.С.:** Про живопись расскажете потом. А сейчас расскажите про музей Маяковского.

**Ф.В.:** Я про это прочитал в газете, в которой ругали нового директора Надежду Морозову. Сейчас появилось понятие «сердюковские дамы», это в честь нашего министра обороны. Такое говорят про молодых девушек в начальстве: «это из «сердюковских дам». Мне рассказывал Леняшин, что он приходил к ректору Академии, в институт имени Репина. От него выходит молодая девица лет 25-ти, красотка, и Михайловский её представляет как замминистра юстиции или ещё чего-то… Она говорит: *«Здравствуйте, Лопахина…»* Он был очень поражен. Молодая девица при макияже, на каблуках – такая красотка, никогда не подумаешь, что замминистра такого органа – юстиции. Так что сейчас это стало нормой – молодые девицы-начальницы. И критикуют их, что, мол, понятно как они попадают в начальство. И в этой газете проехались и по Морозовой. Там было написано, что музей Маяковского был сделан гениально, в отличие от других музеев, концептуально.

**И.С.:** Он совершенно гениально сделан!

**Ф.В.:** Самое интересное, что я был там, но до экспозиции так и не дошел, но думаю, еще успею.

**И.С.:** Туда надо идти на экспозицию. Это действительно здорово! Я была уверенна, что это именно театральные художники делали, потому что мышление оформления именно театральное, но немножечко другое, потому что все-таки в классическом театре мы смотрим из зала на сцену, а тут мы находимся в этом пространстве. Пространство одновременно 20-ых годов и одновременно такого страшного сна. Это музей-инсталляция, и ты находишься внутри, и это огромное пространство.

**Ф.В.:** Ну, откуда там огромное пространство?

**И.С.:** Для музея – огромное, это целое здание.

**Ф.В.:** Я там был, все знаю.

**И.С.:** А Вы были? На меня произвело впечатление сильное.

**Ф.В.:** Начиная снаружи, мне не понравилось, честно говоря, и внутри тоже не очень. Не говоря уже о том, что все это находится на Лубянке, КГБ рядом, это все создает такой негативный фон. Поэтому в Советское время я не хотел туда заходить именно из этих соображений. Последний раз я там был из коммерческих соображений (картину нужно было провезти) и пообщался с народом, и спросил: неужели Маяковский был таким гадом, что жил на иждивении ЧК? На что мне было сказано, что нет ничего общего с ЧК и Лубянкой, Лубянка была не как сейчас, громадная, и что этот дом был совершенно отдельный и ничего общего с Лубянкой, т.е. с ЧК, не имел. Поэтому все разговоры о том, что Маяковский жил в ЧК – это не правильно. Сейчас так кажется, потому что весь дом сейчас обнесли, тогда этого не было. Мне стало немного легче, при моей детской любви к Маяковскому. Я к нему по инерции ещё отношусь бережно, трепетно, сентиментально, я бы сказал, так же, как ко всем этим поэтам – Есенину, Блоку. Поэтому последнее время мне все время кажется, что Ахматову очень подняли, а Блока отодвинули. И вот в университете, как я наблюдаю за студентами, они все знают Ахматову, а Блока нет, физически не знают, я имею в виду, стихи не читают. А Ахматову со своими сорами – не сорами и прочим барахлом – я имею в виду «из какого сора растут стихи» – всё это наизусть они знают.

Вообще это смешно, кто что сейчас знает. Я недавно в СПБГУ сделал памятник подпоручику Киже. Тоже получается смешно, потому что в советское время ты, мол, театральный художник – и сиди там. А сейчас – кого это волнует! Вот я пришел к Богданову[[6]](#footnote-7): *«Давайте я вам сделаю памятник».* *«Пожалуйста, делай!»* Он не стал спрашивать мою принадлежность. Я нарисовал эскизы, ему показал. Вот этот памятник *(показывает)*.

**И.С.:** Да, его я знаю.

**Ф.В.:** Да? Во втором дворе там стоит. На открытии я говорю журналистке, которая берет интервью, что дети эти не знают о подпоручике Киже. А она так ласково говорит: *«А Вы расскажите сюжет».* Она тоже не знает, естественно. Рассказал сюжет, а потом говорю, что Эйхенбаум сказал, что подпоручик Киже для 18-ого века, как «Каштанка» или «Муму» для 19-ого. Тут все захлопали, потому «Муму» все знают. Я потом это рассказываю Чечёту, на что он: *«А Вы что думаете, они Эйхенбаума знают?»*

**И.С.** Филологи?

**Ф.В.** Конечно! они никого не знают, и Эйхенбаума, вот, в чем смех-то был. А я с умным видом им рассказываю, как своим людям. Ну, вот общее место, ОПОЯЗ там, Тынянов, Эйхенбаум. Нет, никто ничего не знает. Даже непонятно, что они вообще знают, что они проходят. Или они вообще ничего не читают? В общем, для меня это загадка. Вопрос о знаниях сейчас совсем непонятный.

Помню, общаемся мы, театральные художники, и парень, который помогает мне делать макет для Аллы Коженковой. Художница такая знаменитая, Алла Коженкова: московская художница, но училась у нас в институте, у Бруни. Мы с ней знакомы. И она приехала сюда и просит: *«Феликс, мне надо делать спектакль в БДТ – с Рецептером* или с кем-то еще они делали, – *макет мне надо делать, помоги мне».* Там надо было сделать какие-то штучки макетные. Что такое макет, ты знаешь? И я этому парню говорю: вот, давай ты мне слепи, давай сделаем быстро. И вот мы там что-то быстро делаем, и приходит Коженкова ко мне в мастерскую, которая находится в подвале. И там этот парень как раз, который мне помогает, по фамилии Марк Каплан, который сейчас живет во Франции. И мы разговариваем все. Потом проходит время, и этот Марк мне говорит: *«Слушайте, о чем вы там разговаривали вообще? Сначала все мы втроем говорили на одном языке, а потом вы с ней заговорили на птичьем языке, и я совершенно не понимал, о чем идет речь!»* *«А»*, - я говорю, - *«конечно! Мы говорили о книгах».* Он младше меня, этот парень, Марк Каплан. То есть, в институте он учился на пять лет младше. Те же педагоги, только позже. Ясунари Кавабата, Кафка, что-то такое, и ещё какие-то японцы. Тогда это было в моде. Та же Коженкова говорит, что я с Кавабатой сплю: у меня под подушкой всегда лежит Кавабата. Так вот изысканно, понимаешь. Про это мы с Аллой и разговаривали, а Марк не понимал. Я ему говорю: *«Не переживайте, там ничего такого нет, просто авторы».* А ему было не понять по слуху, ему даже не приходилось таких авторов слышать. *«Зато»,* - говорит, - *«если бы мы начали говорить про музыкальные группы, уж, наверное, я бы вам «вставил», потому что, я знаю все музыкальные группы, а ты не знаешь». «Ну, конечно не знаю, откуда мне их знать! Тем более все».* Тогда уже были английские, американские группы, там Битлы, не Битлы – он все знает.

**И.С.:** А разница у вас пять лет?

**Ф.В.:** Да, примерно.

**И.С.:** Значит, это все-таки не поколение, а что-то другое?

**Ф.В.:** Ну, а что такое поколение? 10 лет.

**И.С.:** Ну, да, наверное.

**Ф.В.:** Может быть там и больше было, чем пять лет, но, в общем, это не принципиально. Я, в общем, рассказываю, что вот это непонятно, вот этот мотив - кто что знает. Он книжек не читал, он был такой специалист по бабам, что называется, и вот в музыкальном [смысле], а книжек не читал. А вот мы с этой Коженковой… И она оказалась такая вот читающей, но тогда правда все, ну не все, но много читало народу.

Я помню, в Германии мы общаемся с немцем через переводчицу (наша девица, которая там живет), мы у неё в гостях. И он, этот немец, который приехал из Америки читать про Крученых или про что-то такое… Или про дада, лекцию про дада [дадаизм] он приехал читать в Германию из Америки. И мы с ним разговариваем о дада, о Крученых, ещё о чем-то там, и я ему говорю: «А вам не кажется, что ничевоки это были аналоги дада?» Которые были «там», «там» были дада, а у нас были ничевоки. Ну, разговариваем. Девица говорит: *«Я уже больше не могу, потому что я не понимаю, о чем вы говорите?»* Она переводит, но не понимает сама, о чем говорим, она этого не знает. Потом она мне говорит: *«Слушайте, откуда вы все это знаете, «железный же занавес», у вас же ничего не издается».* Я говорю: *«Ну, кто хочет, тот, наверное, знает». «Но с другой стороны, Вы, же художник! Художники вообще не должны ничего знать».* *(смеется)* Что правда, на самом деле, потому что художники в основном ничего не знают.

