

Шемякин в художественном ландшафте

Автор благодарит за предоставленные материалы и помощь:

Анатолия Васильева

Максима Вишневого

Сару де Кей

Вячеслава Долинина

Наталью Грольман

Вадима Егорова

Олега Лягачева

Валерия Мишина

Андрея Мишина

Валентину Петрову

Алексея Родионова

Юлиана Росточкина

Рубена Сейсяна

Марину Сотникову

Ивана Сотникова

Ирину Терехову

Марию Трегубенко

Бориса Файзуллина

Марину Цигулеву

Тамару Чудиновскую

Михаила Шемякина

Содержание

Введение

1. В школе юных дарований
2. Вдохновители и кумиры
3. В хозяйственной части Эрмитажа
4. «Петербург» и окрестности
5. В пространстве ленинградского неофициального изобразительного искусства
6. Московские художники
7. Поэты
8. Музыкальный мир
9. Актеры и театрализация повседневности
10. Коллекционеры
11. Устроители выставок

Список лиц, предоставивших информацию

Использованная литература

Введение

Книга посвящена кругу общения Михаила Шемякина, его связям в художественной среде. При работе над ней ставилась задача дать читателю представление о каждом выявленном имени, громком или безвестном. Книга вылилась в галерею эскизных портретов.

Прояснилось, что общение художника и его творчество имеют общие характеристики.

Необычайной плодовитости Шемякина в искусстве соответствует необычайно широкий круг общения. Круг общения, как и диапазон творчества, связан с масштабом личности и ее выражает. Почти каждый попавший в этот круг персонаж в своих интересах пересекается с Шемякиным, обладает качеством, свойственным ему самому.

Шемякин прежде всего художник-синтетик. Его синтез стремится охватить все изобразительное искусство. Синтез обнаруживается как внутренняя необходимость при всматривании в личность художника. Стремление к синтезу обусловлено ее сложностью, многосоставностью.

Шемякин не замкнут и не эгоцентричен. Он центробежен. Возрожденческий охват – активная любовь к изобразительному искусству, к музыке, к поэзии, к театру – это необычайно много для человека, творчески осуществившегося. Внутренний напор, динамизм, пылливость позволяют и заставляют включать в свою орбиту все новые и новые пласты культуры, все новых людей. Синтез требует терпимости.

Широкий круг общения проистекает как из разнообразия интересов, так и из общительности – свойства характера. Из открытости всему, способности восхищаться, размаха, широты и щедрости душевной. «Ты

единственный, кто, уехав, сохранил духовную связь и память», – пишет ему в письме в Париж Владимир Янкилевский.

Его потребность в других психологически разнообразна. Прежде всего люди привлекают как носители культуры, обогащающие его познания. Дальше: резко, в духе немецких романтиков, противопоставляя себя социуму, как спасение от его вредоносного воздействия, создавал себе защитную оболочку, собственную среду, в которую друзья входили как необходимый элемент. Как стратег собственной судьбы, он понимал значение группы. Постоянно ставя грандиозные задачи, нуждался в соратниках и помощниках. Имея тенденцию к театрализации жизни, набирал актеров собственного театра. Играя короля, имел свиту. Кроме того, люди часто привлекают Шемякина-художника своим гротескным своеобразием как пластический объект.

Диапазон и творчества и личности Шемякина делает исследователя заранее неадекватным предмету. Любой текст, любая книга о Шемякине обречена быть зауженной.

Эта книга ограничена ленинградским периодом. Ибо, «даже живя долгие годы в изгнании, я культурой и духом принадлежу Петербургу», – сказал Шемякин.

В школе юных дарований

В 1764 году И.И. Бецкой, президент Императорской Академии искусств, основал при ней воспитательное училище, в него набирали детей пяти-шести лет. Оно просуществовало до 1843 года. Минувя почти столетие, традиция возобновилась: в 1934 году при Российской академии художеств была открыта Школа юных дарований. С 1936-ого она называется Средней художественной школой, обычно – СХШ. В 1947 году она вошла в число учреждений Академии художеств СССР. Находилась в том же здании Академии¹, на третьем, последнем этаже.

В СХШ поступали после окончания четвертого класса, в том возрасте, когда ребенок начинает рисовать по-взрослому. Классы были маленькими – два параллельных по двенадцать человек – поскольку с каждым нужно было заниматься индивидуально и обеспечить материалами для работы. Работали всерьез: ежедневно пять уроков общеобразовательных, после шесть – изобразительного искусства. Между ними – перемена в сорок пять минут. Перемены проводили у сфинксов, ходили на речку Смоленку. Смоленское кладбище тоже было в сфере внимания: особо дерзкие, вроде Олега Григорьева, «ночами там ковыряли могилы – в поисках черепов». (М.Ш.)² Летом – практика в Юкках, где СХШатакам была предоставлена бывшая дача академика А. П. Карпинского. Там они пользовались некоторой свободой: «разрешалось уйти на всю ночь на этюды – нужно было только утром предъявить холст с закатом или восходом. Закаты заготавливались заранее, а мы уходили в ночное – сторожа соседнего совхоза с удовольствием отдавали нам лошадей». (В.П.)

Двойственное впечатление: с одной стороны, СХШ – заскорузлое заведение с жестким подходом к искусству, где, случалось, завуч, бывший кавалерист, устраивал шмон – искал под матрасами акварели, написанные в неуютной цветовой гамме, откуда «за розовый шарфик на пленере Юру Ковалева выгнали» (М.Ш.), отправили в психушку Сергея Алексева за

¹ С 1944 г. – ИнЖСА им. И. Е. Репина. В разговорном языке продолжал называться Академией, так для краткости и буду далее именовать.

² Расшифровка инициалов в скобках дана в «Списке лиц, предоставивших информацию».

копирование репродукции Грюневальда, исключили ныне прославленных Александра Арефьева, Владимира Шагина, Геннадия Устюгова и самого Михаила Шемякина, дав ему проучиться всего-то около двух лет. С другой стороны, заложенного там технологического фундамента им всем хватило, чтобы, больше нигде не учась художеству, стать высокими профессионалами.

Здесь сразу становились взрослыми, становились художниками. «Когда поступаешь, то совершенно меняешься: ребята не замороженные и все разные. И место намоленное». (Вл. П.) «Удивительная школа. Люди работали. Ходили на защиты в Академию. Был музей античных слепков, где А. А. Починников, человек феноменальных знаний, водил экскурсии, бывшие поэмами. Библиотека – чудо. Единственная библиотека, не изменившая своего интерьера с начала XIX века, – все это воспитывало». (В.Т.) Михаил, наладивший контакт с девочками-библиотекаршами, утверждает, что пользовался библиотекой по ночам – «рассматривал заперщенные к выдаче книги».

Школьную атмосферу первой половины 50-х годов занимательно описал художник Эдуард Кочергин: «В среде СХШовского народа существовали и создавались свои законы, свой устав, свой фольклор, свой язык, и уже этим мы были непохожи на всех школьных недорослей города. Главная идея, объединявшая нас, — идея творчества, и потому считалось, что творить мы можем не только на предметах “изобразилки”, но и на всех других уроках»³. По мнению Кочергина, это была не совсем обычная школа и потому, что относилась не к министерству образования, а к министерству культуры. «Для нашей школы учителей набирали художники, может быть чиновники, но все-таки художники — люди “с тараканами”. Никакое Рено таких учителей не пустило бы на свой порог. Прежде всего, они были личностями и хорошо образованными специалистами. Конечно, в старинные времена их бы обозвали чудаками, в наше теперешнее время – чокнутыми, а в 50-е мы их заслуженно причисляли к “антикам”»⁴. Далее следуют описания диковинных персонажей и «странных безобразий», которыми была полна школа.

Это подтверждают однокашники Шемякина: «Учителя были неординарные люди. Кто-то катался по классу на велосипеде. Учитель физики

³ Кочергин Э. Ангелова кукла: Рассказы рисовального человека. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2006. С. 110.

⁴ Там же. С. 112.

запирал дверь и играл на гитаре: «Все равно вы физики знать не будете»». (М. Ш.) «В кабинете физики поверху был развешен целый оркестр народных инструментов. Когда класс был не готов к уроку, кто-то предлагал: «Давайте споем», и Пал Семенович с радостью брал балалайку и аккомпанировал частушкам, которые я пел». (В.П.)

Добрым словом Валерий Плотников поминает преподавательницу по литературе, приносившую в класс Сологуба, Волошина, Северянина.

Что до изобразительного искусства, то Шемякин просит упомянуть учителей: живописи – В.И. Сенчукова, скульптуры – В.Н. Китайгородскую, рисунка – Л.С. Шолохова: «Он меня любил и, помню, говорил, что у меня врожденное чувство какой-то необыкновенной линии, о которой я сам не знал, особенно тогда»⁵.

Однокашники Шемякина также подчеркивают творческую атмосферу, вольнодумство, любознательность и особое самоощущение, владевшее СХШатиками.

«Все были гении. Все хотели быть гениями, и единственной установкой было творчество. И была фронда против официального. <...> Религиозными делами мы все интересовались — это было интересно с точки зрения связи искусства и религии». (А.П.)

«Все мы уже начинали интересоваться русской иконой, наверное потому, что были дети определенного поколения и на нас большое влияние оказывали художники-мистики. Любимый художник в нашей группе был Матис Грюневальд, мы его копировали»⁶.

«Академия художеств сохраняла в себе некий микромир, в этом мире — парча и золото, настоящие костюмы пушкинских времен. В двенадцать лет мы писали обнаженную натуру — и мы считали себя выше толпы. Иногда натурщица не приходила, и девочка-художница сбрасывала платье и становилась позировать. <...> Выставка Пикассо в 1956-м очень подействовала. В двенадцать лет мы постигали и Пикассо, и Ницше, и Шопенгауэра, и Библию. Читали все – от Платона до Бердяева. И через живопись и Библию ударились в религию. Менялись информацией. Я открыл Хлебникова. Когда стали ругать Пастернака, мы за него принялись и ударились в поэзию. Потрясающим было впечатление от Солженицына. Преподавате-

⁵ Интервью с Михаилом Шемякиным // Минчин А. 20 интервью. М.: ЭКСМО-ПРЕСС, 2001. С.289.

⁶ Там же.

лей презирали и все делали наоборот — и в общем это нас испортило. Мы все в Академии ненавидели и остались дилетантами». (О.Г.)

«Были театральные кружки, организовали театр теней – там поставили “Конька-горбунка”. Покупали диафильмы для детей, смывали и на чистой пленке рисовали свое – так мы с Михаилом создали огромный фильм: “Бравый солдат Швейк”. Сидя на уроке, рисовали 86-м перышком черной тушью кадры размером 2х3. И писали текст». (В.П.)

«Шемякин пришел в СХШ уже полностью сложившимся художником, прекрасным рисовальщиком. Знал искусство, мог что-то показать и что-то рассказать. Он уже в школе копировал в Эрмитаже – этого никто у нас в классе еще не мог. Среди детей он был уже взрослым, на практике в Юкках катались по пруду в корытах, а он — взрослый. <...> Устраивал “перформансы” – разыграл мизансцену с Юрой Русаковым: достал на уроке самопал, сделанный под дуэльный пистолет, выстрелил, Русаков упал – урок был сорван, пистолет изъят и заперт в шкаф». (Г.С.)

«Миша выделялся увлеченностью, работоспособностью и решительностью. Я мирился с обстановкой — он противопоставлял себя окружению и достаточно бесцеремонно требовал себе условий, например комнату для работы у домашних. Всегда целеустремленно работал и меня заставлял. Работы мои хвалил – он любил хвалить чужие работы, когда ему показывали. И сразу очень серьезно стал заниматься историей искусства. Он сам занимался. <...> Еще вспоминаю любимую Мишину историю о том, как мыши воруют яйца: одна ложится на спину и держит яйцо в лапках, а другая тянет её за хвост». (А.П.)

«В начале года, как черт из табакерки, из Германии туманной появился Миша. Он оказался персонажем сложным – стал распространять другое искусство. Когда он мне показал Брейгеля и Босха, меня, который раньше, кроме Шишкина с Репиным, мало что знал, это пугало. Особенно Босх. Он познакомил с Ван Гогом, с Гогеном – никакого смягчения он не позволял. И бесплатный хлеб в столовой намазывал горчицей таким толстым слоем, словно это масло. Я поддался его тлетворному влиянию и стал рисовать композиции в духе Милле, но в технике Ван Гога. Мы сидели за одной партой, и нас вышибли вместе, меня – практически из-за него». (В.П.)

Увлечение Шемякина фантазмами великих нидерландцев запомнила и Ася Векслер:

В постижении Босха и Брейгеля
Он не брал геометрии в толк.
Сторонился бинома и лакмуса.
Не жалел для набросков чернил.
И, в обход реализма, для ракурса
Перспективу обратную читил⁷.

Ася Векслер – «выдающаяся ученица, красавица, поэтесса». (М.Ш.)
И единственная комсомолка в классе, остальные и не думали туда вступать. Никто не принуждал.

Ныне Векслер – известная в Израиле поэтесса, Михаил Иванов – известный в Петербурге художник, Валерий Плотников – известный фотограф, Александр Погоняйло – доктор философских наук, автор трудов по эстетике и истории философии. Учился в том же классе и Евгений Барабанов – известный философ-богослов и искусствовед. А Олега Григорьева из параллельного класса представлять уже не нужно.

Григорьев в СХШ «был самым блестящим талантом». (М.И.) «Самым талантливым был Олег Григорьев – как художник-график. У него это получалось безумно хорошо. С ним было интересно, он был умный, остроумный, способный очень, была в нем строгость и заносчивость. Рисунок, лепка у него хорошо получались. Но живопись мне нравилась меньше – когда он рисовал капустные поля в Юкках, цвет становился резким, неприятным». (А.П.)