**И.С.:** Ну, чаще всего, да.

**Ф.В.:** Тупые люди - это художники. Но, правда, там тоже есть свои градации. Потому что гафики, книжники-графики…

**И.С.:** …книжки читают.Театральные художники опять же читают книжки и музыку слушают.

**Ф.В.:** Театральные художники, читают пьесы, не книжки, а пьесы, то есть литературу туже. Живописцы время от времени... И самыми тупыми считаются скульпторы. Никогда ничего не читают, и радио не слушают и вообще ничего не знают – это скульпторы. Вот самые тупые – это скульпторы. *(смеются)* Это градация академии художеств. [нерзб] Вот так у них идет. Ну, также как в оркестре: самые тупые - это ударные, и потом - медные, это самые тупые.

**И.С.:** Флейты?

**Ф.В.:** Нет медные, а потом уже идут флейты всякие.

**И.С.:** Почему у музыкантов так?

**Ф.В.:** И самый высокий уровень - это скрипачи. Ну, то есть вот так снизу идет вверх, скрипачи – это самые интеллектуалы. А вот это идет такое… И поэтому там при Малом оперном там был очень один остроумный знаменитый тубист, остроумный, и всякое разный человек, мы с ним много общались, потому что мы с ним ходили в один детский сад (ну, имеется в виду детей водили). Поэтому мы с ним часто встречались, ну, помимо [нерзб], ещё вот так общались. И поэтому он мене рассказывал, что «эти пижоны дирижеры думают, что они умнее всех. А я там что-то такое сказал…» А Темирканов говорит: *«Надо же, какие у вас люди в оркестре сидят…»* Ну, там что-то такое запах был какой-то, а он [тубист] что-то такое сказал, что *«дирижеры верзают за пультом, а пахнет здесь».* На что Темирканов очень удивился, какие у вас, мол, остроумные люди сидят в оркестре. Причем медные, ну, тубист, что это не по рангу.*(смеется)* Вот к вопросу… Так, что ещё рассказать.

**И.С.:** Расскажите теперь про живопись. Про Вашу.

**Ф.В.:** что надо нам сказать.Вот – становление художника. Как стать художником? Это, конечно, проблема такая – как говорится, не позавидуешь тем людям, которые хотят этого. То есть, это не просто, что ты идешь, учишься, скажем, у Репина, и становишься как Репин, ну, например, или идешь к Угарову и становишься как Угаров: он художник, и ты становишься художником же. А у нас бывает же всегда наоборот, и нужно было делать всегда все наоборот. И я помню, поразился, когда прочел в свое время, что у Кустодиева не было противоречий с Репиным, с его учителем. И что это большое счастье, когда ученик с учителем не в контрах находятся, а душа в душу – это же очень хорошо, счастье, да – в принципе. Я тогда, помню, был просто поражен, что так бывает.

Недавно я познакомился со скульптором Барановым в Москве. Это известный человек, он лепил, в частности, Достоевского – в таких странных конструкциях. Он чем стал знаменит: он очень подробно лепил – в частности, даже пуговицы. Раньше у нас это было не принято, у нас как бы общее такое было, импрессионистская лепка (Трубецкой, может быть, самый из них лучший), ну, когда условно все это делалось. А вот он стал очень подробно делать, и его скульптуры кажутся странными такими, как будто это эскизы костюмов театральных, но сделанных из металла.

И я у него спрашиваю: «А кто были ваши учителя?» Он называет фамилию, но говорит: «Но вы же понимаете, что если он мне говорил, что пуговицы лепить не надо, то я, конечно, лепил пуговицы!» Вот! То есть, вот это совершенно точная формулировка: что всегда надо быть против учителя, потому что учитель – это значит система, а система – это значит коммунистическая партия, Советский Союз, и т.д., а мы, «левые» художники, должны против этого бороться. Поэтому нужно было обязательно быть «против». И поэтому, когда я учился, и какой-то парень говорил, что обожает своего учителя Кочергина, я был тоже поражен, что такое возможно. Но вот что характерно: через некоторое время этот же парень мне рассказывал, [как нехорош] Кочергин, и [что он] плохой художник. То есть, он разочаровался в нем – но потом, а не в начале, как положено на самом деле *(смеется)*.

Это было такое обязательное условие, и поэтому тогда очень сложно было учиться. «Ты меня учишь, но ты же плохой!» И это очень важный сюжет. « Потому что ты – советский». А учитель должен был доказать, что он не совсем советский: «У меня тоже есть какие-то идеи, другие мысли, но вы же сами понимаете, должны понимать, вы взрослые люди (студенты, в смысле), что не могу же я этого всего так прямо рассказывать! И поэтому я вот так…» И это были массовые переживания.

Теперь насчет живописи: и как быть, и что это такое, и как это делать. «Как»! Каждый нормальный художник знает про это «как». Это очень сложная проблема была. Меня очень сильно сдвинули слова Назыма Хикмета, это знаменитый турецкий поэт, и я это где-то даже говорил. Он написал, что «Как сказал Гераклит: “Все течет, все изменяется”, и это меня изумляет, что он так сказал». И я подумал: странно, я всегда воспринимал это всегда, вот эти тексты, как просто такой трюизм: подумаешь, «все течет-все изменяется», тоже мне логика. А тут вдруг умный, уважаемый, антисоветский поэт Назым Хикмет (хотя его советская власть не одолевала, но он был иностранец!) говорит, что это его изумляет. Раз его изумляет, значит, меня тоже должно изумлять? Может, это не так просто? Как «люди все смертны» – трюизм и все. И я подумал, что раз так, раз все течет, все меняется, значит, это надо отразить – силами искусства. И значит, все должно сдвинуться, не иметь вот этой жесткой основы. Потому что на глазах видоизменяется форма. То есть она изменяется во времени, но если мы это время сжимаем, то это распадение, это превращение должно отражаться сразу. В размере этого произведения – листа, картины. И вот я стал так делать, и «потекло». Я стал краску лить, пошли потеки, как будто дождь. Вот так наливаешь, потом вот так ставишь, и вот так течет все *(показывает)*. Это очень сильно сдвинуло меня как художника, и мировоззрение стало изменяться, уходить от этой – слово «конструктивный» неправильное, потому что там «конструктивисты» – от жесткой конструкции мира, который был. Партия-правительство, семья-школа, то есть, все членилось, очень жестко все делалось, и никакому импрессионизму текучему не было места, в общем. Только в таких каких-то банальностях Гераклита, которые воспринимались как случайное нечто. Ну, и в одну реку два раза войти невозможно просто потому, что это невозможно. А нельзя просто прийти в одно и то же место и все? Делов-то! *(смеется)*. Это все разговоры досужие, гераклитовские. Короче, это все меня сильно сдвинуло. И я после этого стал художником. Благодаря вот этому сдвигу, гераклитовско-архимедовскому.

**И.С.:** А когда это было? Чтобы нам исторические заметки делать. Когда это случилось с Вами?

Ф.В.

**Ф.В.:** Определиться с этим четко, может быть, даже неправильно, потому я не помню, это было до диплома – 70-й год – или после. Потому что когда я делал диплом, я красил такую живопись, которая как бы перетекала – но слово «перетекала» неправильное, там не текло все, но перетекало, видоизменяясь на одной поверхности. Хотя сейчас, может быть, про эти картины может быть так не кажется, но что-то такое было. Нечто. Может, это было такое воспоминание о постимпрессионизме, а может, это было началом того, о чем я говорил. Которое потом вылилось в такое протекание.

Кстати, в 14 лет я думал, что когда стану знаменитым художником, я стану рисовать картины, на которых все растекается. Вот, кстати, что интересно! Вот что поразительно, только сейчас это до меня дошло! Мне было 14 лет, когда я это придумал: что картины должны быть вот такие. Это был даже не импрессионизм точечный, а что-то такое растекающееся, амебообразное. Это я совершенно точно помню. Вот это я придумал, вот это! Но это – когда я буду знаменитым художником. И, очевидно, для того, чтобы сделать эти картины, нужно было пройти какой-то путь внутренний созревания и от переваривания того, чему меня научили, достаточно жесткого, к тому, чтобы… Я, например, иногда специально перед работой пил водку, чтобы сдвинуться, чтобы рука не была такой жесткой. Вот, кстати, очень интересно. Это не я один [так делал], так тоже было принято – ну, наверное. Потому что рука очень жесткая, [она] как-то закреплена, когда рисуешь – вот знаешь ты это или не знаешь, учили тебя этому или не учили – так тушевать. Так сидишь и тушуешь.