«Смышленный, ловкий, мастеровитый, элегантный». (Вл. П.)

«Олег любил странные вещи, был драчлив. На практике в Юкках работал под простыней – никому не показывал. Оказалось – наконец позволил посмотреть только мне, – он копировал Пьеро делла Франческа – портрет графа Федерико да Монтефельтро. Этот профиль с той минуты врезался в меня, до сих пор во мне это ощущение». (М.Ш.)

«В СХШ были домашние дети. А Олега воспитала улица». (Г.С.)
«Чувствовалось, что он заброшенный, из неблагополучной семьи: в Ленинграде была семья, комната, а он жил в интернате. Поэтому более закаленный, ехидный, умеющий обидеть». (А.П.)

⁷ Векслер А. ...Вновь погода глядит изменницей // Мир Михаила Шемякина. Альм. Вып. 2. Нью-Йорк – М. – Рязань, 2001. С. 94.

Интернат находился на 4-й линии, в том же доме, что и общежитие Академии, и Олег активно общался со старшими СХШатиками: с Татьяной Кернер, Эдуардом Зелениным, Геннадием Устюговым, Владимиром Паршиковым, Сергеем Алексеевым – и студентами: Олегом Целковым, Владимиром Некрасовым, Виктором Голявкиным. Голявкин вспоминал: «После работы в мастерской я приходил в общежитие, ложился на кровать и писал короткие рассказы. Олег Григорьев часто приходил послушать. <...> Он удивлялся, восторгался и сам писал стихи»⁸.

Юлия Горская, в то время студентка Академии, вспоминает: ей однокурники показывали Олега как особо выдающуюся личность.

В СХШ Григорьев проучился пять лет. «В 9-м классе меня выгнали за неуспеваемость. Я там сидел второй год. По литературе была единица». (О.Г.)

С Шемякиным они были дружны. «Артистический тип, когда мы познакомились, он столько наврал о себе! Это было детское вранье — фантазия, творчество. Он придумал легенду — немецкое происхождение. Я его очень любил и считал своим учеником. Он заразил своим успехом и своим вычурным стилем целое поколение молодых художников». (О.Г.)

⁸ Цитируется по статье: Янов М. Вслед уходящей эпохе // Григорьев Олег. Птица в клетке. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 1997. С. 8.

Вдохновители и кумиры

В 50 – 60-е годы репродукции были предметом страстного интереса. «Были коллекционеры репродукций. Например, Борис Тимофеевич Дворкин, у которого была самая большая в городе коллекция старого «Зеемана». Избранным (нужно было к нему попасть, ему понравиться) он продавал по двадцать пять рублей за лист». (М.Ш.)

«Зееман» – лейпцигское издательство, печатавшее лучшие в мире репродукции. Выпускались они в папках, каждая закрывалась листом папиросной бумаги. Довоенные и дореволюционные издания ценились особенно высоко. Любители знали, у кого в городе лучший оттиск картины. «Денег не было, поэтому покупалось только лучшее. Бедность не давала расслабиться. Придирчиво, иногда часами изучалась каждая репродукция. Это помогало развить силу глаза». (М.Ш.)

На этой почве завязывались многие знакомства.

Человек с длинными волосами и дергающейся головой торговал репродукциями в закутке у туалета СХШ, а иногда прямо в туалете. СХШатики прозвали его Мушкетером, держали за сумасшедшего. Учителя от общения с ним предостерегали: считалось, что он растлеывает молодежь. Миша Шемякин и Олег Григорьев с ним подружились.

Началось так: Миша спросил, нет ли у него старого «Зеемана»? Тот шепотом ответил: «Да, есть» – и пригласил к себе. Вел с предосторожностями: «держал в радиусе двух кварталов, озирался, кивал головой». (М.Ш.) У него оказалась великолепная коллекция «Зеемана» и библиотека книг по искусству.

Это был Евгений Павлович Семеошенков, энтузиаст, эстет, «человек, чувствовавший живопись каждым нервом».

(В.О.) Он мог часами вдохновенно говорить об истории искусства.

Живой, общительный, яркий, он создавал вокруг себя особый климат.

«Романтическая фигура, одних очаровывавшая, других раздражавшая. Красивое лицо с огромными, особо посаженными выпуклыми глазами, усы, борода, длинные волосы». (М.Ш.)

А «в те времена с бородой не брали даже в рабочие»⁹.

«Гоголевский персонаж: традиционный тип художника – человека не от мира сего – тип монаха, юродивого». (А.Т.)

Для официальных был неприличен: постоянное перевозбуждение, вызывающий тон, громкие восклицания. На выставках заговаривал с незнакомыми, делился впечатлениями.

Юрий Филимонов наблюдал, как в Эрмитаже Семеошенков рассматривал «Танец» Матисса: «Подходил вплотную, «нюхал», отбегал, садился на пол, вставал, поворачивался спиной, широко расставлял ноги и рассматривал картину между ног». Это не было эпатажем, спектаклем в расчете на публику – в 1957 году залы Эрмитажа были пусты, – это показывало его крайнюю заинтересованность.

Как-то бродя по Эрмитажу, Анатолий Васильев увидел: у картины стоят двое – худенький молодой человек в черной куртке и другой, с укороченным телом и бешено вращающимися глазами, восклицающий: «Сезанн – это мир! Сезанн – это эпоха!» Вскоре Анатолий познакомился с ними – это были Шемякин и Семеошенков.

«Он открыл для меня большие миры. Познакомил с импрессионистами, привил любовь к итальянскому бельканто, к старой музыке, к репродукциям старых мастеров». (М.Ш.)

«В начале 50-х в Союзе художников была студия, где по вечерам ставили обнаженную натуру. И какое-то количество эстетов туда ходило. В том числе и Семеошенков, наброски которого своей пластичностью удивительно выделялись. Он уже тогда переварил, прочувствовал Сезанна». (И.К.)

⁹ Уфлянд В. Допечатный период // Вестник новой литературы. №1. 1990; <http://www.aptechka.agava.ru/statyi/periodika/ufland2.html>

«Палыч — поэт, Палыч — Сезанн закатов!»¹⁰

Сезанн был его Богом — и «он многим открыл глаза на Сезанна». (О.Ф.)

«Я познакомился с ним в начале или в середине 50-х на барахолке у Обводного канала. Он там распевал итальянские песни: «О, мое солнце!» Он добывал бельканто на старых пластинках. И сделал изобретение: собирал шипы роз и вставлял вместо иглы в мембрану патефона — можно было прослушать два раза». (Ю.Р.)

Жил Семеошенков в Апраксином переулке, в крохотной комнатухе, преображенной в готическое пространство: расписал подоконник, оконную раму, стекла, стеклянную дверь. В другом конце того же переулка была мастерская от Худфонда — артель инвалидов (на фронте был контужен), где он зарабатывал деньги. Там изготавливались портреты писателей, того рода, что висели в школах. Писались они сухой кистью по белой бязи, и художников, этим занимавшихся, называли «сухотеры» и «апраксионисты». Сухие, зализанные, они соответствовали казарменной школьной обстановке. «Но и тут он отличался особой тонкостью». (М.Ш.) Иногда в мастерскую забегал другой оригинал — Юрий Павлович Филатов, кажется единственный в те годы искусствовед, дерзавший заниматься абстрактной живописью, поклонник Е. Михнова — и Павлычи сражались в шахматы.

На страсти Семеошенкова — репродукции и пластинки — денег, там заработанных, не хватало. И он сделался частным предпринимателем. «В день, когда Палыч получал деньги, он обязательно отправлялся или в "Старую книгу", где приобретал какой-нибудь альбом Скира¹¹, или в "Демкнигу": там он обычно покупал два одинаковых экземпляра какого-нибудь альбома. Один ставил себе на полку, другой раскурочивал и наклеивал репродукции на серый картон. С этим шел в СХШ или в Академию в день стипендии. Там раскладывал товар на подоконнике, он раскупался с удовольствием». (В.О.) Должно быть,

¹⁰

Росточкин Ю. Письмо Шемякину. Автограф. Архив Шемякина.

¹¹

Книги по искусству этого швейцарского издательства ценились выше прочих.

Семеошенков и сделал Шемякина «Великим Потрошителем Книг».

«С Семеошенковым мы встретились в книжном магазине, вместе вышли и стали друзьями. Очень талантливый человек, очень понимает сущность искусства, хотя сам работает мало». (Л.К.)

Постоянно бывая у Михаила, Евгений Павлович его наставлял и ободрял. «Миша боготворил Семеошенкова». (А.В.) Из Франции и Америки посылал ему альбомы. А когда впервые приехал в Россию после изгнания, первым делом пошел с ним в Эрмитаж, где они провели весь день.

Через Семеошенкова состоялось множество знакомств. Именно благодаря ему Миша Шемякин и Олег Григорьев, будучи еще школьниками, попали к коллекционеру Льву Борисовичу Каценельсону¹². В свою очередь, Каценельсон познакомил Михаила со своим соседом, Евгением Ротенбергом. Как и Каценельсон, Ротенберг был учеником Павла Филонова. Но он был живописцем, а не «аналитиком». Филоновская «сделанность» оставила в его живописи только след – в проработанности, в сетке мелких штрихов или россыпи крошечных мазков, приводящих к иному результату: к «расплавленности» живописной массы. «Плотные сгустки красочной плазмы, сверкающие брызги-осколки»¹³ покрывали небольшие картонки Ротенберга.

Юрий Филимонов, росший в том же дворе и имевший товарища в коммуналке, где жил Ротенберг, вспоминает: «Поражала деликатность, мягкость и некоторая экстравагантность. Дворовая кличка была у него "Сумасшедший". Проявлялось сумасшествие в том, что, спускаясь по лестнице или стоя у окна, он разговаривал с невидимым собеседником. Но был так мил, что соседи относились к нему лояльно. Рисунки тоже поражали своей деликатностью, мягкой лирикой. Милый, добрый человек, ласковый с нами, детьми».

¹² О Л. Каценельсоне подробно в главе «Коллекционеры».

¹³ Раковская Н. Ротенберг // У Голубой лагуны: Антология новейшей русской поэзии. В 5Т. Ньютонавилл, 1980–1986. Т. 2Б. С. 41–42.

«Считался умственно неполноценным. Жил на пенсию. Был очень образован. Человек ваноговского типа, очень преданный искусству и всегда веселый. Спускался к Льву Борисовичу и говорил: "Давайте поедем на этюды!" Он очень хорошо влиял на Шемякина». (И.К.)

«Ротенберг смотрел в щелку: кто у меня? — и осторожно заходил. Очень доброжелательный, очень контактный, хотя застенчивый. Всем дарил работы. С Семеошенковым у них бывали перепалки — оба неуравновешенные». (Л.К.)

«Я пришел к Лева и увидел странного человека, который хихикал и задавал вопрос: "Вы левый художник или правый?" Я не знал, что ответить. "Раз мнетесь, значит — правый", — и перестал мной интересоваться. Через дорогу жил профессор Мухинского училища¹⁴ Петр Дмитриевич Бучкин, его основной оппонент. Летом он вел с ним теоретические дискуссии. Кричал "Бучкин!" до тех пор, пока тот не выглядывал в окно, и тогда выпаливал свою тираду. Причем Бучкин не успевал сказать и слова, а Ротенберг уже выдавал все о преимуществах левого искусства и обреченности правого». (Л.С.) «Или просто выкрикивал: "Бучкин — дурак" — и прятался за занавеску», — добавляет Шемякин.

Менее лаконичен был Ротенберг на открытии выставки молодых художников (Олега Целкова, Виктора Голявкина, Олега Соханевича, Минаса Аветесяна) в ЛЭТИ, в 1957 году. В зале «возник импровизированный митинг, на котором с подвернувшегося под руку табурета держал восторженно-сбивчивую бесконечную речь ... великолепный, слегка сумасшедший, наивно-гениальный Евгений Ротенберг. Люди менялись, кто прислушивался, кто, не замечая, проходил мимо, а выступление продолжалось до позднего вечера»¹⁵. Произнес речь он и на открытии выставки такелажников в Эрмитаже, в ней очень хвалил художников.

¹⁴ Так в разговорном языке называется ЛВХПУ им. В.И. Мухиной, так для удобства буду его именовать.

¹⁵ Сейсян Р. Наш ленинградский эстрадно-танцевальный с легким электротехническим уклоном. (Хроника студенческой жизни ЛЭТИ второй половины 50-х) // Окно в микромир. 2007. Т.2. № 4 (8). С. 40.

Жил Ротенберг с сестрой. В праздники, перед приходом гостей, сестра затевала уборку, что значило: выбросить накопившиеся рисунки. «Он спускался с ними на помойку и иногда на лестнице встречался с Львом Борисовичем. Тогда они раскладывали рисунки на ступеньках и обсуждали. Некоторые Лев Борисович забирал себе». (Л.С.) Так что все, что не попало в мусорный бак, оказалось у Каценельсона. Рисунки Ротенберга были его валютой – он на них что-то себе выменивал.

Праздники были важным событием в жизни Ротенберга. Гости приносили торт, коробку от которого он раскурочивал, бежал с ней на почту, там грунтовал казенным клеем и потом писал на ней. Вот эта коробка и почта почему-то прочнее всего застряли в головах и непременно фигурируют, чуть речь пойдет о Ротенберге.