**И.С.:** Конечно, учили.

**Ф.В.:** Добиваешься того, чтобы штрихи были параллельные. Я помню в детстве, мы сидим в кружке и тушуем. Рука очень устает, закрепощается вся прямо.

**И.С.:** Сначала учились ставить палец на ноготь мизинца, потом учились на весу держать карандаш.

**Ф.В.:** Ну, у нас насчет ногтя как раз не было. И рука очень уставала. И мой старший товарищ говорил мне тогда: «Когда набью руку, открою свой кружок!» А что такое «набить руку»? Это чтобы рука не уставала, когда тушуешь *(смеются)*. И вот, так как рука набивалась, то такая жесткость была во всем общении с материалами. Нужно было себя как-то расслабить. Вот тогда и йоги всякие были, и всякое другое, чтобы сделать свободнее себя, весь организм, все вместе. Вот когда это точно было? До 70-го года, после 70-го? Очевидно, это был какой-то порог…

И конечно во всем этом очень важно, как сказал Маяковский, надо иметь умных товарищей. Это была одна из его шуток. Знаете? Это к Маяковскому однажды пришли и сказали: «Мы вчера с товарищем читали ваши стихи и ничего не поняли!» На что Маяковский сказал: «Надо иметь умных товарищей!» И все. В этом есть смысл, что нужно иметь умных товарищей, это очень помогает – в жизни. Потому что одному продираться через вот эти тернии – художества, я имею в виду, – очень сложно, и когда есть соратники, тогда лучше. Это очень важно. Вот это разговаривание…В этом смысле мне повезло и с товарищами – это было, правда, немного позже, после семьдесят какого-то года.

Я все хотел выставляться, а в Советское время это было сложно. А как можно было выставляться? Вот если у тебя есть группа, то это почему-то как-то разрешалось. То есть, не то чтобы разрешалось, но было возможно. Выставиться сам ты не мог, только если одну картину, и то надо было пройти через сито громадное этих выставкомов. А это очень сложно и даже бессмысленно. А вот группа – может быть. Почему-то. Я, вот помню, просился к Аршакуни, группа «Одиннадцати», на что он сказал: «Нет, Феликс, у нас группа уже жесткая, и мы будет как в «Прощальной симфонии» Гайдна: умирая, будем свечи эти гасить, и никого не будем брать. А ты вот пойди к Илье Соркину, они группу собирают». Я пошел к Соркину. Как раз тогда были собрания Союза художников, например, в Консерватории – снимали Консерваторию, там громадное количество людей собиралось, голосования всякие, выпивания, разговаривали.... Я подхожу к Илье Соркину, говорю: «Вот, мол, мне Аршакуни сказал к тебе обратиться по поводу группы». – «Да, вот мы тут со Славой Блиновым…»- « Возьмите меня тоже». «Ладно, [говорит], мы к тебе придем, посмотрим твои картины, договоримся». Приходят они ко мне в мастерскую, в этот самый подвал. Я считал, что оба они «левые» художники – очень смешно. И вдруг Соркин начинает нести всякую ахинею, что я что-то не так делаю, что я как бы «левый» художник получаюсь – с его слов *(смеется)*. Выглядит смешно – деградация. Потом оказалось, что когда я думал о Соркине, я имел в виду другого художника, а Соркин это совершенно не такой художник. Я не видел его картины. И у меня получилась такая аберрация странная. А Соркин такой постимпрессионист, в общем. Но дело не в этом.

Короче, для того, чтобы была группа, к ней нужно обязательно было приставить искусствоведа.

**И.С.:** В штатском.

**Ф.В.:** Да. И в штатском, и не в штатском, потому что художники же глупые, не понимают, а идеологическая направленность должна присутствовать.

**Ф.В.:** Это не обязательно должен был быть коммунист, но искусствовед, который понимает то, что нужно.

**И.С.:** И у Аршакуни такой был?

**Ф.В.:** Да, конечно. У них был такой, на «М» фамилия, забыл. Ну, знаменитый дяденька, муж Нонны Слепаковой, поэта, и сам поэт.

**И.С.:** Мочалов.

**Ф.В.:** Совершенно верно. Ну, и все, конечно, к нему кинулись, к Мочалову, а он говорит, что это он должен всех обслуживать, у нас есть другие искусствоведы. Вот, например, молодой искусствовед Валерий Лукка, пусть он у вас и будет. И он его «назначил». Этот Лукка стал ходить к художникам этой группы, которая там сложилась. Мне потом Слава Блинов говорит: «Кто это такой? Странный какой-то парень: сидит, молчит. Я ему поставил картину, а он сидит и молчит. Я спросил, может другую поставить? Он отвечает: «Поставьте», – и опять молчит». В общем, был непонятный человек. Потом он пришел ко мне, мы стали общаться и, как говориться, «нашлись». Мы оказались с ним почти ровесники: он тоже художник оказался, но он пошел на искусствоведение, потому что его не приняли на живопись. Он поступил на искусствоведческий в Академию, но при этом ходил к Моисеенко. Там он подружился со Славой Михайловым, а потом уже и меня с ним познакомил. И Моисеенко к нему очень нежно относился, к Лукке. Ласково относился. Он такой – невысокого роста был человек, низенький. У него был любимец этот Михайлов – ну, и Лукка тоже.

И вот мы стали общаться, с Луккой в основном, а потом и с Михайловым тоже. И это общение как раз и дало нам много совместных результатов. Потому что это было очень важно. Мы не то чтобы были как одна семья, но ходили часто по мастерским друг к другу, смотрели, кто что делает. Потом даже придумали фестиваль одной картины – среди нас троих. И темы придумывали. Вот тема: «мужчина и женщина». И все трое делают картину на эту тему. Еще что-то придумывали, человек еще с чем-то, «человек и птица» вроде. В общем, вот такая жизнь была: замкнутым кругом. Потом была попытка выставиться вместе. Нам даже дали возможность в Голубой гостиной.

**И.С.:** Это зал в Союзе художников.

Ф.В.: Да. Там сейчас места больше стало, а был коллекционный зал, и только с правой стороны, там, где окна, было место для выставки. То есть, очень маленькое место для троих, очень тесно. Это был 85-ый год, наверное. Мы туда [работ] натолкали, закрыли окна щитами. Пришло правление, сказали: «Чего это вы сделали бункер Сомосы?» Заставили все снять и убрать, потому что окон, видите ли, не видно. Зачем тебе окна вроде бы? Ты же пришел на картины смотреть! В окна посмотришь в другом месте. Ну, потому что «левые» художники якобы. Потом было обсуждение! В то время было очень принято – обсуждения, потому что там можно было высказывать всякие якобы крамольные мысли, антисоветские. Потому что картины были антисоветские, и надо было объяснить другим людям, что они антисовестские!

**И.С.:** то есть, не по сюжету, а в эстетическом плане?

**Ф.В.:** По всему, по всему! Там всякие варианты могли быть. И поэтому, и поэтому. Потому что зачем же тогда выставляться, если ты не антисоветчик, это смешно даже! Выставляйся тогда на официальных выставках. [А тут наоборот], все такие гордые, потому что антисоветчики.

Ну, и опять же, молодые: это всегда так радостно – молодые люди. В молодых всегда есть кинетическая энергия – энергия будущего. Пусть ответят будущим! Это очень важно. Этого всегда ждешь, молодежь должна это – ответить. Хотя я считаю, что это неверно от них ждать, нужно и самому сказать. Но это я про себя: что не нужно говорить все время о прошлом: только будущим можно ответить.

После обсуждения Лукка сделал такой социологический анализ: что Михайлов нравится ИТРам, Лукка нравится женщинам, а я нравлюсь художникам. И это, к сожалению, очень точно. К сожалению – потому что главные покупатели это ИТРы, конечно.

**И.С.:** Неужели?

**Ф.В.:** Ну, конечно, ИТРы и их жены.

**И.С.:** ИТРы – это инженерно-технические работники.

**Ф.В.:** И они же – сейчас все эти буржуи из ИТРов вышедшие люди. Ну, образование инженерное. Потому что экономисты это те же ИТРы – которые банкиры. В общем, это идея та же.

Первый раз я на это как раз обратил внимание… Это самый, вот который…«Голубая лагуна» сейчас называется…не Каменский, как его поэт? [нерзб] Ну, в общем, там у него Лимонов написал, что славу Пастернаку сделали ИТРы, и что на самом деле простая поэзия, типа Глазкова, тогда не проходила, потому что ИТРы как бы забили всё интеллектуальное пространство своим Пастернаком. А простые поэты – ну, Глазков, знаешь поэта Глазкова?

**И.С.:** Нет, Глазкова не знаю.

**Ф.В.:** Боже, какая темнота. Ну, Гладков или Глазков. Но, по-моему, что-то такое. Вот недавно он умер, московский поэт. Нет?

**И.С.:** Нет.

**Ф.В.:** Очень простые такие стихи. Ну, вот видишь, что [люди] в разных плоскостях просто. Вот тогда я ещё обратил [внимание] на это слово «ИТР», что ИТРы как бы виноваты. Хотя почему виноваты? Ну, тем не менее… И вот здесь у Михайлова тоже, значит, ИТРы. А потом – кстати, к вопросу о том, кому нравятся какие художники, – я сделал выставку в ВТО[[7]](#footnote-8). Сделал совершенно случайно: я был, с одной стороны, непонятный «левый» художник, а с другой стороны – непонятный театральный художник. То есть, я не был все время театральный художник, как нормальные люди, как тот же Кочергин, который работает в театре и работает, и все. Сейчас он стал писать книжки, кстати. И я поэтому попал на выставку случайно, потому что кто-то отказался от выставки, другая девочка ушла в декрет, а еще одна девочка решила, что я «свой», потому что я хожу выпивать с художником Щегловым, а он «свой». А раз я с ним, значит, я тоже «свой», понимаешь! (*смеется*). Как в «Театральном романе», помнишь: «Это «чужой…» И здесь получилось, что я как бы «свой», и мне дали сделать выставку. И там я, конечно, набил вот это все пространство: в три этажа, до потолка картины висели. А «театр» – на подмакетники (знаешь, под макеты ставят такие специальные тумбы). Но на подмакетники я поставил эскизы, и это была как бы шутка такая, ирония: что театр не макетный, а вот такой.

Мне Оля Саваренская сказала, чтобы я позвал Бажанова из Москвы. Саваренскую тоже не знаешь?

**И.С.:** Знаю, знаю.

**Ф.В.:** Потому что ты [нрзб], ты имеешь право, они тебе позовут сами, скажи референтке, и она позовет. Я прихожу, говорю: вот, мне сказали, что надо позвать Леонида Бажанова из Москвы. [И мне говорят]: «Хорошо. Записываю». И неожиданно приезжает ко мне Бажанов. Я с ним не был знаком. Ты знаешь, кто такой Бажанов? Не знаешь? В общем, в советское время он был как бы антисоветчик! (*смеется*). Такой известный искусствовед, потом был замминистра, когда Швыдкой был министром, занимался музеями, главный по музеям (они все говорили: *«Бажанов сказал, Бажанов сказал!»*) А сейчас он директор ЦСИ - Центр современного искусства в Москве. Пока он был замминистра, он себе это так пробил. Это недалеко от Зоопарка, и живет он на Малой Грузинской улице. В общем, мы с ним стали общаться, и вот он приехал, посмотрел выставку и сказал: «Поразительно как ты скрывался, что я тебя никогда не знал?» Он знает всех художников Советского Союза. Я ему говорю: давай я тебя познакомлю с Гришей Эпельбаумом. Он говорит: «Не надо, потому что я знаю всех художников. Потому что в Лианозове мне рассказывают про Петрова, живущего во Владивостоке, например, и я знаю про Петрова. А другие рассказывают еще про кого-то. И я знаю примерно всех – хороших художников, настоящих». Потому что они рассказывают – ему. А раз, говорит, мне о нем не рассказывали, значит, его нету. И вот единственный только ты, - это он мне говорит, - кто прошел мимо. Я, говорит, удивляюсь этому». Комплимент. Потом мы там выпивали, ясное дело, и я потом провел его по мастерским Лукки и Михайлова. Он мне сказал: «Ты – великий художник». Это он мне сказал! Я говорю: «Леня! Подожди! А как же деньги?» Он ответил, что у великих художников денег не бывает. Что обидно на самом деле*(смеется)*. Вот такой комплимент мощный. «И вообще, не переживай, - говорит, - я тебе буду помогать». [нрзб]

В общем, все эти фактуры, текучесть – в картинах, я имею в виду, – в системе общения втроем [с Луккой и Михайловым] «вытанцовывалась». Даже говорили, что мы втроем пользуемся одним приемом. Говорили, снижая наш уровень – про нас гадости говорили таким образом. Причем фактуры делали всякие разные, так как я был в театре, а фактура там естественна, в театре это просто общее место – фактура. А вот когда в живописи, то совершенно другая история получается. В общем, я пользовался театральными приемами – я так думаю. Вот здесь есть картина 1973 года, «Ночь нежна», такая фактурная. Она у меня даже еще жива, эта картина. А потом Михайлов – у него брат скульптор, и он сделал фактуру из гипса с клеем. В принципе, такая скульптура – рельеф раскрашенный. Мы стали называть это – цех холодного литья.

А еще дальше я придумал, что это мы делаем такой… Знаешь такую статью Тынянова, «Архаисты и новаторы»? Знаменитая статья, в свое время она была очень важна, потому что архаисты и новаторы очень близки по духу. Потому что мы делали как бы «иконы», так как это тот же левкас, только он не гладкий, а как бы «возбужденный», в смысле, комками. Вот и получается этот архаизм и новаторство. [нрзб]

Потом начался визг: кто это придумал первым – знаешь все эти истории. Каждый из этих трех говорил, что это он придумал первый.

Еще была история про «плохую» картину, которую я придумал, а потом она стала общим местом и все стали говорить, что это они тоже придумали.

Вот эта картина, про которую я рассказывал: идут люди на работу. А здесь я несу ребенка. Эта картина уехала, но я создал парафраз на ее тему. Но это уже, естественно, не та картина, а воспоминание о ней, другая картина.

Тогда всякое было – мыслительные процессы. Вот эта картина, которая там у меня висит, это Ева с детьми. На самом деле там изображалась жена моя с двумя детьми. Я читал фантастику всякую, и здесь имеется в виду, что люди почкованием размножаются. Как у Высоцкого, знаешь, в одной из песен. Тут первый ребенок уже отошел от матери, а второй еще нет.

Эта картина, которую я изобразил лет в 30, или, может быть, даже младше. Я читал, что каждый великий художник в какой-то момент для себя важный делает какую-нибудь картину. В частности, Вермеер Дельфтский написал картину «У свахи», ему тогда, по-моему, было 25 лет. Это его шедевр. И вот я решил тоже создать нечто (*показывает*). Это фанерный планшет, достаточно большой, 1,70 м высотой. Я его всячески загрунтовал и накрасил такую как бы фантастическую картину. Здесь много всяких реминисценций и прочих всяких аллюзий. Здесь Бог, здесь растет Древо познания, и она к нему руки поднимает, и это как бы Ева. Там море, которое тоже что-то означает, много очень умного. Я тогда этого не записал и забыл, надо сказать. Вот у Кранаха Венера с Амуром, наша знаменитая, эрмитажная, там у него тоже, по-моему, лежат эти ракушки – в принципе это символ вечности, раковины. То есть, здесь очень много такой «литературы» символистской, в этой картине. Я это туда натолкал, при этом думая, что это все лежит на поверхности, что это все банально, и это шутка с моей стороны. Поэтому я так легко и играючи на эти темы шутил в этой картине. При этом потом выяснилось, что эти шутки никто не понимает, потому что не все читают ту литературу, которую читал я. Не все знают Евангелие, предположим, и вообще вот эту историю. И поэтому образовалась вот эта вполне герметическая картина. А так как я это не записал и тоже забыл в основном, то это стало совсем загадочной картиной. Единственное, что я помню – вот эти дети, которые почкованием отделяются от Евы. Вот и все. Такая большая картина, к которой я потом стал очень серьезно относиться в связи с «антисоветскостью» *(смеется)* этой картины. Пытался её выставлять, в частности в ВТО я ее выставил. И то еще боялись: не снимут ли ее партийные органы. Но как-то все обошлось: под этот «театр», под шумок такой. И вообще ничего плохого не произошло. Но: я познакомился с Бажановым таким образом, узнал, что я великий художник.

На обсуждение пришла такая дама – все как бы хвалили, как принято было, а она стала говорить, что, ой, подумаешь, что он там хорошего сделал. Изобразил Льва Толстого, который пришел к нему в гости, видите ли. «Когда художнику нечего сказать, он всегда приглашает в гости Толстого!» Народ был возмущен: что это такое, что это за дура, откуда такое появилось на нашем собрании! В смысле, это обсуждение, там все свои, и вдруг какая-то чужая, и несет такое. И стали рассказывать про то, что когда была бульдозерная выставка в Москве, то у Рабина спросили, сколько он заплатил бульдозеристу, чтобы он это сделал. И Рабин сказал, что правильно, конечно, и вообще надо было заплатить, но, слава Богу, обошлось бесплатно. И мне сказали, что нужно было еще несколько таких дам пригласить, чтобы больше шуму было. Потому что благодаря ей получился хоть какой-то трепет: она была против, другие за, получилась какая-то дискуссия живая. Это к вопросу о том времени и об этих обсуждениях. Это было, по-моему, в 85-ом году. Но это как раз перестройка, всякое такое.