«Я его всерьез не принимал – считал: так, больной дилетант. Но в 1968 году, после разговора с Волковым, у меня произошел перелом. И я стал иначе видеть его работы». (Л.С.) После этого Лев Наумович стал покупать Ротенберга у Льва Борисовича – сам художник умер. Позже Сморгон устроил несколько выставок Ротенберга: две у себя в мастерской – одну из них для общества любителей искусства при Эрмитаже, оставшихся равнодушными; три в Москве: в мастерской Анатолия Слепышева, в доме Фаворского и у вдовы Фалька, «что было бестактно». (Л.С.) На выставку в доме Фаворского зашел Илларион Голицын и так проникся, что, вернувшись после того, как зрители разошлись, просидел до утра, а потом написал статью, где-то напечатанную. Этому страшно обрадовался Каценельсон и в благодарность отправил Голицыну работу Ротенберга. Все это было уже в 70-е. Но кое-кому в Москве Ротенберг был известен и раньше. Так, художник Михаил Гробман пишет в своем дневнике: «Шемякин подарил мне 3 шедевра — 2 акварели и 1 рисунок Евгения Ротенберга, ленинградского гения величиной с коlibри. Я мог бы только мечтать, без тени надежды, о том, что у меня будут эти вещи, но вот письмо Шемякина с трогательными словами и в подарок — 3 шедевра. Каценельсон также подарил

мне 2 рис. Ротенберга»¹⁶. «Бачурин рассказал, как ок. 10 лет назад они с Целковым посетили Ротенберга. Это ошеломило его, он попросил подождать в коридорчике, они ждали и наконец заглянули к нему, он сидел и брился среди комнаты, потом показывал работы, вытаскивая пачки из конфетных коробок»¹⁷.

Шемякин был первым, а может и единственным, кто у Ротенберга работы купил. И подарил ему этюдник, набор красок и кистей. Обратил внимание на этого художника парижской галеристки Дины Верни¹⁸ – она купила его работы у Каценельсона. Лев Борисович расстался с ними только из-за того, что была обещана выставка, и горевал всю жизнь, что от него ушли эти шедевры.

Впервые работы Ротенберга были опубликованы в шемякинском «Аполлоне».

С Семеошенковым и Ротенбергом Михаила свела жизнь. При всей любви к ним, при том, что он обоих называет своими духовными учителями, в его работах нельзя усмотреть ничего от их манеры. Оба – чистые живописцы. Ни тот, ни другой не были художниками стиля и синтеза.

А вот москвичей Александра Тышлера и Михаила Шварцмана Шемякин избрал сам, найдя в них много ему близкого.

В Тышлере были близки условно-синтетические образы, отстраненность, театральность, фантазмагория, гротеск, пластический парадокс. В Двухтомнике¹⁹ он отметил у Тышлера как особо важную для себя, для своих «Карнавалов Санкт-Петербурга», тему Петрушки.

В отличие от Ротенберга и Семеошенкова, о которых мало что известно, почти ничего не написано и потому важно зафиксировать любую мелочь, Тышлер и Шварцман – художники прославленные. Говоря о них, обозначу лишь аспекты, существенные для главной темы. Тышлер – один из тех немногих сложившихся в 20-е годы мастеров, кто не примкнул к линии социали-

¹⁶ Гробман М. Левиафан: Дневники 1963–1971 годов. М.: Новое литературное обозрение, 2002. С.271.

¹⁷ Там же. С. 382.

¹⁸ О Дине Верни подробно в главе «Устроители выставок».

¹⁹ Mihail Chemiakin. [В 2Т.] New York: Mosaic Press, 1986. Далее – Двухтомник.

стического реализма. Если его почти одногодок тихий Ротенберг был запрятан в болезнь и тем освобожден от необходимости работать на режим, Тышлер, как практически все непримкнувшие, выживал, уйдя в один из видов прикладного искусства – в сценографию, а станковые работы делал «для себя». «Он перенес свободомыслие и идеи авангарда в театральное пространство»²⁰. А затем перенес театр в свои станковые работы. «Тышлеру как будто не хватало работы сценографа для воплощения своих идей. Пьеса рождала определенный состав мыслей и чувств, но навязанный ею сюжет становился тесен, и художник пишет странные полотна, как будто близкие тому, что он придумал для спектакля, и вместе с тем далекие от него»²¹.

Тышлер осуществил свой синтез – соединил фигуру человека и натюрморт, человека и архитектуру. У него девушка несет на голове дом или целый город. «В результате человек и вещь обретают новый неожиданный единый архитектурный образ. У меня вещи изображены совершенно реально, а соединение их с человеком – фантастично»²².

У Тышлера были связи с Ленинградом: здесь он оформил несколько спектаклей до и после войны. Наезжая сюда, бывал у Каценельсона. Лев Борисович купил его картину. Увидев ее, Михаил «обалдел». «Меня поразило в нем вневременное, отвлеченное. Изысканность и законченность». (М.Ш.)

Он отправил Тышлеру восторженное письмо.

Это было не первое послание в столицу большому мастеру. Когда Михаила отчислили из СХШ, он написал Кибрику. «Кибрик дружил с мамой. Сделал ее портрет. Я обратился к нему, чтобы он вел мое образование. Посылал ему рисунки, он давал советы: светотень, правильное освещение, понятие книжной иллюстрации. Он поддержал. Когда исключили из школы, мать говорила, что нужно покончить с рисованием. Он же писал, что необязательно кончать высшее учебное заведение, можно стать художником и через самообразование». (М.Ш.) Сам Кибрик

²⁰ Лебедева В. <http://www.rusiskusstvo.ru/journal/1-2006/a1094/>

²¹ Там же.

²² Беседы с художником Александром Тышлером // Лехаим. 2002. №9; <http://www.lechaim.ru/ARHIV/125/tishler.htm>

ВХУТЕИН не закончил – сбежал к Филонову. Но от филоновского влияния скоро избавился, став вполне понятным реалистом. К тому времени, когда Михаил поехал в Москву, Кибрик, с его сочными, объемными, вполне земными образами, был ему неинтересен. Он отправился к Тышлеру. И стал вхож в его дом, «чем мало кто мог похвалиться: Флора оберегала свое гнездо, как орлица»²³. «Она говорила о Мише: “Его не особенно нужно пускать, он все хорошо схватывает”». (И.К.) А сам Тышлер «очень мило относился к Мише». (О.О.)

«Вечером приехал Миша Шемякин (он в Москву на один день – привез Тышлеру печатный станок)»²⁴. «Тышлер хотел заняться графикой методом американской литографии. Я заказал и привез ему печатный станок. Но он уже не мог заниматься графикой – дрожали руки». (М.Ш.)

«В последнюю ночь перед вылетом из страны я поехал к Тышлеру, вызвал его на улицу и сказал, что уезжаю, хотя мне это говорить было строго запрещено. Там, в сквере, я опустился на колени и попросил у него благословения – как у священника. И Тышлер, неверующий человек, меня благословил». (М.Ш.)

Позже, составляя «Аполлон», «для своего учителя и кумира Тышлера Миша даже разработал новый способ печати цвета»²⁵.

Если Тышлер был ровесником Ротенберга, то Шварцман – Семеошенкова. Если Тышлеру и Ротенбергу нужно было как-то жить с тем, что в них было, то Шварцману, родившемуся в 1926 году, то есть человеку советскому, требовалось освободиться от власти господствующей догмы, найти для себя иную идеологию. Как обычно для поэтов и художников, формировавшихся в 50-е, его мировоззрение реконструирует некоторые идеи и концепции начала века. А именно: искусство как теургия, необходимость мистического опыта, утопизм – и он полагал, что грядет новое, иное, лучшее. Так, он пишет, что создал «новый невер-

²³ *Ионкис Г.* Скульптор Павел Шимес. «Я плотник, среди стружек мой причал» // Лехаим. 2004. №8; <http://www.lechaim.ru/ARHIV/148/ionkis.htm>. Флора Сыркина, искусствовед, жена Тышлера.

²⁴ *Гробман М.* Левиафан. С. 343.

²⁵ *Кузьминский К.* <http://kkk-plus.nm.ru/nussberg2.htm>

бальный язык третьего тысячелетия»²⁶. А как человек эпохи семиотики, он рассматривает мир через понятие знака и верит в «космический знакопоток».

В 60-е Шварцман создал свои «лики». «Иературы» – «знаки невидимой реальности» – будут позже. Пока что на службе, в конструкторском бюро, он разрабатывал знаки товарные.

Стилистика текстов Шварцмана, близких к поэтическим, также возвращает к символизму начала века. К поэтическому, словесному творчеству можно отнести его неологизмы. Озабоченный тем, чтобы не быть с чем-либо отождествленным, куда-то вписанным, Шварцман говорит о себе им же изобретенными словами. До Шварцмана существовало слово иератизм, термин иерография встречается у Липавского. Шварцман употребляет: иерат, иература, иерато, иеразнак, иератика, иератоника, иератизация, иераграфия, иерасупре, иераграмма... В его текстах фигурируют: метатектура, метабыт, духослед, иррации... «Иературы» в текстах Шварцмана расшифровываются как священные знаки, знаки Святого Духа, знаки возвышения, знаки, выражающие метаморфозы невидимой реальности, светоносный знак высшей жизни, тектонический знак. Также: знак духовной иерархии, знак духовного первообраза, знак врат, знамение нумена и знак его прохода, просыпание на нас, к нам. Также: ситуации иррациональных миров, свидетельство о Духе Святом, духовное убежище, молчаливый псалом, графический псалом. Еще: духовное архитектурно-знаковое свидетельство о Доме Высшей Жизни, знаковая ситуация, концентрирующая в себе иррациональное, личный мистический опыт, концентрированная идея иератической архитектуры...

Все это либо устрашает, либо смешит. Но живопись Шварцмана действительно величественна. А воспоминания и записи учеников воспроизводят иной образ: человека живого, с острым умом, богатого мыслью, житейски мудрого.

Шварцман имел обыкновение приезжать на день в Ленинград и проводить его в Эрмитаже. Знал музей досконально.

«Шварцман побывал в Ленинграде и хвалил художника Шемякина»²⁷. Это было в 1966 году.

«Познакомились по наколке Нардика²⁸, мужа Лиды Давыдовой, он был к Шварцману вхож». (М.Ш.)

Точек пересечения со Шварцманом у Шемякина, пожалуй, больше, чем с кем-либо. Начиная с интереса к архаике. После исключения из СХШ Михаил ходит в Кунсткамеру и фотографирует головы, маски эскимосов²⁹. «С юных лет для меня как художника было важно изучение так называемого примитивного искусства, хотя я очень не люблю этого слова. Это Африка, Океания, аборигены Австралии. Когда я познакомился с Михаилом Матвеевичем Шварцманом, я был поражен, что есть еще один человек, намного старше меня, который занимается теми же вещами»³⁰. «Шемякин шел от масок африканских и африканских щитов. Через Шварцмана он понял орнаменталистику». (О.Г.)

Сущностная общность Шварцмана и Шемякина – проблема преодоления авангарда. Метафизический синтетизм – так обозначил Шемякин собственное направление в искусстве – есть такая попытка. Авангарду противопоставлен синтез. Шварцман авангарду отвечал: «Не ломай, но метаморфируй»³¹. «Не авангард, но органическое прорастание живых ветвей на древе Вечной жизни – вот смысл творчества»³². «Метаморфическая работа», «трансформативное сознание» постоянно мелькают в текстах Шварцмана. «От вычленений к синтезу, через понимание форм, утерянной значимости к новой синтетической значимости: религиозной. Синтез: единство в борьбе супрематического с пластическим... Целое: невероятный образ (знак, код)»³³. В картинах Шварцмана, пишет Кабаков, «содержался невероятный синкретизм всех огромных культурных представлений и ассоци-

27 Гробман М. Левиафан. С. 150.

28 Леонард Данильцев. О нем в гл. «Поэты».

29 Альбом этих фотографий сохранился.

30 Шемякин М. Идея спасения мира у каждого своя // Санкт-петербургский университет. 2006. 4 мая; <http://journal.spbu.ru/2006/09/18.shtml>

31 Шварцман М. Из записных книжек. С.39.

32 Там же. С.38.

33 Там же. С.29.

аций. <В них> можно было прочесть в виде каких-то обломков, элементов живопись Возрождения, фрески Египта, фрагменты икон»³⁴. А «Шемякин весь в искусстве прошлого, всех веков и народов»³⁵.

Текст «Метафизический синтетизм» оканчивается определением цели направления: создание новой иконы. Сколько ни отрицал Шварцман, что создает икону, он же утверждал, что его живопись – «след видения», свидетельство о Духе Святом. Но действительно, – не икона, икона – канон.

Есть пересечения и стилистические – линейная ясность. Кривая линия. «Волшебство непредвиденных кривых»³⁶.

Пожалуй, самый распространенный из мифов о Шемякине гласит: он весь вышел из Шварцмана. Грубый вариант: обобрал. Сам Шварцман так не считал. Когда в 70-е годы в Париже Шемякину пришлось подавать в суд за печатно высказанное обвинение в плагиате, Шварцман пришел ему на помощь. Он опроверг, что «обворован». Хотя в своих записных книжках был беспощаден к тем из учеников, кем «принцип соборности был понят "как свободное право красть"»³⁷.

Влияния Шварцмана (как и многих, многих других – синтез это предполагает) Шемякин никогда не отрицал, а подчеркивал и подчеркивает. Влияние «ликов» Шварцмана можно усмотреть в метафизических бюстах и метафизических головах определенного периода. Шемякин постоянно применяет ключевые для Шварцмана понятия: метаморфоза, трансформация. Возможно, Шварцман помог Михаилу осознать присущую его собственным изображениям знаковость. Миф о том, что Шемякин весь вышел из Шварцмана, всего лишь миф уже потому, что Шемякин много разнообразнее. И потому, что он созрел рано, и самого себя, и свой стиль он создал задолго до знакомства со Шварцманом. Уже на выставке в редакции журнала «Звезда» в 1962 году он был воспринят как художник самобытный. И мно-

³⁴ Кабаков И. 60–70-е...: Записки о неофициальной жизни в Москве. М.: Новое литературное обозрение, 2008. С. 252.