Потом у нас была выставка втроем в этом же составе во Дворце молодежи. Там тоже было: пришла тетка, которая у нас была по строительству при Матвиенко, как ее звали – забыл. Недавно была в Комитете по культуре, или где там она была. Потом была начальницей ГИОП – сохранение памятников. А тогда она была в Управлении культуры, и её прислали к нам на выставку. Очень была очень строгая такая и сказала: «Ладно, вы мне надоели вообще, и я приехала не смотреть на ваши картины отвратительные картины, а мне надо посмотреть этикетки, чтоб не было ничего антисоветского в этикетках». Так сразу ведь и не подумаешь, а оказывается грамотные люди и в этикетках вставить всякое такое. Картина может быть вообще неизвестно что, а в этикетке напишут, и сразу ты поймешь, про что человек думал – про эту фигу в кармане! В общем, она прошла, с этикетками все нормально, и она ушла *(смеется)*. Смешно!

**И.С.:** То есть, её в качестве цензора прислали, до открытия выставки.

**Ф.В.:** Ну конечно. Это обязательно было. Открывать нельзя было, пока нет цензуры от Комитета культуры, от партийных органов. Потом, после 80-го года, когда началось какое-то смутное брожение, партийные органы сказали: «Почему это Союз художников говорит, что мы у них картины снимаем?» Это имелось у них обыкновение, они приходили на выставки и снимали картины, которые им не нравятся, которые якобы плохие идеологически. «У них есть партийные организации, в Союзе художников, вот пусть они сами и снимают, а нечего на нас сваливать, что мы перед народом якобы такие плохие!» – это сказали коммунисты из Смольного. Хорошо, и поэтому коммунисты Союза художников сами стали снимать неугодные картины. Это было очень смешно *(смеется)*.

**И.С.:** Стали!

**Ф.В.:** Да, конечно! (смеется)

**И.С.:** С удовольствием!

**Ф.В.:** Наверное! И там было очень смешно, как раз об этой самой выставке групповой, о которой я говорил, где был Соркин и компания. Там я тоже был, очевидно, белой вороной в этой группе. Я позвал Аршакуни и Егошина в гости и сказал: «Посмотрите мои картины, какие надо выставлять». Поставил бутылку, конечно, как положено. Они пришли, посмотрели и говорят: «Феликс, ну, в чем смысл групповой выставки – это же без выставкома, поэтому выставляй все что хочешь, и все. Картины у тебя хорошие. Мне эта нравится больше, а мне та нравится больше, ну и все, никаких проблем, все хорошо». И я при таком напутствии отволок туда массу картин. На Охту – там была выставка.

**И.С.:** Выставочный зал на Охте.

**Ф.В.:** Да. Он не был тогда заброшенным, как сейчас: был очень живой зал, там рядом был графический комбинат – в общем, вполне, вполне. Там все общались. Я там выставил массу картин. Пришел сначала из Мухи человек, милый человек пожилой, походил и спрашивает: «Слушайте, а что это за картина? Вы думаете, это надо выставлять?» «А что такое? Мне Аршакуни сказал, что можно выставлять что угодно». – «Он так сказал? Ну, смотрите…» – А это профессор живописи в Мухе, сейчас, к сожалению, забыл фамилию. Очень милый человек, он всегда был такой милый. Так ничего такого мне не сказал – нормально все.

Приходит Мыльников с компанией, главные церберы. И говорят: «Это что такое?! Снять!» И быстро раз, раз, раз – все снимают. «А это что такое? Я-то думал, что это просто абстракция, а здесь зашифрована голая женщина!»

**И.С.:** А что, голую женщину [в живописи] нельзя?

**Ф.В.:** Нет, [она] зашифрована! А раз зашифрована голая женщина, то может, там еще зашифрованы какие-нибудь лозунги против Советской власти!» Понимаешь, какой мощный логический ход! Все неугодные картины содрали.

**И.С.:** Это когда, это уже перестройка началась? После 1985-го?

**Ф.В.:** Нет-нет,это начало 80-ых, 81-й, 82-й годы. Вот Малкина уехала в 80-м году. Она тоже была в нашей группе и её вычеркнули быстро оттуда. Вот это там зашифровано…

**И.С.:** Так и сказал – «голая женщина»?

**Ф.В.:** Ну, обнаженная – какая разница!

**И.С.:** Ну, круто для художника.

**Ф.В.:** [нрзб] А потом другой человек подходит к картине. Там изображён лев, грызущий что-то, и намазано белой краской густо так, полосой. Он подходит к Мочалову и говорит: «Видал? Голую бабу как изобразил!» А тот говорит: «Да нет, вы понимаете это такая картина, просто изображение… просто так…» Человек говорит: «Понятно, ты просто голых баб давно не видел!» (*смеются*)

Это я откуда все знаю, потому что я в зале поставил своего человека, который все это слушал, все эти тексты.

Тут недавно была очередная выставка, я хотел специально эту картину выставить и позвать Мыльникова, но он уже умер, и я не стал выставлять картину «с голой женщиной». Ну как – вместо «Обнаженная» Фалька говорить «голая Валька». Вот такая у нас была жизнь.

*(Листает книгу, показывает картины.)*

Тогда, в те годы, у нас была выставка в Манеже втроем. Такая шикарная выставка…

**И.С.:** Уже при Ларисе Скобкиной? Кто делал выставку в Манеже, в каком году?

**Ф.В.:** А что Лариса Скобина? В Манеже несколько отделов, и каждый отдел делает выставки, поэтому не имеет значения, кто делает: Скобкина, Джигарханян, Алексеева, Ларина. Сейчас я уже не помню, с кем мы делали. Тогда у нас еще были нервы такие, суета, переживания: как разделить второй этаж на трех авторов. Штаны такие вот. Это сложно.

**И.С.:** Штаны – это два коридора?

**Ф.В.:** Да.*(находит репродукцию в книге)* А, вот она.

**И.С.:** То есть, та, где «зашифрована голая женщина» и может быть зашифровано что-то антисоветское.

**Ф.В.:** Лозунги! Против советской власти.Эта картина называется «Сусанна и старцы». Здесь у меня была такая идея тогда: эха форм. Здесь такое движение и происходит вот это перетекание.

**И.С.:** Формы тоже?

**Ф.В.:** Да. Не течет просто как вода, а вот эта форма перетекает, и только зеркало (а она держит в руке зеркало, там ее нос отражается) как бы реальность. Все остальное такое плывущее, метаморфозы происходят прямо на глазах. И только в зеркале виден ее нос, как бы натуральный.

**И.С.:** А насколько важно для восприятия ваших работ то, что вы хотели сказать? Обычно спрашивают, что хотел сказать художник, а на самом деле это оказывается совершенно неважно.

**Ф.В.:** Нет! Это, кстати, очень важно. Я, например, считаю, что это даже неприлично, когда вместо названия пишут «Без названия» – ну, это прием есть такой. Это неприлично просто потому, что название дает для зрителя хоть какую-то начальную зацепку: что мы хотим. Чт**о** он может здесь увидеть. Что хотел сказать художник – но именно не сказать, а показать. В названии это должно как-то отражаться. И мне, зрителю, это важно. Поэтому к названию я отношусь очень серьезно. В первом альбоме, где про бога Волоса, там написано «явление Волоса в виде...» Я считал, что бога Волоса как такового нету, и что он является только в виде моих картин. Поэтому свои картины я называл «явление бога Волоса в виде того-то и того-то». Когда я принес Леняшину этот каталог, где написано, что бог Волос явится после 2004-го года, он мне тогда, еще до выставки, на это сказал: «Ну, слава Богу, еще не скоро!» *(смеются).* А это как раз манифест (я пишу манифесты!). Тут есть такой важный сюжет – вернее, даже странный. Я помню, как я садился в трамвай, и мне вошла в голову мысль, как будто мне ее туда вставили: что я должен заниматься новым богом. Я тогда подумал, а с какой стати вообще? Это было еще вот это время, когда тебя могли посадить в дурдом – тогда боролись с инакомыслящими таким способом. Нет, мне этого не надо. Потом опять [та же мысль]. И тогда, чтобы отделаться от этого насильствия на меня откуда-то, я сам стал, как бы шутя, придумывать эту историю, о которой в книге здесь напечатано. Там шутки, пародии на Ленина: три стадии коммунизма, или три стадии империализма, что-то про это. Потому что когда я со своими приятелями говорил про этого бога, мне говорили: «Что ты нам голову морочишь, возьми и напиши евангелие этого бога». Вот я и написал: этот текст – это как бы евангелие нового бога. Потом это дальше развивалось, появились всякие истории связанные с этим новым старым богом. Имеется в виду, что это просто имя. Бог Волос – это тот, который был раньше, давно, как бог Перун и другие древние боги. А это уже с тем же именем новый бог, бог именно земли, земли как живого существа. И что очень важно, он является представителем на общем синклите всех живущих на земле (и самой земли тоже), где человек захватил власть незаконно и всем командует. И больше того: человек все ест! Он смотрит на природу и вообще на все, как в гастрономе: это я ем, это я съем, это я не буду есть. А это можно убить, потому что несъедобно. И поэтому надо, чтобы был какой-то представитель кошек, собак или я не знаю чего – дельфинов! на этом всеобщем «собрании». Это вот бог Волос.

Но тогда еще он не был инкарнирован. Потому что он был тогда когда-то в виде этих столбов, всяких деревянных идолищ. А вот инкарнации в живом виде не было. Вот я тут написал, что он должен появиться после 2004-го года. Тоже там была шутка по этому поводу: «Доживет ли Советский Союз до 1984 года» – так что эта четверка еще оттуда, та история, еще амальриковская. Потому что казалось, что это безумно нескоро и неизвестно будет ли вообще. Все это началось у меня в 80-ые годы, и мне тогда казалось, что 2004 год мы не переживем, не доживем до него, все как-то заканчивается. Не знаю как у тебя, а у меня было такое странное чувство. А потом вдруг раз – и проехали, неожиданно опять же. Уже давно живем в другом веке, и уже совсем другая история.

Я еще не рассказал про «плохую картину». Тоже очень важный сюжет в этой системе, о «становлении художника». И вот это мучительное переживание или мыслительные процессы, не понимаю – физиологические или нет… Имеется в виду, что живопись и вообще искусство связано с физиологией: вот ты делаешь [что-то], и это как обед готовишь или еще что-то делаешь – чувственное. Искусство всегда очень чувственно. Как Михайлов любит говорить, показывая на сердце: «Это вот оттуда!» Это тоже такой трюизм, но тем не менее.

И вот «плохая картина» - что это такое? Тогда было принято говорить: «А, это – г…о!» Есть даже такая история, как маленькая девочка приходит в гости, а там картина висит и говорит: «А! Это г…о!» и проходит мимо.

**И.С.:** Маленькая девочка – дочка художника?

**Ф.В.:** Да. Она в этом кругу вращается *(смеется)*. Я тогда сделал такой мощный вывод (есть другие мнения на эту же тему, по-другому высказанные, но я до этого сам дошел): что искусство может быть только новое, в смысле это то, чего никогда не было. Его никто никогда не видел. Все остальное, что было, это история и культура. Отодвигается то, что уже было. И если ты рисуешь «старую» картину, то она сразу отодвигается во времени в прошлое. Ты эпигон какого-то художника, и ты, в принципе, не художник, а ремесленник, который просто может это делать. А искусство – это то, что никто никогда не видел. И ты, автор, тоже его не видел. И поэтому очень сложно рисовать вот эту «плохую» картину, которой никогда не было. Потому что ты – сам автор – все время думаешь, что, Боже мой, это же ни на что не похоже, и другие тоже говорят: «Что за бред! Это же ни на что не похоже!» Но если это на самом деле так, это и есть определение искусства: ни на что не похоже. Что-то совершенно другое! Но это очень сложно, практически невозможно. Потому что у тебя как у художника тоже есть родители – обязательно! Вот Афина появилась из головы – но все равно в Афине от Зевса что-то есть, хоть она и появилась уже готовая. А художник всегда везет за собой груз всего прошлого, своего и не своего. Поэтому очень сложно это сделать, и больше того: научиться, вот когда ты сделал это г…но, которое ни на что не похоже, – не переделывать, не доделывать. Потому что ты быстро доделываешь, чтобы на что-то стало похоже. Ой, ну, слава Богу, на что-то уже стало похоже, как хорошо! Это я всегда объяснял, что картина у тебя вот здесь, в мозжечке где-то: чужая картина. Которую ты делаешь, даже не задумываясь. Вот ты делаешь шедевр сразу – и это значит, что ты делаешь чужую картину. Это, как говорится, к гадалке не ходи. Потому что она сидит у тебя где-то вот здесь, и ты ее делаешь.

А вот «плохую» картину очень сложно сделать, почти невозможно. Как Лукка мне говорил: *«Это у тебя «плохая» картина, но не в этом смысле»*. (*смеются*)

Все эти разговоры с Луккой и другими, общение с тем же Бажановым – это очень важно в строительстве меня как художника. И конечно надо сказать, как в таких случаях говорили, *«спасибо партии и правительству»*, что я не умер: не спился, например, и вообще не умер. Потому что у меня на руке было написано, что я в 45 лет должен умереть. В 20 лет мне та же Коженкова [посмотрела на руку] и говорит: *«Так, ну понятно! Умрешь в 40 – 42 года. У тебя будет две жены, первая тебя бросит в 40 лет. Жалко, надо дать пожить со второй-то женой! Ладно, умрешь в 45 лет!»* (*смеется*). Дала мне пять лет ещё пожить со второй женой.

И в 45 лет меня действительно, что называется, убили. Наташа [жена] меня вытащила, можно сказать, с того света, с помощью экстрасенса. И я остался жить, и конечно, меня это очень [поразило].

**И.С.:** Как убили?

**Ф.В.:** Ну, как-как. Кастетом по голове. Так – физически. Натурально. Но, конечно, я не то чтобы умер, естественно – я лежал в больнице. Мне дали по мозгам, и врачи потом объяснили: ушиб мозга. Там произошел кризис, в результате которого я должен был отправиться или «туда» или «сюда», скорее «туда». И вот меня как раз вытащили оттуда. В 45 лет. Поэтому все остальное это был такой подарок судьбы, или я не знаю, кого, что я здесь. И, конечно, мне это очень приятно. В том смысле, что я ещё многое увидел и даже то, что я сделал что-то новое. Для себя что-то – ещё. Так что этот мотив, конечно, приятен *(смеется)*

**И.С.:** Не то слово!

**Ф.В.:** Я еще не говорил про ноосферу – ну, идеи носятся в воздухе, и все стихи тоже, просто нужно уметь их оттуда вылавливать. В этой системе, когда ты «принюхаешься», что ли, то поймешь, что сейчас время изменилось, время авангарда в искусстве прошло, отодвинулось. Ну, как маятник, знаешь, качается? Сейчас пришло время такого неоклассицизма – как Давид, Энгр. Это чувствуется. Но так как рисовать художники сейчас не умеют, как Давид и Энгр, то это заменяется фотографией. Та же идея такого подробного понимания, похожести – той похожести, классичной. Многие этого не понимают, но если присмотреться, то так и есть. Этот мотив присутствует. И если в авангарде есть что-то метафизически близкое к танатосу, призыв к смерти, так сказать, то в этом неоклассицизме всегда есть такое ощущение… что-то про хорошую жизнь, как это ни смешно. Вот советский ампир, и вообще все, что связано с ампиром, с имперским чем-то (Давид и Энгр это же ампирные художники, имперские) грубо говоря, это про хорошую жизнь. Счастье! А не смерть. В отличие от авангарда, в котором всегда есть что-то конструктивно разрушительное и такое – тянущее *туда*. А здесь – нет, наоборот. Счастье! Стоп-кадр сейчас вот такой. И если ты не такой художник, то опять не попадаешь «в деньги» *(смеется)*.

**И.С.:** Ведь то, что вы сказали, это же гламур.

**Ф.В.:** Гламур это чисто внешнее, такое небольшое, то, что блестит просто. Это нечто сверху. Гламур – это же не вся жизнь. Гламур уже был в свое время в большой моде: в конце советского времени, я, помню, удивлялся, что на периферии у нас театр стал весь такой шелковый и блестящий – знаешь, вот шелк блестит так.

**И.С.:** Не только на периферии, и Мариинский театр стал такой.

**Ф.В.:** я кстати тебе принес диск Ромео и Джульетта… Но особенно на периферии, а Мариинский театр – там много спектаклей исторических, старых еще. Поэтому он разный, Мариинский театр. Тем более, что там есть Гергиев – он все туда сажает. А там – все такое красивое, блестящее, зеркала, золото. Вот так. Но тогда это было отдельно для того времени, а сейчас другое немножко.