³⁵ Кузьминский К. Книга // У Голубой лагуны. Т.2А. С. 68.

³⁶ Шварцман М. Из записных книжек. С.31.

³⁷ Там же. С.32.

гое, на Шварцмана непохожее, создавал после знакомства с ним. И при том, что у них действительно много общего, есть существенное расхождение: отношение к гротеску. Гротеск – важнейшая составляющая стиля Шемякина. Шварцман гротеска не любил. «Гротеск есть форма, рожденная деформацией»³⁸. А «деформация есть излом, выдумка, ложь, иллюстрация, болтовня»³⁹.

Некоторые из «ликов» Шварцмана названы «вестниками» – термин теоретика чинарей Леонида Липавского. Этим понятием пользовался и Яков Друскин, человек, к пластическим искусствам не причастный, которого, тем не менее, Шемякин причисляет к своим духовным учителям. Как и Шварцман, Друскин – консерватор и авангардист одновременно, как и Шварцман, он вновь соединил искусство и религиозную проблематику. Но, по сравнению с его духовным поиском, опытом, человеческой сущностью, великий Шварцман кажется театральным-ходульным, стиль его текстов – банальным. Ведь на долю Шварцмана выпала только попытка воскресить то, что Друскин непосредственно нес в себе. Принадлежавший тому же поколению, что Ротенберг и Тышлер, Друскин был одним из тех немногих, в ком воплотился следующий после футуризма этап русского авангарда. «Спутник обэриутов» или «последний обэриут», чья роль в истории культуры долго сводилась к спасению рукописей Даниила Хармса и Александра Введенского, Друскин был странным мыслителем – философом авангарда, религиозным философом и философом-музыкантом. Отказавшись от традиционной терминологии западной философии, он всю жизнь строил свою собственную «несистемную систему» познания мира. «Я должен каждый раз начинать сначала. <...> Я наложил некоторую сетку на мир. <...> Заменить старую, всегда ложную сетку новой – это и значит почувствовать мир»⁴⁰. Это, наверное, и есть авангард.

Провидец: уже в 1923 году он, ученик Николая Лосского, выпускник философского факультета, вместо того чтобы, как было ему предложено, остаться при кафедре, «устраивается на

38 Там же.

39 Там же. С.29.

40 Друскин Я. Дневники. СПб.: Гуманитарное агентство «Академический проект», 1999. С. 80.

работу в самое низкое по образовательному цензу учебное заведение — фабзавуч»⁴¹ учителем литературы. Позже оканчивает экстерном математический факультет, чтобы преподавать вне-идеологическую дисциплину. Так ему удалось сохранить жизнь и интеллектуальную независимость, прожить «вне социальной системы. И служба была резко отграничена от дела, которому он себя посвятил»⁴². Делом было мышление. «Он построил жизнь так, чтобы иметь возможность сосредоточиться на мысли»⁴³. Он был способен писать философские трактаты — их набралось на том в семьсот с лишним страниц — для самого себя.

«В Я.С. есть необычайное, если можно так выразиться, мыслительное чутье. Ведь и все мы, прежде всего, не обсуждаем мысль, а как-то чувствуем ее. И это чутье в Я.С. еще удивительно обострилось благодаря тому, что он, в отличие от всех других мыслителей, не подвержен соблазнам. Я говорю вот о чем: мир можно сравнить с государством, а мыслителей — с бухгалтерами, находящимися у него на службе. И вот, все они, быть может не замечая этого сами, старались по долгу службы составить наиболее благополучный баланс, свести концы с концами во что бы то ни стало. Все подтасовывали, хотя бы уже оттого, что стремились создать стройную систему. Я.С. не чувствует себя на службе у мира. То, что ему кажется смутным, он оставляет смутным. Он необольстим»⁴⁴.

«Из нас всех Я.С. единственный, который при всех условиях жил бы так же, как живет сейчас», — сказал о нем Хармс⁴⁵.

Кроме математического факультета, Друскин, тоже экстерном, окончил консерваторию. Перевел книгу А. Швейцера «Иоганн Себастьян Бах». Именно музыка Баха пробудила в нем религиозное сознание. Искусство для него было неотделимо от философско-религиозных вопросов.

41 *Друскина Л.* Взгляд сестры // Друскин Я. Перед принадлежностью чего-либо: Дневники . 1963–1979. СПб.: Гуманитарное агентство «Академический проект», 2001. С. 623.

42 *Друскин М.* Каким его знаю // Друскин Я. Дневники. С. 11.

43 Там же. С. 11.

44 *Липавский Л.* Разговоры // «...Сборище друзей, оставленных судьбою». В 2Т. М.: Научно-издательский центр Ладомир, 2000.Т.1. С. 245–246.

45 *Хармс Д.* Там же. С. 245.

Его суждения об изобразительном искусстве, считает брат, Михаил Друскин, стимулированы Владимиром Васильевичем Стерлиговым, которого он знал с 30-х годов.

Сергей Сигитов, учившийся в консерватории у Михаила Семеновича Друскина, привел Шемякина к Якову Семеновичу.

«Когда я впервые попал к Якову Семеновичу, то был совершенно потрясен прежде всего его внешностью. Это было лицо средневекового монаха. Потрясали его руки, и высохшая фигура, и необычайный свет, который исходил от него. И глаза, которые запомнились мне на всю жизнь, – большие, всевидящие и всепонимающие, глаза святого или пророка. <...> Моим первым впечатлением от его мастерской было ощущение, что я попал в келью Савонаролы, которая всегда была образцом того, как должен жить человек, сообразуясь со своими эстетическими понятиями. Его строгость была близка мне – я подражал этому монаху-фанатику»⁴⁶.

«Мы сидели вечерами вдвоем, он выпивал свою чекушку, глаза его становились еще огромнее, от них исходило сияние». (М.Ш.)

Михаил сделал несколько превосходных фотографий Друскина, они печатаются во всех изданиях его сочинений.

Друскин к Шемякину отнесся с участием. Александр Траугот вспоминает, что он с грустью говорил о гонениях, которым подвергался Михаил.

Но философия Друскина, явно влиявшая на Стерлигова (имело значение, что тот сам в 30-е годы был близок с обэриутами), даже на его живопись, Шемякина не коснулась.

«О его взглядах на группу ОБЭРИУ мы никогда не говорили. В основном наши разговоры были о музыке, о религиозных проблемах и задачах. <...> Единственное, что вспоминается мне в связи с Яковом Семеновичем и группой ОБЭРИУ, – у него был такой застекленный шкафчик с книгами, и там всегда были прикреплены оригиналы рукописей и разрисованные стихотворения, по-моему, в основном Введенского. Первое, что он предложил мне послушать однажды, был "Лунный Пьеро" Шёнберга в ис-

полнении Элизабет Шварцкопф, которую он тоже очень любил. Яков Семенович, фигура которого, казалось, светилась в полумраке, его глаза и звуки Шёнберга врезались в мою память»⁴⁷. «Он познакомил меня с Шёнбергом, Веберном, Бергом». (М.Ш.)

«На пороге шестидесятилетия он с такой страстью отдался постижению новой музыки, которая не была знакома нашим специалистам-музыковедам и подавляющей части (во всяком случае, в Ленинграде) композиторов»⁴⁸. «Он уверовал в додекафонию»⁴⁹. «Именно Друскин открыл мне мир атональной музыки»⁵⁰.

Были у них и общие наклонности: мистицизм, нелюбовь к науке. От науки Друскина «подташнивало». К традиционному музыковедению относился скептически и знаний по этой специальности не приобрел. Так и Михаил, сам занимаясь анализом изобразительного искусства, искусствоведения не жалуется.

К метафизическому синтетизму Друскин отнесся всерьез и критически. Увидел в нем синкретизм и эклектизм. «И еще грех католической гордыни – охвата всего, и земного, и небесного»⁵¹. Но он и с Бахом, перед которым преклонялся, и с Шёнбергом спорил.

В этой главе шла речь о тех, кого Шемякин назвал своими духовными учителями и вдохновителями. О тех, кого он особенно любил. Что касается учителей вообще, то он говорит: «Когда меня спрашивают: “Кто ваши учителя?” или “Кто оказал на вас влияние?” — я отвечаю: “Усаживайтесь поудобнее, запаситесь терпением — и слушайте. До утра я буду диктовать вам список”»⁵². Это и есть синтетизм.

47 Там же.

48 Друскин М. Каким его знаю // Друскин Я. Дневники. С. 38.

49 Там же. С. 38.

50 Шемякин М. http://www.book-ua.org/fil/click.php?id_link=29658.

51 Друскин Я. Перед принадлежностью чего-либо: Дневники. 1963—1979. С. 500.

52 Шемякин М. <http://gazeta.sfu-kras.ru/node/694>

В хозяйственной части Эрмитажа

«...Поздней осенью 63-го на дворцовой – рабочий хозчасти и художник-колорист шемякин показывал мне все оттенки радуги в сером петербургском небе, урок живописи... (помимо колеров таскаемого нами тициана, на коих меня "обучали")...»⁵³

Михаил Шемякин работал в хозяйственной части Эрмитажа такелажником с 1962 по 1964 год. Зарплата – 31 рубль в месяц (примерно студенческая стипендия). Относительно удобный распорядок: четыре рабочих дня и два выходных.

«Зимой 63–64 мы с Шемякиным ... гребли снежок на Зимней канавке, в промежутках же – часами базарили у Тинторетто, Эль-Греко и в особенности, у "Положения во гроб", 15-го века, которая кочевала из французского отдела в немецкий, а потом осела в испанском. Уже тогда Шемякина восхищали Петербург и машкерады Петра, а потом появилась и серия гравюр "Галантный век"»⁵⁴.

Главной обязанностью такелажников было перемещение экспонатов. Но такая работа случалась не всегда. В остальное время их использовали для разных хозяйственных нужд: дрова колоть, кирпич грузить, жучка травить, подвалы и крышу от снега чистить или разбивать лед. «Мальчики, отнесите, мальчики, передвиньте, мальчики, расчистите снег, мальчики, выбейте тапочки и т.п.»⁵⁵. «С утра мы ... катили по залам второго этажа музея тележку на колесах с шинами. На тележке стояли ведра с водой. Из ведер мы наполняли жестяные коробки, прикрепленные к радиаторам центрального отопления, чтобы от сухости воздуха не лопалась краска на картинах»⁵⁶. Тележку звали «танк», на

⁵³ Кузьминский К. <http://rubtsov.id.ru/others/kuzminsky.htm>

Цитаты из текстов Константина Кузьминского здесь и далее приводятся в орфографии и пунктуации автора. О самом Кузьминском подробно в главах «Поэты» и «Актеры и театрализация повседневности».

⁵⁴ Кузьминский К. Петербургская гофманиана // У Голубой лагуны: Антология новейшей русской поэзии: В 5Т. Ньютонвилл, 1980–1986. Т. 2А. С. 119. На самом деле серия называется «Галантные сцены».

⁵⁵ Кузьминский К. <http://www.geocities.com/blvol2ab/2akniga65.htm>

56 Уфлянд В. Огонек. 1998. 17 августа; <http://www.ogoniok.com/archive/1998/4568/33-62-62/>

ней помещалось двадцать пять ведер. Случалось, посылали в Смольный собор, где хранилось эрмитажное добро, – стряхнуть с ящиков голубиный помет. «Нам приходилось выполнять не только тяжелую, но и грязную работу – убирать мусор, снег, грузить бидоны с олифой, металлические листы», – сетует Олег Лягачев⁵⁷. «А еще отвозить отбросы на городскую свалку, подымать и мыть урны для мусора, что было особенно мерзко после праздничных гуляний». (М.Ш.)

Зато случались и приятные работы: во внутренних дворах, потаенных пространствах, куда посторонним доступа не было, где на стенах сохранилась краска с дореволюционных времен, по весне сушили мундиры – их примеряли на себя. Разбирали старые сундуки, не открывавшиеся со времен революции, – заплесневелая одежда, пистолеты, седла. Здесь же «сжигались вещи из эрмитажных запасников, имеющиеся там в нескольких экземплярах. Проводилось это строго подотчетно по составленному инвентарному списку, и упаси боже не сжечь их, а подарить другому музею или просто взять себе. Но все же удавалось вырвать из этих костров драгоценные для любителей кусочки или гравюру, и тогда они украшали стены Мишиных двух комнат на Загородном проспекте»⁵⁸, – вспоминает Ирина Янушевская, эрмитажный экскурсовод, сделавшаяся натурщицей Шемякина. «Помню нечаянные радости Миши, когда удавалось вырвать из эрмитажного аутодафе ... какую-нибудь старую гравюру с обожженными краями, кусочек шпалеры или валансьенского кружева»⁵⁹.

«...рамы, выкидываемые в Эрмитаже на помойку по причине жучка, выносил я, под своей желтой собачьей шубой»⁶⁰, – удостоверяет Кузьминский.

«В Эрмитаже мне приходилось вскрывать ящики с трофейным искусством». (М.Ш.) «Мы оказались лицом к лицу с величайшими произведениями искусства, с бессмертными культурными памятниками, мы могли и должны были потрогать их руками, что создавало особые ощущения и эмоции»⁶¹.

Устанавливались фамильярные отношения с дворцом – можно было посидеть на царском троне, забраться в карету. Михаил Иванов, работавший там до осени 1962 года, как-то нашел в карете канат с золотой нитью, с кистью; им подпоясанный, «в черной солдатской шинели, в черных рейтузах и в тяже-

⁵⁷ Лягачев О. Автобиография. Авторизованная маш.

⁵⁸ Янушевская И. Записки о петербургском Шемякине // Мир Михаила Шемякина. New York, М., Рязань. 2000. С.29.

⁵⁹ Там же.

⁶⁰ Кузьминский К. Петербургская гофманиана // У Голубой лагуны. Т.2А. С. 119.

⁶¹ Овчинников В. От первого лица // Владимир Овчинников. СПб.: ООО «П.Р.П.», 2006. С.12.

лых солдатских ботинках на балетных ногах, катил тележку с водой и, завидев группу экскурсантов, особенно иностранных, кричал: "Пазволь!"» (М.Ш.)

Можно было попасть в запасники, сотрудники которых пестовали молодых такелажников. Анна Григорьевна Барская, хранитель запасника фонда «Б», знаток французской живописи второй половины XIX – начала XX века, фрондер, горячий, ревностный к своему делу человек, любила молодых людей, неравнодушных к искусству. И особо благоволила к Шемякину.

В свободное время такелажникам разрешалось копировать. Шемякин и Овчинников этим пользовались. «Сняв свой халат или ватник, я час где-то пытался отдышаться, а потом шел к картинам Пуссена, Рембрандта, голландцев, Делакруа, которых я копировал все эти годы, изучая их технику, рисунок»⁶².

И еще: была хорошая компания. Широко известно, что в одно время с Шемякиным там работали художники Владимир Овчинников и Олег Лягачев, поэт Владимир Уфлянд, актер Валерий Кравченко – в таком составе они устроили первую сильно нашумевшую выставку неофициального искусства. Также известно, что работал Константин Кузьминский. Но их там было примерно полтора десятка молодых людей, по определению Шемякина, «аристократов метлы, лопаты, ведер и духа»⁶³.

Н. С. Третьяков, нынешний директор Государственного музея-заповедника «Павловск», пишет, что работал в той же бригаде и что заведующая хозяйственной частью Ольга Николаевна Богданова брала только студентов. Шемякин, по его словам, был исключением: «...нигде тогда не учился, но он уже был талант. Признанный. И за него кто-то попросил»⁶⁴. Однако и Овчинников не учился. Из работавших в той бригаде Лягачев припомнил еще будущего актера и режиссера Михаила Никитина, сына известного Федора Никитина, сыгравшего главные роли в первых звуковых фильмах; писателя Вячеслава Передельского, потом дважды мотавшего срок в лагере за тунеядство, и Павла Саутера, писавшего роман об австралийских аборигенах. А Кузьминский – поэта Геру Сабурова. «А из поэта Геры Сабурова, эрмитажника ... помню четыре строчки:

Мы будем шлепать по болотам

Под наставленья старшины

О том, как надо рыть окопы

⁶² Шемякин М. <http://archive.svoboda.org/11/guest/0203/11.022403-1.asp>

⁶³ См.: Огонек. 1998. 17 авг.; <http://www.ogoniok.com/archive/1998/4568/33-62-62/>

⁶⁴ Третьяков Н. http://old.russ.ru/culture/vystavka/20030707_tretyakov.html

На случай атомной войны.

Читаны были на чаях у Фаиночки Павловны в Эрмитаже, в конце 1963 года»⁶⁵.

«Днем занимали у Ольги Николаевны или Фаины трешку и пили водку под килечку (за водкой посылался 16-тилетний Петюнчик, "мелочь пузатая" – "Эй, ты, мелочь пузатая! – рывкала на всю Дворцовую командирским гласом Ольга Николаевна Богданова. – Опять парням водку несешь?!" – На водку же сама давала, потому что замерзали мы очень, чистя целый день лопатами и скребками лед и снег вокруг Эрмитажа). По воскресеньям же, когда работы не было, Фаиночка покупала пирожных и устраивала чай»⁶⁶.

«В Эрмитаже убирали снег, а когда замерзали, спускались в подвал греться у громадной трубы, идущей по периметру Эрмитажа. И там начиналось самое интересное: Мишка безостановочно рисовал, Кравченко учил роли, Уфлянд и Кузьминский читали стихи». (В.О.) Лягачев читающего Уфлянда не запомнил, в его описании поэт сосредоточен, молчалив, ироничен, а вот Кузьминский – да! Живописный – рыжий, заикающийся – «завывал стихи», «звуковые», свои и чужие, они сыпались как из решета.

А Саутер писал роман. «Мой друг Паша Саутер писал рОман. "Ну что, Паша, пишешь рОман?" – спрашивал его Федор Иосифович Логунов, замдиректора Эрмитажа по хозчасти, обходя Халтурина и Зимнюю канавку. "Пишу, Федор Иосифович!" – "Ну, пиши, пиши!", – соглашался тот и шел обходить дальше. А Паша "лопатой и движком" "работал на морозе со снежком" (Охапкин). Гребли снежок, иногда мокрый, сваливали его в Зимнюю канавку, а актер Миша Никитин свалился и сам, под лед, вылез, однако. Федор Иосифович тут же заподозрил его (почему-то он, кроме Паши, всех называл – "Славка"): "Ну, ты, Славка, сам нырнул, чтоб не работать!" На набережной Невы и на Дворцовой снег забирали "хапы" (это такая машина, с гребками и конвейером) и валили в грузовики. Но у поребрика снег оставался нетронутым, и его подбирали лопатами. Особенная возня была со снегом на краю газона: "Счищать на ширину ГРАНИТНОЙ ЛЕНТЫ", как объяснял им я. Так

⁶⁵ Кузьминский К. Охапкин // У Голубой лагуны. Т.4Б. С. 95.

⁶⁶ Кузьминский К. Послесловие к Лифшицу // У Голубой лагуны. Т.1. С. 582.

и окрестили меня "генералом поребрика". Паша греб задумчиво, медленнее его работал только Олежка Лягачев – тот просто отключался в транс, воткнет лопату и стоит согнувшись. Фаиночка Павловна подходит: "Олежка, ты жив?" – "Аааа..." – вынимает лопату и медленно продолжает грести. Несли однажды здоровенную лестницу, поворачиваем в Растреллиевскую галерею, у сортира, задним идет Олежка – и слышим жуткий грохот: какой-то идиот (вероятно, Логунов) распорядился поставить на углу здоровенный застекленный щит на дубовом треножнике а-ля барокко, с надписью: "Просьба обувать тапочки" – и вот этот щит загремел, на беломраморный пол! Мы чуть лестницу не уронили, а Олежка, знай себе, несет. На него если б люстра упала – он бы тоже сказал: "Ааа..."

А Паша Саутер "а" не говорил. Но зато он писал роман "об австралийских аборигенах". Собирался купить полпуда сальных свеч, уйти в подполье и писать этот роман. Спрашиваем: "Паша, а что ты знаешь об австралийских аборигенах?" – "А ничего не знаю, но разве это так важно?" И был, по своему, прав. < ... >

Держали нас два ангела, две женщины – Ольга и Фаиночка. Ольгá, как мы ее называли, женщина была суровая, в войну связисткой была, "кирзой" от нее пахло, но по-хорошему: пеклась о нас, как старшина о первогодках! Обе, по-своему, были красивы: блондинка Ольга, на вечерах одетая всегда немножко по моде 30-х годов (годиков она была, где-то нас на 15 постарше), и более юная Фаиночка – но тоже постарше нас, яркая брюнетка, бывшая натурщица – я был влюблен в Фаину, а Шемякин, звоня тут, пьяный, из Нью-Йорка уже – признался, что торчал на Ольге. Но они нас держали за мальчиков и относились, как старшие сестры. <...> И Пашу Саутера они тоже любили. Как и все мы. А посмеивались – так от юности. Знали, что пишет что-то»⁶⁷.

Упомянутых дам можно видеть на фотографии, сделанной на выставке таке-лажников, – помещена в альбоме Овчинникова⁶⁸. Ольга Николаевна Богданова и по сей день на той же должности в Эрмитаже. «Когда она проходит по музею – все сияют. И все прикладываются: обряд целования». (М.С.)

И о Логунове. «Он мне говорил: "Шел бы ты на завод, на стройку, понял бы красоту нашей жизни – а тут что – старые картины"». (М.Ш.)

Этот Логунов себя обессмертил участием в процессе над Иосифом Бродским в качестве свидетеля обвинения.

«ЛОГУНОВ: Я работаю замдиректора Эрмитажа, и о Бродском, которого сегодня судят, хочу сказать следующее: встречался я с Бродским дважды. Когда он с

⁶⁷ Кузьминский К. Саутер // У Голубой лагуны. Т. 5Б. С.77.

⁶⁸ См.: Владимир Овчинников. СПб.: ООО «П.Р.П.», 2006.

группой шалопаев пытался в Эрмитаже на ступеньках вестибюля разложить консервы, сосиски и бутылку водки. Он и его друзья, в том числе две девушки, уже находились в нетрезвом виде. Мне пришлось с помощью охраны Эрмитажа задерживать их и передать в Дзержинское отделение милиции. Как поэта я Бродского не знал, а как хулигана — очень хорошо. Так, он и его друзья Кузьминский и Уманский, придя в Эрмитаж, начали передавать иностранцам печатные листы. При задержании оказалось, что они просили иностранцев опубликовать их творения в иностранной печати. Бродский в Эрмитаже познакомился с израильянином Гершем Фридкиным, который проживал в Англии, был миллионером и сказал Бродскому, что он его заберет к себе, так как ему известно, что И. Бродский имеет родственные отношения с бывшим еврейским фабрикантом сладостей в России Бродским, которого знали во всем мире и который был поставщик шоколадных изделий царскому двору.

Б Р О Д С К И Й: А тебе завидно, пьяница, работающий в сокровищнице культуры?

С А В Е Л Ь Е В А: Бродский, прекратите хулиганить, еще раз предупреждаю вас. Свидетель Логунов, продолжайте.

Л О Г У Н О В: Все это рассказал Бродский, когда в моем присутствии с ним беседовал вызванный мною сотрудник госбезопасности.

С А В Е Л Ь Е В А: Гражданин Бродский, правду сказал свидетель Логунов или все это придумал?

Б Р О Д С К И Й: Сказал он правду, но забыл сказать, что во время всего разговора с сотрудником госбезопасности сам был как скотина пьян»⁶⁹.

А до суда газета «Вечерний Ленинград» поместила статью, в которой сообщалось: «"За Бродского вступились злыми письмами ... в том числе некто К. Кузьминский, по существу тоже тунеядец, лишь недавно устроившийся на подсобные работы в Эрмитаже". В Эрмитаже начался шухер. Ольге начали звонить, спрашивать, кого она держит в хозчасти. Тогда было написано коллективное письмо, редактировал, конечно же, Уфлянд, следующего содержания (писал не слишком грамотный Петюнчик, рабочим почерком, кроме того, помимо собственных ошибок, добавлял "для стилю"):

Уважаемый товарищ главный редактор!

⁶⁹ "Выписка из протокола №19 Заседания секретариата и членов партбюро Ленинградского отделения СП РСФСР от 17 декабря 1963 г. <http://www.novayaniva.miniinternet.com/noncoment.htm>

Мы прочитали в вашей газете, которая называется "Вечерний Ленинград", что будтобы наш лучший рабочий Костя Кузьминский по вашему выходит тунеядец а он очень хороший человек и работает как звер.

Нехорошо это товарищ главный редактор! А начет того, что он на машинке печатает так это враки. Коллектив у нас здоровый и на машинке никто не печатает. А потому мы просим вас уважаемый товарищ главный редактор напечатать собственноручное решительное опровержение что наш лучший рабочий Костя Кузьминский не тунеядец. Иначе коллектив у нас здоровый и нам неприятно.

С рабочим приветом,
рабочие Эрмитажа:

После чего я из Эрмитажа, конечно, полетел. Выставку в апреле 64-го устраивали уже без меня, но при моем непосредственном участии. После этой статьи и письма, а также увольнения на вахтах Эрмитажа появился приказ начальника охраны Гавриленко "Кузьминского в Эрмитаж не пропускать". Меня сами вахтерши предупредили, они нас любили. Ну, я покупал билет и шел обычным ходом, а потом, в гобеленовом зале, через дверь в стене, по винтовой лестнице – к ребятам, в хозчасть. Зимний-то мы знали как свои пять пальцев. Для того и работали. Искусство же»⁷⁰.

И наконец, было полезное общение с сотрудниками. Одни этого избегали, но некоторые общались охотно. Овчинников вспоминает, что они с Шемякиным захаживали к Константину Константиновичу Мамаеву и к Леониду Ильичу Тарасюку.

Мамаев был человеком ласковым и внимательным. Всем запомнилось, что ходил в берете, поскольку вследствие ранения у него отсутствовал и был заменен металлической пластиной кусок черепа. Хранитель отдела знамен и, следовательно, знаток эмблематики, в особенности Петровского времени. Знамена рассматривал как памятники культуры и искусства, писал о символике русских знамен первой четверти XVII века. Для Шемякина это были ценные сведения. Влияние геральдических знаков очевидно в созданной вскоре серии «Галантные сцены».

⁷⁰

Кузьминский К. Послесловие к Липшицу // У Голубой лагуны. Т.1. С. 582–583.

Кавалер французского ордена Почетного легиона Тарасюк – «“Т’Арасюк” гласила табличка на дверях его кабинета»(И.С.) – в полукруглой башне Зимнего дворца занимался разбором и атрибуцией груды оружия, накопившегося за два с половиной столетия. (Потом Шемякин будет изображать ружья, трансформированные в «метафизические головы»).