Вот когда ты находишься в Германии, где чистота и порядок – Ordnung, там очень хорошо проходят всякие выставки и инсталляции со всяким дерьмом. Понимаешь, в чистой комнате куча дерьма лежит – ой! Как это интересно! Как это трогательно! Как не совпадает, понимаешь! Как это брутально, наконец! А здесь, среди «г…на», выставлять г…но как-то странно. Как-то тавтологично – тебя не поймут просто, скажут: «Ну, что мы г…на что ли не видели? Ну что это такое! » Поэтому мы это наше г…но быстро закрываем золотыми плёночками. Это и есть гламур: г…но в золотой упаковке. И здесь нужно так делать, потому что выхода нету – куда денешься! Поэтому у нас выставки такого типа, как в Германии, не проходят категорически. Нам надо обязательно чтоб было аккуратненько, шелково. Нам надо, чтоб было красиво, как в Большом театре – вот помнишь этот Маяковского текст! И все это остается, к сожалению. Мы все никак не можем из этого г…на вылезти. Хотя это и создает эту атмосферу живую. Ты же не можешь вырастить – я  не знаю что, хлеб, например! –  без навоза, правда ведь: там, где нет навоза, ничего не растет. Очевидно, с этим и связана вот эта душа русская, которую не понять.

Еще к вопросу о гламуре, который я называю неоклассикой. И сейчас - я тоже это чувствую – что этот пассионарный идеологический всплеск стремления к свободе, который был в Советском Союзе, которым все мы пылали – за свободу, против империи (империя зла она у нас была или нет), – сейчас он выдохся. Сейчас мы находимся на излете этого выдоха, этого дыхания. Или всхлипа. А тогда, в 80-е годы или в 90-е годы, это был мощный всплеск, всхлип. Про свободу. И сейчас этот выдох заканчивается, к сожалению. Двадцать лет пролетело, и сейчас нужно набрать новых сил – если они есть. Это очень сложно. Я сейчас говорю про Россию, которая представляет собой остатки Советского Союза, но что-то очень похожее происходит и на Украине (я туда езжу) и, очевидно, в других республиках тоже. Свобода сейчас себя изживает. Нужно набрать нового, и интересно, что будет, и непонятно – какое будет это новое. Нужен мощный идеологический порыв – порыв именно. Сейчас вот этого уже не хватает. А раньше мы еще жили по инерции от Советского Союза, который был анти-энергией.

Помню, однажды еду в Москву, везу эскизы во МХАТ, попадаю случайно в одно купе с парнем, который едет в Москву, чтобы получить документы и уехать в Израиль. И мы разговариваем (получилось, что мы вдвоем в купе), и он рассказывал про свою жизнь, как он бизнесом занимался, тра-та-та, тра-та-та. А я вот в Москву, я художник, и тоже тра-та-та, тра-та-та. Ну, я опять же говорю, как и положено: «империя зла», мы, значит, против! На что он мне говорит, неожиданно совершенно: *«Вот здесь вы неправы!»* Я отвечаю: *«Как же так, что ж вы уезжаете тогда, если я неправ?»* Он говорит: *«Ну, я это отдельно, жена-дети, как говорится, а что до империи, то вы еще попомните мои слова: это не так плохо, как вам кажется».* И я вот все время вспоминаю сейчас. Раньше садишься в самолет – летишь в Алма-Ату, садишься в поезд – едешь в Ригу. А сейчас надо брать [визу], чтоб попасть в ту же Алма-Ату, потому что просто так не полетишь. В Ригу тоже надо приглашение. Понимаешь, даже в этом смысле империя была лучше: громадная эта территория, ну как Шенген…

**И.С.:** Зато сейчас садишься в самолет и летишь в Рим, в Париж…

**Ф.В.:** Киса, без «Шенгена» без этого тоже не получится!

**И.С.:** Так «Шенген» дадут…

**Ф.В.:** Так тебе и в Алма-Ату дадут. Раньше не надо было брать этого ничего, вот я про что. Понимаешь, как это ни смешно, раньше для нас же это было просто какой-то загадочной Terra Incognita*,* заграница. В общем, там живут все умные люди, честные – в отличие от коммунистов здешних.

**И.С.:** И от нас.

**Ф.В.:** Что от нас?

**И.С.:** В отличие от нас тоже. Потому что [как мы считали] у нас деформированное сознание, а они там свободные.

**Ф.В.:** Ну да, они там свободные! Ну вот, у нас все плохо, а у них все хорошо! А в результате получается, что когда ты начинаешь с ними общаться, то все время думаешь: *«Странно! Они ведь тебя всегда обманывают».* Потом, когда говоришь, что не хочешь [c ними иметь дело], потому что обманывают, они говорят: *«Да нет, обманывают – это другие. Я-то не обману!»* – и тоже обманывает. И так далее! Когда ты ездишь по заграницам и видишь там эту жизнь, думаешь: *«Боже! как хорошо, что я сюда не уехал!»* Тогда же посылали насовсем: тогда еще не было возможности вот этой [возвращаться]. Кошмар! это было – как на тот свет люди уезжали, без возможности возврата. Я тут с человеком общался, который говорил, что он уехал на тот свет, и сейчас вернулся – ну, не вернулся, а приезжал просто сюда, – и он говорит, что какой неожиданный подарок судьбы, что он еще жив и мог еще взглянуть на эту страну. И вдруг понятно стало, что совсем не обязательно уезжать вроде бы. И даже наоборот: даже не хочется уезжать – в смысле, чтобы там жить и общаться с этими глупыми людьми. И очень не интересно, и не тянет. Или тебя тянет?

**И.С.:** Разных я там знаю…

**Ф.В.:** Ну, нет, знаешь, вот эти разговоры вообще такие у тебя – либеральные такие. Тоже мне! Она знает умных людей – видали! Наверно, конечно. Но это все равно [не причина], чтобы ехать туда и жить – и не общаться с этими умными людьми, что характерно! Что очень важно. Потому что у них своя жизнь – другая жизнь. Совсем. И вот те люди, которые уехали, они, бедняги, живут в таком гетто практически. Ну, в русском – хотя там может быть одни евреи, естественно, но тем не менее. И вот они перемалывают вот это все: как они раньше жили… «Ты помнишь, как мы там выпивали – в Москве?.. И как здесь сейчас надо взять...» Скучно и неинтересно. Совсем неинтересно. Как будто у них будущего нет. Хотя у них дети есть, конечно, и может быть, в детях будет будущее. А так …

Я тоже очень рад, что я не уехал в свое время. Хотя очень много народу уезжало. Но родители были против. И получилась странная такая ситуация. И я тогда еще думал, между прочим, это тоже странно, хоть это как бы и неприлично, но я думал, что вот я русский художник – и корни! И поэтому – да что же я там буду делать? Хотя я сам понимал, что это неприлично, как же можно так думать вообще – там же главная жизнь, а здесь же Советский Союз, здесь же это – империя зла! Получалось даже неловко сказать вот такое! Бред какой-то нести! Корни там… Идиотизм какой-то. Просто какая-то беловщина! Или распутинщина. Ну, я имею в виду писателей.

Хотя я с ним общался – с Распутиным нет, а с Беловым общался. Я делал его пьесу в Пскове, и он туда приехал. И я его потом привез в свою мастерскую, в подвал, потом мы с ним в Вологде встречались – и он, как говорится, меня узнал. Мне рассказывали, как он завлек Астафьева в Вологду, и Астафьев приехал и там жил. А потом они не поделили «великого русского писателя». Ну, в смысле, кто более великий русский великий русский писатель. Или советский.

**И.С.:** Какие были кандидатуры?

**Ф.В.:** Ну как какие? Астафьев и Белов!

**И.С.:** А, кто из них?

**Ф.В.:** Конечно! Два! В том-то и дело, вроде бы друзья, он же приехал, Астафьев, жить к Белову, потому что они величайшие писатели! Вначале. А потом вдруг оказалось вот так. Надо было выяснить все-таки, кто главнее и первее. *(смеется)*. И Астафьев уехал поэтому. Туда к себе в Сибирь. И после этого Астафьев сказал, что в Вологде люди – это туески с г…ом. А там все время это делают: лапти плетут из бересты, и все такое, там до сих пор все это происходит. Это мне сказала девочка в театре, которая как раз плела один из этих туесков. И говорит: «А знаете, что сказал Астафьев?» Очень смешно. Так что тут вопрос такой: великие русские писатели тоже имеют свои переживания.

А, я сидел с Беловым за столом вместе. И я когда выпил, я стал ему правду говорить. Как обычно: когда выпьем, то деремся – агрессия какая-то, желание правды. [Он спрашивает]: «И как вам моя пьеса?» Я говорю: «Мне ваша пьеса не нравится. И вообще вы все, деревенщики. И Шукшин ваш мне не нравится». Вот я говорю. И мы с ним сидим рядом, и я делаю его спектакль – и вдруг такое. Все ему говорят, что он гений – ну, все остальные. А тут вдруг я такое несу! Он с удивлением на меня смотрит [и спрашивает]: «Слушайте, а кто вам нравится из писателей? Из современных?» Сказать ему что Трифонов или Аксенов, мне неловко, можно обидеть человека. Аксенов же вообще непонятно, аксенова они вообще не держали за человека, насколько я помню. И я говорю: «Шолохов что ли..» На что он мне говорит, совершенно резонно, кстати: «А вы его давно читали?» Я засмеялся и сказал: «Да, действительно давно». И как-то так мы с ним спокойно общались, без всякого. Он мне потом стал жаловаться, что у него со стола недописанное тянут. Я ему говорю: «Да бросьте, чего вы пижоните? Если бы вас Твардовский не напечатал, кто бы вас вообще знал?» И он опять так: «Да, вообще, говорит, действительно» (*смеется*) .

Вот – к вопросу об общении. И это мне запомнилось – насчет этого Шолохова. И я как приехал – кинулся, Шолохова открыл. Читать невозможно! Ну, просто, как говорится, в рот не взять. Причем не то чтобы какую-нибудь «Поднятую целину», а именно «Тихий Дон» - лучшую книгу. Правда, буквально через месяц в «Литературной газете» [увидел снимок]: Белов обнимается с Шолоховым. Я подумал: политкорректный какой человек оказался! Как писателя вроде не очень ценит, а вот – пожалуйста, обнимается.

Это так же, как этот великий или гениальный Бродский, который себе позволял нести всякое с умным видом. Слышала или не слышала?

**И.С.:** Что?

**Ф.В.:** Вот когда по телевизору – он в Венеции сидит и разглагольствует? И что-то такое несет, что просто неловко становится. А ему, очевидно, кажется, что раз он нобелевский лауреат, он должен про все сказать. И вот он что-то такое несет. Безграмотный человек! Он же окончил только школу, он нигде не учился больше. Малограмотный *(смеется)*.

**И.С.:** Ну, не знаю, что вам сказать.

**Ф.В.:** Вот именно. Совершенно малограмотный человек. Знаешь, чем он взял? Знанием английского, потому что без английского он бы никуда не делся. Это очень важно.

**И.С.:** Наверное, все-таки еще и книжки читал…

**Ф.В.:** Да это отдельно, это самообразование так называемое. Я этому удивился, кстати, я не в том смысле, что я пытаюсь опорочить великого поэта, сейчас прямо, при тебе, что называется, «интересничаю». Это я почти цитирую парня, который учился у Бродского в Америке, и Бродский поставил ему тройку, и он не смог что-то там продолжать. Он пишет, что Бродский любит Катулла и вот этих поэтов римских, потому что он не учился в институте, потому что это проходят на первом курсе – всегда. На филфаке. Я не знаю. Ты где училась? А, на театроведении. И мы, художники, проходили то же самое, что и вы, только у вас может быть просто больше. А для Бродского этого все было откровением, что он их сам открывал для себя этих писателей.

**И.С.:** Так может быть, он более прав, чем те, кто сдавал экзамены, замыливал глаза на этих поэтов? Я помню, как мы в школе ненавидели «Дубровского».

**Ф.В.:** Ну, «Дубровский» не лучшее произведение Пушкина. Ты мне сейчас напоминаешь анекдот. Когда учитель спрашивает: «Кто написал Евгения Онегина», а Вовочка отвечает: «Я не писал!» Потом вызывают маму и та говорит: «Может быть, действительно не писал?» На эту историю есть еще продолжение. Бал, танцуют учителя. Одна учительница танцует с поручиком Ржевским и рассказывает ему эту историю. Поручик выслушал и говорит: «А, эти евреи всегда так: напишут, а потом отказываются!» (*смеются*)

**Ф.В.:** Ну, что на этом мы могли бы закончить?

**И.С.:** Ну, давайте.

**Ф.В.:** О чем еще рассказать?

**И.С.:** Про Леняшина.

**Ф.В.:** Леняшин сказал, что ему интересно (и даже может быть не только ему – вообще интересно), что говорят и думают художники. Я удивился и сказал, что это странно, потому что искусствоведы сейчас как бы захватили власть и художников используют только как подсобный материал, для иллюстрации своих постулатов, для своей литературы и концепций. На что Леняшин сказал, что, зная это сегодняшнее положение вещей, он, тем не менее, считает, что художник очень интересен как человек думающий и разговаривающий, что очень важно, потому что для художника это в общем бессмысленно – вроде бы! – но очень интересно. И это вполне важно. Как-то я ему сказал, что я вот Вас цитировал, но не сказал, что это ваши слова». Он говорит: «Напрасно, надо было сказать», - и что-то еще сказал, сейчас сложно вспомнить. ….абрек ничего не сказал….

**И.С.:** А вы сказали, что сейчас пишут не историю искусств, как она есть, натуральную, а…

**Ф.В.:** Да-да, это очень важный сюжет. Нам не рассказывают не то что о течении времени, или, так сказать, о времени и о себе, а только вот эти свои отдельно взятые концептуальные изыск или не изыски, которые пытаются иллюстрировать какими-то специальными художниками. Сейчас очень сложно, если нет общего понятия [о ситуации в искусстве], то [тебе очень легко] заблудиться и не понимать вообще современный мир искусства. Не изобразительных – это одно – но визуальных искусств, я имею в виду и театр, и литература туда тоже входит, это все в общем. Один такой конгломерат.

Что еще сказал Леняшин? Вспомню скажу

**Ф.В.:** У меня в мастерской стоит приемник, «матюгальник» так называемый. […] И там однажды была передача про стихи каких-то современных поэтов, которые мне даже не резко, а как-то так уныло не понравились. Я стал вспоминать, а что же мне вообще из стихов нравится, и подумал с ужасом и неловкостью, что мне даже Пушкин не нравится. Не совсем, конечно, так, как эти стихи, но тем не менее. И я подумал: так какие же мне нравятся стихи? И я не вспомнил таких стихов, и решил, что сам напишу стихи, которые мне нравятся. Вот самое простое решение, и естественное. И стал писать стихи – вот эти, которые мне нравятся. И вот эти первые стихи – вот эта поэма «Абр», вот в этой серой книжке *(показывает)*. Потом я написал больше стихов, я написал даже роман в стихах, 12 глав. Роман называется «Ердын Бакро – энциклопедия русской жизни». Чтоб не ждать Белинского, который напишет это потом, я сразу решил написать это на титульном листе. Как определение жанра. [нрзб] И потом я даже печатался как поэт в Москве. И здесь меня напечатал Мишин в «Антологии одного стиха». Таким образом, я стал профессиональным поэтом, потому что раз печатается – значит, поэт. Помните, как сказал Козьма Прутков: «Я читал многих поэтов: если они поэты, то и я поэт» *(смеется).* Но, в принципе, у меня совершенно другое понимание стиха, именно другое. Как сказал один человек в Москве: «Это атомистическая какая-то поэзия». Имеется в виду, что как бы атомы здесь, атомы понятий или стихов.

**И.С.:** А прочитать вслух можете, или это лучше глазами читать?

**Ф.В.:** Лучше читать первые стихи их поэмы «Абр».

(*читает)* 2-57-00

**Ф.В.:** Конечно, здесь всякие пародии и прочее. В принципе это те шумы, очевидно, которые у меня в голове. Наверное, потому что по голове меня и ударили, и не один раз причем….

1. В тексте оговорка: зеленое. [↑](#footnote-ref-2)
2. МВХПУ (б. Стро­га­нов­ское) [↑](#footnote-ref-3)
3. Ленинградское высшее художественно-промышленное училище имени [В. И. Мухиной](http://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9C%D1%83%D1%85%D0%B8%D0%BD%D0%B0,_%D0%92%D0%B5%D1%80%D0%B0_%D0%98%D0%B3%D0%BD%D0%B0%D1%82%D1%8C%D0%B5%D0%B2%D0%BD%D0%B0) [↑](#footnote-ref-4)
4. Картина А.И. Лактионова называется: «Вновь я посетил... (Пушкин в Тригорском)» [↑](#footnote-ref-5)
5. Размер А1 [↑](#footnote-ref-6)
6. С.И.Богданов, проректор СПбГУ [↑](#footnote-ref-7)
7. Всероссийское театральное общество – СТД. [↑](#footnote-ref-8)