Тарасюк был блистателен: артистичен, остроумен. «Его эрудиция была легкой, не отягощала людей, прибегавших к нему за помощью. <...> Эта же легкость отличала и манеру поведения Л.Тарасюка»⁷¹. Михаил Веллер в «Легендах Невского проспекта» сделал его героем одного из своих рассказов, но уж слишком искажил биографию. И сколь ни экстравагантны сочиненные им истории, изложенное друзьями Тарасюка куда удивительнее. Чего стоит тайник в пещере в горах Кавказа, устроенный в 1952 году, когда, прослышав, что евреев собираются выселять в Сибирь, он с товарищем подготовил временное убежище на случай вынужденного побега, чтобы так просто не сдаться. Там была веревочная лестница с крюком, спальные мешки, трофейный радиоприемник, кастрюли, лекарства, консервы... В 1959 году тайник обнаружили, Тарасюка вычислили и арестовали, хотя за это время он успел стать авторитетнейшим знатоком старого оружия, всемирно известным специалистом, членом Академии оружия Сан-Марчиано в Турине. Его, хранителя отдела оружия Государственного Эрмитажа, посадили «за незаконное хранение оружия». Антикварного – дреколье XVI века. Он отсидел три года, после чего все же вернулся в Эрмитаж: был единственным в своем роде специалистом, а тогдашний директор Михаил Илларионович Артамонов покровительствовал вернувшемуся из заключения ученым. В библиотеке Эрмитажа работал Лев Николаевич Гумилев, возглавлял ее Матвей Александрович Гуковский. Тарасюк был взят на должность такелажника, в таковой защитил диссертацию и через некоторое время снова стал хранителем отдела оружия.

«Поведение Л.И.Тарасюка в столь солидном государственном учреждении отдавало порой чудачеством, а то и просто мальчишеством, всегда вызывающим»⁷². «Любитель эпатажа, розыгрыша, всякого дразнения – на грани хулиганства. Избранный членом очередной академии, он спустился на заднице по перилам Советской лестницы перед Борисом Пиотровским с возгласом: «Академик, поздравьте академика!» (М.С.) Сохранилось несколько историй о его проделках в Эрмитаже, они изложены в литературе. Вот вариант одной из них, рассказанный

71

Горфункель А. <http://www.krotov.info/spravki/persons/20person/1928gorf.htm>

⁷²

Там же.

В. Овчинниковым и М. Сотниковой. Его отделу полагался спирт, вероятно, на чистку оружия, – однажды он продиктовал заявку на 300 литров. Неопытная лаборантка понесла ее на подпись замдиректору по хозяйственной части. Только когда бумага дошла до Артамонова, был задан вопрос: почему столько? – и последовал ответ: заспиртовать только что умершего реставратора.

В 1973 году он эмигрировал, в 1975-м был принят в штат Метрополитен-музея; общение с ним Шемякина продолжилось за океаном.

Не буду описывать множество раз описанную выставку такелажников. Через два дня ее арестовали. Формально криминал состоял в том, что Шемякин самолично напечатал пригласительные билеты, снабженные гравюрой, вырезанной на линолеуме.

«А нам предложили уйти. И поскольку мы сопротивлялись и не уходили, то нас посылали пилить лед. Мотивировка была простая: грязный лед мешает людям смотреть на Зимнюю канавку. Он нарушает эстетический образ города. Участников выставки в восемь часов утра гнали на эту канавку. Мы с Олегом Лягачевым двуручной пилой пилили лед под хохот прохожих на мосту. Это же действительно смешно: люди стоят и пелят лед, который должен кусками уходить в Неву... Ну и конечно, не удержавшись на льду в резиновых сапогах, мы частенько летели в ледяную воду. Видя, что лед нас не сломал, нас послали собирать кирпичи. Шел ремонт, и надо было поднимать кирпичи в тот момент, когда их бросают вниз. Просто было сказано: сейчас идите и работайте. Можно было получить кирпичом по голове. После этих кирпичей пришлось подать заявление». (М.Ш.)

К сожалению, предложили уйти и Артамонову.

«Петербург» и окрестности

Разговоры о группе начались после выставки в Эрмитаже. Официальная дата ее создания – начало 1967 года. Первоначальное название – «Живописное возрождение», иногда фигурирует «Санкт-Петербург», каноническое – «Петербург».

Канонический состав: Михаил Шемякин, Олег Лягачев, Анатолий Васильев, Евгений Есауленко, Владимир Иванов.

С Лягачевым Михаил познакомился и сдружился в хозяйственной части Эрмитажа. Олег был четырьмя годами старше, успел поработать в том же качестве в Русском музее, ознакомиться с запасниками. Теперь учился заочно на искусствоведческом факультете Академии, там же посещал рисовальные классы, а дома писал темперой «фантастические портреты, своей экспрессией, как теперь мне кажется, напоминавшие портреты О. Кокошки»⁷³. В 1963 году под влиянием Шемякина сделал первую работу маслом: плотный локальный цвет, ровно закрасенные зоны, обведенные черными изогнутыми линиями. В общем, в клаузонистской манере – Гоген был актуален, прямо на стене своей комнаты Михаил сделал копию «Жены короля».

Олег привел Михаила к себе на Боровую, где царила и привечала людей искусства его мать, Клавдия Петровна. Там отметили успех выставки в «Звезде» – «отварной картошкой (в мундире) с кильками и чаем»⁷⁴. К людям искусства Клавдия Петровна относилась с благоговением и свою комнату в коммуналке превратила в салон. Здесь проводил выходные, пока жил в интернате музыкальной школы при консерватории, сын однокурсника ее мужа Сережа Сигитов. Поступив в консерваторию, он был и вовсе тут поселен и прожил пятнадцать лет, привлекая в дом музыкантов. Кроме того, приходили художники, поэты, актеры. За чайным столом – была «эпоха застолья» – велись разговоры об искус-

⁷³

Лягачев О. Автобиография. Авторизованная маш. копия.

⁷⁴

Лягачев О. Дневник. Авторизованная маш. копия.

стве. Тут музицировали, читали стихи и прозу, показывали живописные работы, разыгрывали представления и шарады. «И братья, и сестра, и выводок гудящий друзей – под клавиш всплеск неутомимый спор»⁷⁵. Дети «мадам Рекамье Боровой улицы» (О.Л.) посвящали себя искусству с ее благословения. Старший, Олег, помимо живописи, занимался литературой: писал стихи и прозу. Мать и сына можно было застать «в беседах о Блоке, о Лабрюйере, о Прусте»⁷⁶. Младший, Владимир, в то время учился в Москве в Полиграфическом институте. Дочь Валерия позже окончила искусствоведческий факультет Академии. И «совершила предательство»: вышла замуж за художника академического.

Но, может быть, именно восторженность матери заставила Олега развить в себе «его недвусмысленную и очевидную сухость. <...> Это было как раз то равнодушие, на которое он настраивал себя, боясь ляннуться в пафос, в патетику»⁷⁷. «Объективизм был его врожденной чертой: он любил наблюдать события и самого себя; себя он знал лучше, чем что бы то ни было, и не любил... Попутно он не любил и других: боялся влипнуть, потерять то немногое, что ему нравилось в себе»⁷⁸. Был замкнут, молчалив, чопорен – в противоположность атмосфере, где, по его же словам, «возникала магия взаиморасположения, взаимной симпатии, откровенности»⁷⁹. Он в ней не растворялся. В его романе «Генезис», к которому он отослал за поисками свидетельств тех лет, похожая мать говорит похожему герою, что он – Кай, в чьем сердце застрял осколок зеркала троллей.

Олег сразу увидел в Шемякине значительного художника. В 1963 году сделал его творчество темой курсовой работы, где дал «сугубо формальный анализ ... проблем колорита и композиции»⁸⁰. Отметил «роль линейного ритма в его портретах»⁸¹. «В этой текучести линий, ее

⁷⁵ *Петроченков В.* Стихи памяти К.П. Лягачевой // Сигитов С. Духовный строй музыки Белы Бартока: философско-аналитическое исследование. СПб.: Сударыня, 2009. С. 254.

⁷⁶ *Сигитов С.* Письмо Шемякину. Автограф. Архив Шемякина.

⁷⁷ *Хельги Лужин.* Генезис: Роман. СПб.: Сударыня, 2006. С.60. Хельги Лужин – псевдоним О. Лягачева.

⁷⁸ Там же. С. 58.

⁷⁹ *Лягачев О.* Краткие заметки о моей матери // Сигитов С. Духовный строй музыки Белы Бартока: философско-аналитическое исследование. СПб.: Сударыня, 2003. С. 249.

⁸⁰ *Лягачев О.* Творчество М.Шемякина. Авторизованная копия.

⁸¹ Там же.

капризной изменчивости есть мелодическое начало, сродни музыкальным приемам композиторов типа Стравинского»⁸².

Выставились вместе в Эрмитаже, потом в консерватории. В 1967 году вместе написали манифест группы. Однако в 1977-м, в Париже, в ходе судебного разбирательства⁸³ Лягачев отказался подтвердить ее существование. Группы не было, заявил он, поскольку текст, также называемый ее манифестом – «Метафизический синтетизм», подписанный Шемякиным и В. Ивановым, ему и Васильеву известен не был; числящиеся в группе художники никогда не собирались вместе для обсуждения чего-либо, «а если обсуждали, то только работы Шемякина, приводившие их в восхищение, так что, по сути дела, “группа” “Петербург” – это Шемякин и все, что происходило вокруг»⁸⁴. Позже Лягачев писал: «Сейчас я думаю, что вполне достаточно было той атмосферы искусства, наших бесед, визитов друг к другу и наших с тобой выставок, чтобы положительно ответить на вопрос о существовании определенной группы друзей-художников, которые оказывали влияние друг на друга в творческом плане и т.о. представляли движение с характерным мировоззрением»⁸⁵.

На выставке в «Звезде» Лягачев познакомил с Шемякиным своего друга Анатолия Васильева.

Как и Шемякин, Васильев сын военного, и его детство так же прошло в Германии. И в Ленинград они приехали примерно в одном возрасте. В изостудии Дворца пионеров Анатолий познакомился с Владимиром Лягачевым, попал на Боровую, где нашел атмосферу, «благоприятную для занятий искусством» (А.В.), а также общий язык со старшим из братьев. Они подружились – дружбой, в которой житейское и даже душевное оставалось в стороне: обсуждалось только творческое. Оба не любили раскрываться.

В «Зигзагах и параллелях» Лягачев выводит персонажа, в котором узнается Васильев. «Мы часто прогуливались с ним по Невскому, пружинили шаги в прирученной тверди финского гранита, он был временами мой альтер эго, как пушкинский Евгений; мы сообща набрасывали за-

82 Там же.

83 Шемякин подавал в суд на журналиста Поля Тереза, в своей статье написавшего, что группы «Петербург» не существовало.

84 Лягачев О. Письмо Шемякину. Автограф. Архив Шемякина.

85 Лягачев О. Письмо Шемякину. Автограф. Архив Шемякина.

бавные рисуночки, писали к ним тексты: упрощенные лубочные картинки, нарочито корявые острые побасенки, каждая из них была своего рода зеркалом, нашим вкладом в этот несостоявшийся растекшийся мир-моллюск... Темы абсурда, Кафки. Одно время он считал себя Кафкой живописи, писал монохромные коричневые картины, обычно на наждачном оргалите или грубом холсте, но при этом — удивительное кружево красочного пятна, схваченная и остановленная феерия воды и огня, своего рода кристалл-рассказ»⁸⁶.

Как и Лягачев, Васильев жил не только изобразительным искусством, но и литературой – сначала Гоголь, Достоевский, потом Кафка, Ионеско, Беккет. Под воздействием Кафки создавал странные тексты. В середине 60-х они с Лягачевым при участии друзей – Валерия Петровича, Валерия Кравченко, Бориса Комисарчука – составили из своей литературной продукции и издали в пяти экземплярах иллюстрированные гравюрами альманахи «Парус» и «Чертополох».

Осенью 1962-го, когда состоялось знакомство с Шемякиным, Васильев был студентом второго курса Мухинского училища. Его другом по училищу был Анатолий Заславский. Он вспоминает: «Жили мы тогда пьяной, брутальной жизнью. У Толи одного был нормальный дом. Для нас он был нежно-домашний, как девушка. В нем была мягкость, готовность понять интимную тему. Собеседник ненавязчивый, мягко слушает, но не соглашается. Уходил в какие-то дебри. Извлекал извилистые мысли из вещей ничтожных. Гений вещей необщих. Восторженно относился к акварели, к неявным качествам цвета, к сложному в цвете, не для эстетического созерцания. Цвет, который мы видим, его не интересовал – скорее сама красочная субстанция, качество материала краски, взаимопроникновение элементов. Интересовал тон, силуэт».

Пульсирующее состояние поверхности, случайности растекающейся краски, провоцирующие какие-то стихийные состояния, его глубоко волновали. Гармонизацией красочного хаоса он занимался; эффект случайности в своих работах соединял с графическим началом. Тончайшей линией намечаются, проступают силуэты, образы-знаки. Движение к знаковости для него и есть наиболее существенное в «метафизическом направлении».

86

Хельги Лужин. Зигзаги и параллели: Романная композиция. СПб.: Сударья, 2005. С. 33–

«Стиль его, правда, отличался своеобразной изысканностью: он умело справлялся с красочной текстурой, рисовал просто, почти схематично, но в целом — настрой, атмосфера его картин были странными или, как выражаются теперь, — сюрреалистичными; сочетания элементов, предметов — парадоксальными и ироничными»⁸⁷.

Васильев говорит, что при первом знакомстве с Шемякиным его охватило «полумистическое ощущение какого-то нового состояния. Было чувство, что за ним стоит колоссальный мир».

Из совокупности идей, настроений и предпочтений Михаила он разделял особую любовь к Гофману и Гоголю, мистическое отношение к Петербургу. Ему было важно быть именно «петербургским художником», исповедовавшим любовь к городу почти как религию. Этим он нравился Шемякину. Общаться Анатолий предпочитал один на один. «Как только появлялись другие — ускользал. Был ревнив, как женщина». (М.Ш.) После окончания Мухинского училища имел респектабельную работу, вел, соответственно, иной образ жизни. Недоверчивый, осторожный, не склонный к крайностям, ничего не подписывал, ни в чем экстраординарном не участвовал — «исчезал с горизонта». (М.Ш.) И он единственный из группы, кто не эмигрировал. Остался верен городу.

Вокруг той же мухинской компании увивался Евгений Есауленко. «Человек отпетый. Приблудился». (А.З.) «Всюду толкался, всюду проникал, был в курсе событий». (М.Ш.) «Бегал по городу и всех объединял». (В.М.) Его знали все, но конкретные обстоятельства остались неизвестны. Кто-то и ныне уверен, что Есауленко в то время учился на постановочном факультете Театрального института — должно быть, он так себя рекомендовал, а общежитие Мухинского училища, в котором постоянно ошивался, находилось на Фонтанке близ Театрального. Александру Глезеру сказал, что учился в Мухинском, — по крайней мере, Глезер так написал в его биографии, помещенной в книге «Русские художники на Западе». Учился ли он в Московском училище памяти 1905 года, что тоже указано у Глезера, — не выяснено.

Жил в Ленинграде с киришской пропиской. «Вел скитальческий образ жизни — всегда в другом месте — и везде чувствовал себя непринужденно». (О.Л.) «Напротив, должен был всем нравиться и вел себя подобо-бострастно, нежно-вкрадчиво». (А.З.) Всерьез его никто не принимал, в

нем видели главным образом колоритного участника застолья, хорошего собутыльника, «искренне любившего всех за столом» (А.З.) и собеседника. «Врал, но грандиозно, со свифтовскими деталями». (М.Ш.) Сам Есауленко разъясняет: «Когда хочется много сказать, приходится прибегать к преувеличениям, ибо экспрессия – это усиленная жестикация при сорванном от хрипа и крика голосе»⁸⁸.

«Мачо». (А.В.) «Плейбой, секс-символ». (В.М.) На фотографиях «рыцарских вечеров» в шемякинской студии почти всегда с обнаженным торсом. Мускулист, красив картинной славянской красотой – для приехавшего учиться в Мухинском благородного англичанина, восторженно любившего все русское (у которого Есауленко увел жену), – прямо живой Иван Царевич. Благодаря фактуре своей, в качестве типажа снялся у Тарковского в «Андрее Рублеве» – в фильм эти кадры не попали.

В то же время некоторые настаивают на его эрудиции, говорят, что он много сидел в библиотеке Академии художеств, хорошо знал историю искусства. «Много понимал и много чувствовал в изобразительном искусстве». (М.Ш.)

Человек беспутный, нуждался в гурю. «Он постоянно влюблялся, восхищался какой-то личностью – до рабского поклонения». (А.З.) Так он влюбился в Шемякина и стал послушным, но ленивым учеником. Как заметил Сигитов, был чрезвычайно изобретателен в объяснении своей лени: «Жаловался, что не может работать после того, как выйдет на улицу: лица окружающих людей гасят в нем его творческий пыл»⁸⁹. Его живопись находилась в зависимости от того, кем он восхищался во время писания картины. Естественно, многое им сделано под влиянием Шемякина. «Пожиратель чужой праны» (Ю.П.) – так звучит наиболее неприязненная из его характеристик.

Шемякин говорит, что Есауленко появился в 1963 году. Подошел на мосту и сказал, что он художник. В шуточной композиции Льва Зайцева «Шемякиниана», где изображено питерское окружение Михаила, вокруг головы Есауленко надпись: «Есаул по долгу службы» – подозревали, что он подослан. Это, как водится, не доказано, но, несомненно, что он служил Шемякину. Был его глашатаем и пропагандистом. В 1966 году на

88

Есауленко Е. Письмо Шемякину. Автограф. Архив Шемякина.

89

Сигитов С. Письмо Шемякину. Автограф. Архив Шемякина.

выставке в «Звезде» дежурил постоянно. Из мастерской не вылезал. Шемякин для него Учитель и Король. Себя называл «верноподданным». А Михаилу, с его размахом, нужны были оруженосцы – дополнительные руки, физическая сила. Например, печатный станок тащить в Москву Тышлеру. «А помнишь, как стенку у тебя в комнате разворотили до кирпичей красных ... сколь мешков штукатурки выволокли! Как твою бывшую мастерскую взламывали, которую старательно жилконтора гвоздями ... этак сантиметров в 30 заколачивала. И как мы со свечой махонькой ... там дверь расковыривали»⁹⁰. После отъезда Михаила на Запад напишет: «Будто собор разрушили»⁹¹. «О, открой мне дверь, я стучусь в нее плача»⁹². Шемякин открыл. Впоследствии ценил его «за выслугу лет». Эмигрировав в 1979-м, Есауленко приехал к нему в Париж, а из Парижа последовал за ним в США, жил в Клавераке. Оставался там до конца жизни и умер, что называется, на руках своего Короля.

Есауленко попал в историю еще благодаря тому, что вышел невредимым из пожара, в котором сгорели Евгений Рухин и его собственная жена, дав повод для страшных подозрений: по Басину⁹³, вдова Рухина обвинила его в убийстве. Подозрение не прилипло – Есауленко не считали столь решительным человеком.

Если Евгений Есауленко – «плейбой» и «секс-символ», то Владимир Иванов – «звездный мальчик», так называла его семья Шемякина. «Очень поэтичный, изысканный, утонченный и эрудированный». (А.В.) С ним Михаил познакомился в Эрмитаже в начале 1963 года: «увидел одухотворенное лицо». (М.Ш.) Иванов учился вместе с Виктором Кривулиным в 79-й школе; окончил искусствоведческое отделение исторического факультета ЛГУ; в середине 60-х был сотрудником Дворца-музея Петра I в Летнем саду. Рисовал, писал стихи и прозу, подражая Андрею Белому. Общение было интенсивным – тоже «не вылезал из мастерской». (М.Ш.) В упомянутой композиции Зайцева Иванов, на шапочке которого написано «мистик», шприцем вводит в мозг Шемякина «метафизический синтетизм». Сам термин принадлежит ему, он написал декларацию (как определял этот текст Михаил Шварцман) под таким названием. Ездил с Михаилом в столицу. Илья Кабаков пишет: «В Москве таких людей, как

⁹⁰ Есауленко Е. Письмо Шемякину. Автограф. Архив Шемякина

⁹¹ Есауленко Е. Письмо Шемякину. Автограф. Архив Шемякина

⁹² Есауленко Е. Письмо Шемякину. Автограф. Архив Шемякина.

⁹³ См.: Газаневщина: Газаневская культура о себе. Л.; Иерусалим: Abudalo, 1974–1989. С. 178.

Иванов, я тогда не встречал, но в воздухе тоже что-то было разлито»⁹⁴ – имеет в виду некое «метафизическое переживание». Женившись, Владимир переехал в Москву и там сблизился со Шварцманом. Окончил Духовную академию в Загорске. Ныне он протоиерей, профессор Мюнхенского университета, специалист по средневековому искусству. В 2009-м издал книгу «Петербургский метафизик» о творчестве Шемякина.

Уже на Западе в группу был формально принят Владимир Макаренко. Родом из Днепрпетровска, «веселый и хитрый, как дед Щукарь» (В.М.), он учился в Мухинском училище на отделении монументальной живописи. Работы Шемякина увидел на выставке в «Звезде» в 1966-м; фотографии и небольшие натюрморты приносил в общежитие Есауленко. Он же привел Макаренко на Боровую. Знакомство с Шемякиным состоялось примерно в 1968-м, хотя в каталоге выставки Макаренко в парижской галерее Арди, устроенной Шемякиным в 1976 году, в тактических целях эта дата перенесена на 1967 год. Он приходил к Шемякину показывать свои работы. Шемякинскую манеру усвоил, пожалуй, буквально, чем кто-либо, придав ей украинский колорит. Женившись на эстонке, в 1971-м или 1973-м – сам называет то одну, то другую дату – уехал в Таллин. В 1980 году эмигрировал и поселился в Париже.

В 1982 году, уже в США, заявление о приеме в группу написал Ней. Ней, то есть Александр Нежданов, учился в СХШ с 1954-го по 1957-й год(?). «Нежданов очень рано стал экспериментировать. Формальные поиски были уже в СХШ. Делал версии Микеланджело с деформациями. А в 60-е годы делал ассамбляжи – из коробок, галстуков». (Вл.П.)

Потом он учился в московской СХШ, кажется не больше года, но успел произвести там сильное впечатление. Об этом рассказал Игорь Макаревич: «На меня, как и на многих учеников, огромное влияние оказала фигура Александра Нежданова. <...> Как явление именно питерского, в отличие от московского, искусства, он уже был тогда нагружен всей значимостью. Он был для нас пророком. Когда я подходил утром к школе, я видел странную фигуру, сидящую на четвертом этаже, свесивши ноги из окна, и делающую какие-то наброски. В безумии такой вызывающей позы уже был какой-то эксцентризм. Перед каждым молодым чело-

⁹⁴ Кабаков И. 60–70-е...: Записки о неофициальной жизни в Москве. М.: Новое литературное обозрение, 2008. С. 44.

веком – и тогда, и сейчас (но сейчас в меньшей степени, потому что в закрытом обществе такие вопросы всегда приобретают большую значимость) – всегда стоит вопрос, во имя чего ты занимаешься чем-то, в нашем случае искусством. <...> Тогда Александр Нежданов хоть и с волевым и очень агрессивным акцентом, но мог ответить на этот вопрос. А когда человек в твоей среде ... берет на себя ответственность за важнейшие духовные вопросы, он становится учителем. Он [Ней] был учителем – и Христом, и Буддой в одном лице – в те времена для людей, которые хотели что-то узнать. У него была такая формула (может быть, сейчас это звучит наивно и по-детски, но эта формула действовала в то время): не имеет смысла быть художником, если ты не считаешь себя гением. Но если ты считаешь себя гением, а только с таким сознанием и можно браться за это дело, то нужно не в будущем, а тут же стать гением. И ты, собственно говоря, в этом смысле стоишь на равных перед Христом, Буддой, Магометом, ты можешь с ними разговаривать. Они идиоты, они дураки, если ты не найдешь с ними общего языка. Они такие же люди, как ты, просто они ... жили в другое время. И вот если ты найдешь с ними общий язык, ты и есть гений. Такие формулы были поразительными для того времени, и собственно поведением своим он их подтверждал. Кончилось это, конечно, психиатрической больницей»⁹⁵.

Шемякин говорит, что после СХШ повстречался с Неем в больничном коридоре. Олег Фронтинский рассказывал, как Ней бежал из очередного сумасшедшего дома, спустившись с третьего этажа на простынях, а ночь просидел в мусорном баке. Позже они с Михаилом вместе ночью обходили Академию художеств в качестве вооруженной охраны. Еще Ней разгружал вагоны вместе с Эдуардом Зелениным и Юрием Галецким. В Эрмитаже реставрировал рамы. Преподавал где-то детям. С Шемякиным его сблизил интерес к религии и любовь к джазу: «он принес пластинки – Джон Льюис, Модерн Джаз Квартет». (М.Ш.) Но главное, общим был интерес к архаическим культурам: в сфере его внимания были палеолит и неолит, Африка, Австралия, Древний Египет, Южная Америка. Интерес к архаике виден в работах Нея 60-х годов. В 1972 году он эмигрировал. Жил в Париже, потом в Нью-Йорке. Нашел собственную манеру, узнаваемую по особой, сетчатой, декорированной мелкими точками поверхности. Создавал скульптуру из красной, белой,

серой керамики; делал керамические черепа и «метафизические головы» по рисункам Шемякина.

Таков списочный состав группы. Разные свидетели и разные документы присоединяют к ней еще ряд лиц. Сергей Сигитов включил Льва Зайцева⁹⁶. Зайцев действительно подписал весьма странное прошение, поданное от имени группы в Смольный в январе 1967 года, в котором молодые художники требовали мастерских, права на выставки, на продажу работ, возможности выезда за границу на учебу и, наконец, материальной помощи от государства. Зайцев – потом он взял себе изысканную фамилию Ломинаго (Ломи-нагло – зубоскалил Росточкин) – к группе имеет отношение в силу факта постоянного присутствия в студии Шемякина. Одноклассник, тоже исключенный, был, по словам Михаила, ему «поручен родителями», которые, надо думать, об этом сильно пожалели. «Духовный ученик и крестный сын. Благодаря мне пришел к религии». (М.Ш.) Что в намерения идеологически правильно настроенных родных не входило. Этим, возможно, объясняется постоянное присутствие в студии – в собственной семье был чужим. Они называли друг друга «брудер». «Были особенно близки, когда ездили вместе в монастырь к о. Алипию». (М.Ш.) Вместе же на некоторое время стали католиками и служили министрантами в соборе на Ковенском – «на них были кружевные накидки, и в самый торжественный момент Зайцева разбирал смех. Ему нестерпимо хотелось заорать, кого-то треснуть». (А.В.) «Уязвимый, язвительный, бравировал своей надменностью на пустом месте. Ироничен, честолюбив, чванлив, ленив, сидел, смотрел, отпускал замечания». (А.В.) Ирония и колкость выразились в его композиции «Шемякиниана», где он примитивистски, но довольно изящно интерпретирует шемякинскую манеру и характеризует его окружение. Позже занимался копированием. Эмигрировал в 1973 году, жил в США, расписал там храм. Тяжело болел: рассеянный склероз, паралич. В 1997-м родные привезли его к себе в Петербург, где он скончался, «не теряя веселости». (Ю.Р.)

В силу постоянного присутствия рядом с Михаилом к группе имеет отношение и Юлиан Росточкин. Хотя художником он себя не считает — живопись только одно из его многочисленных увлечений. Занимался музыкой, акустикой, фотографией, философией, эзотерикой.

Как и Семеошенков, большой любитель итальянского пения. И конечно, коллекционер пластинок и репродукций. С Шемякиным они познакомились в 1958-м или в 1959-м. То есть Михаилу было четырнадцать или пятнадцать, Росточкин шестью годами старше, в этом возрасте разница серьезная, они были на «вы», на «ты» так и не перешли, хотя их отношения были близкими, сохранились по сей день.

«Сблизились на почве музыки». (М.Ш.) «Мы встретились у приятеля, который занимался акустикой. Показал рисунки, ему понравилось. Много говорили о религии. Миша пригласил вместе порисовать, поставил натюрморт. Работы его очень привлекли. Потом вместе ходили на этюды. Вместе жили в монастыре, в келье с монахами, я в отпуске — двадцать один день, Миша дольше». (Ю.Р.)

Пропитание добывал себе на разных технических работах. Амбиций не имел, внешнюю реализацию целью не ставил. Ему важна только насыщенность внутренней жизни. «Средневековый монах, заброшенный в советское время, как сказал о нем Семеошенков». (М.Ш.) «У Росточкина физиономия – каких Кранах рисует — что-то монашеское». (Б.Д.) И при этом «очень пластичен, мгновенно включался в любую игру». (М.Ш.) Он стал частью шемякинского антуража, одним из актеров домашнего театра. На «рыцарских вечерах» «преображался в персонажа комедии дель арте». (М.Ш.) Мог быть весел, блистательно остроумен. В письмах литературно одарен, каламбурит не меньше Кузьминского, но без непристойностей последнего. Ныне «Юлик, которого никто не знает, живет среди прелых листьев, ходит в рваном пиджаке». (М.Ш.) По-прежнему чем-то увлеченный.

В некоторых документах группы встречается имя Владимира Овчинникова. Познакомился Михаил с ним у Семеошенкова, встречались у графа Жебори⁹⁷. Вместе работали такелажниками, вместе сделали выставку – Овчинников на ней показал трехметровую картину «Оркестр», где «музыканты держали трубы, саксофоны, тромбоны просто рукавами пиджаков»⁹⁸, руки рисовать еще не умел, – а когда их выжили, вместе пытались поступить в духовную семинарию. Но там уже были осведомлены об их подвиге. «И снова родной КГБ протянул в нашу сторону свою могущественную руку. Если в первый раз этой рукой нас вышвырнули

97

О графе Жебори подробно в гл. «Актеры и театрализация повседневности».

98

Шемякин М. История одной выставки // Мир Михаила Шемякина. М.; Рязань, 2000. С. 98.

из музея, что, хоть с трудом, можно понять, то в этом случае, очевидно, заботясь о чистоте церковных кадров, рука изобразила шлагбаум и в семинарию нас не пустила! Этот эпизод оказался единственным в моей жизни, за который я до сих пор благодарен КГБ»⁹⁹.

Овчинников являл собой редкий для того времени феномен – художник, не только не имевший, но и не пытавшийся получить хоть какое-то художественное образование. «Вопроса о получении художественного образования для меня не возникало по одной простой причине: в те годы я не чувствовал себя достаточно сильным, чтобы противостоять нивелирующей и заидеологизированной государственной системе образования. И я стал оканчивать "мои университеты"»¹⁰⁰. Учителем был Семеошенков, с ним ходили по музеям, на этюды. Через Шемякина Владимир познакомился с наместником Псково-Печорского монастыря архимандритом Алипием и два лета работал у него. Писал декорации к опере Дмитрия Шостаковича «Нос», маски и костюмы к которой создал Шемякин. Часто бывал у Михаила. Но он, пожалуй, единственный из близкого окружения, на кого манера Шемякина не оказала влияния, несмотря на то, что как художник Овчинников в 60-е годы еще не сформировался. Разве только в некоторых натюрмортах этого времени встречается характерная стилизация формы сосудов. Свою манеру создал к рубежу 70-х – манеру, в которой (если не считать ретроспекции) нет ничего общего с метафизическим синтетизмом.

В Интернете¹⁰¹ можно встретить утверждения, что в группу входил Андрей Геннадиев, в то время бас-гитара и вокалист известной рок-группы «Лесные братья». Шемякин принадлежность его к группе отрицает. Но все-таки Геннадиев имеет к ней прямое отношение, потому что после отъезда Михаила оказался главным, хотя поверхностным распространителем шемякинского стиля и в искусстве, и в жизни.

В студию Шемякина Геннадиева привел Сигитов в качестве гитариста, когда понадобился аккомпаниатор для Дины Верни.

Вот характеристика Геннадиева, данная весьма расположенным к нему Кузьминским: «Человек в два – с дюймами – метров роста, худобы изряднейшей, с длинными белокурыми ("средневековыми") локонами и

⁹⁹ Овчинников В. От первого лица // Владимир Овчинников. СПб.: ООО «П.П.П.», 2006. С. 13.

¹⁰⁰ Там же.

¹⁰¹ См.: <http://spektr.net/2007/11/09/xudozhnik-andrej-gennadiev/>

жидкой бородашкой, он был невероятно добр и органически не мог жить без друзей. Будили его посреди ночи, телефонным звонком, требуя, чтоб приехал с Халтурина, где он жил, на Загородный к Шемякину, с гитарой – и он тут же мчался. И без него никак не состоялось бы большинство из этих художественных съемок и художественных же пьянок, потому что Андрюшенька был – артист. Слово это, по-аглицки обозначающее художника, как нельзя подходило к нему. <...> На съемках Андрей был тоже незаменим. Его длинная тевтонская фигура, обтянутая черным трико, и в немецкой же каске – куда как уравнивала мою голую и белую (но в каске – советской). Он был удивительно пластичен, при всей худобе и нескладности. <...> Но Шемякин уехал... "Перенеся" атмосферу шемякинской студии к себе на Халтурина, а потом и Плехановскую (так у К.К. – Л.Г.), получив от Миши в наследство гипсы, бутылки и сушеных рыб – Андрей не мог унаследовать главного в Шемякине – не таланта даже, а РАБОТОСПОСОБНОСТИ. <...> Андрюша же, по легкости характера своего, работать – не любил. Отчего холсты у него выходили "сырые". И за это я его матерно ругал. Без проку, впрочем. Целые стада друзей, девочек и просто алкашей – ошивались у него в комнате-студии, не давая работать сутками, а потом Андрей, в час ночи, накидывался, как бешеный, на мольберт – и начинал лихорадочно мазать. Утром я приходил – картина "готова"... Ведь так – у Шемякина – и не счесть "учеников", "продолжателей" и "поклонников". Берут от него – рыб сушеных, буфеты резные, антураж, берут колера или внешнюю структуру метафизическую (тот же Путилин), а взять от Шемякина МАСТЕРСТВО – это ж работы требует, и каторжной. Станок свой, вроде, Миша Андрею оставил – но забыл РУКИ свои и ГОЛОВУ приложить. За ЗАДНИЦУ (в коей – половина гения, как говаривала моя матушка) и не говорю. Попрыгушествует Андрей, на том же пластике офорты режет – а вот печатать... Затирать... Все это ТРУДА и ТЕХНИКИ требует. <...> Поверхностно-чувственный эклектизм, полное неумение работать и при этом – желание "быть художником". На снимках студии его – везде он, то в расшитой-расписной рубахе, то ... Спешу заметить, что на снимках студии ШЕМЯКИНА (в Ленинграде) – его самого НЕТ. Это уже в Париже началось, да и то, полагаю, от отсутствия приличных моделей! Шемякин – в том же антураже – снимал не "себя, прекрасного", а – постановки, композиции. Которые потом и отрабатывал – в графике, в офортах... Этого-то – РАБОТЫ – и не замечал я в Андрее. Ему

было некогда. Так же и с гитарой - ведь он был ПОЧТИ профессионал! А в искусстве "почти" – не бывает»¹⁰².

В пространстве ленинградского неофициального изобразительного искусства

Прежде всего, в 60-е годы еще присутствуют художники предыдущего поколения, ученики Малевича, последователи авангарда 20-х, приверженцы – как ни парадоксально – авангарда как традиции. Это наиболее далекая Шемякину ветвь искусства, что и выразилось во взаимном неприятии или почти полном отсутствии интереса.

Из учеников Малевича в то время наиболее активно работал Владимир Васильевич Стерлигов. Как и Шварцман в Москве, Стерлигов вновь соединил изобразительное искусство и религиозный па-

102

Кузьминский К. Тевтонский рыцарь // У Голубой лагуны: Антология новейшей русской поэзии. В 5Т. Ньютонвилл, 1980–1986. Т. 4Б. С. 150–151.

фос. Но если между Шварцманом и Шемякиным нашлось много общего, возникла взаимная симпатия, то тут ни Шемякин не понравился Стерлигову, ни Стерлингов – Шемякину. Стерлигов сакрализовал саму беспредметность и геометрию, видя в ней выражение духовного начала. Сакрализовал авангард, который преодолевали Шварцман и Шемякин. Разночтения были и в понимании содержания искусства. По свидетельству некоторых из учеников, Стерлигов порицал искусство Шемякина, как «лишенное чистоты». В понимании Стерлигова зло и патология не могли быть объектом изображения. Придя однажды в студию Шемякина, он стал указывать, где в его работах таится Бог и где – Дьявол. И сама плотность, материальность, предметность живописи Шемякина были ему чужды. А Шемякин же, как писала Ася Векслер, и в школе «не брал геометрии в толк». Побывав на выставке Стерлигова в ЛОСХе, испытал разочарование: «Чахоточная живопись. Цвета нет, конструкции нет, рисунка нет — вата. Много теории, мало искусства». (М.Ш.)

Другой сложившийся в 30-е годы мастер, Павел Басманов, в 60-е почти не писал: был в тихой оппозиции, в длительной забастовке. Постоянно бывая у Каценельсона, он видел работы Михаила. «Басманов ворчал, что “нашлепано” — с брезгливостью, — сам-то он, кроме акварели, ничего не понимал». (И.К.) Однако дочь художника, Марина Басманова, говорит, что к ранним работам Михаила он относился хорошо.

Ученик Осмеркина, Осип Абрамович Сидлин, всю жизнь преподавал в изостудиях при Домах культуры с почти неизменным составом учеников. Он так глубоко входил (уходил) в существо живописи, именно как живописности, что ему хватало живописности самой по себе. «Сидлин не любил ничего манерного. Когда Шемякин сделал выставку, он смеялся. Все, что связано с литературным содержанием, всякая переживательность живописи ни к чему. Живопись имеет свои законы — кроме психологии». (И.И.) От Шемякина Сидлина и сидлинцев должно было отталкивать и преобладание графического начала. Из учеников Сидлина два или три раза заглянул к Михаилу Игорь Иванов, наиболее самостоятельный из них. «Мы вместе поступали в Художественный фонд, нас не брали, потом кто-то, кажется Альтман, сказал: надо брать». (И.И.)

Первой в Ленинграде группой художников, с самого начала работавшей в подполье, была компания воспитанников СХШ, учившихся там во второй половине 40-х годов. Это Александр Арефьев, Шолом Шварц, Владимир Шагин, Валентин Громов, Родион Гудзенко. К ним присоединился Рихард Васми, в то время студент архитектурного техникума. Позже оказался в этой компании Леонард Титов, подававший надежды, но неосуществившийся скульптор. В 50-е годы, наряду с Арефьевым, центром круга был поэт Роальд Мандельштам.

Впервые Шемякин увидел Арефьева и Титова у графа Жебори. Им они были аттестованы просто как наркоманы. Позже, в конце 1961 года, и того и другого Михаил встретил в больничном коридоре – в психиатрическом отделении Военно-медицинской академии, где их от наркомании лечили. Выйдя из больницы, постоянно перевозбужденный Арефьев носился по городу и всем рассказывал, что нашел достойного художника. В студию к Михаилу он принес пачку своих работ и предложил выбрать понравившиеся. Летом 1962 года, когда к Шемякину впервые приходит Олег Лягачев, Михаил показывает «Повешенных» Арефьева в качестве работы своего друга. Осенью на выставке в «Звезде» был Васми и хвалил ее Громову. Громов посмотреть выставку не успел, и Васми повел его к Шемякину домой.

В композиции Льва Зайцева «Шемякиниана» присутствует Арефьев и «помойка» – так тут называли эту компанию. То есть Арефьев сотоварищи включен в ближайшее окружение Михаила.

Арефьевцы Шемякина оценили. И он видел в их работах «колоссальную силу». Но было и притяжение, и отталкивание. Они сделали материалом своего искусства близлежащую реальность – он был устремлен в прошлое и в мир фантастический. Их влекло конкретное, его – вневременное и отвлеченное. Их стиль был живописным, его – графичным. Несколько огрубляя: их эстетика имела в основном французские корни, его – немецкие. У них не было манифестов, они никогда не заботились о том, чтобы как-то формулировать свое направление – Шемякину было важно теоретическое обоснование. Я бы сказала: лидер группы Арефьев был человеком античным, Шемякин – средневековым.

В быту эти различия выражались в «прикидах». Арефьевцы одевались так, чтобы ничей глаз не смог выделить их из толпы: «мы как вся страна». Шемякин – так, чтобы чувствовать себе иным, чем остальное население. В прозвище «помойка», употребляемой по отношению к арефьевцам только в окружении Шемякина, выразилось это различие. Сам Шемякин видит разницу в том, что «они были людьми советскими, а я – иностранец». (М.Ш.)

И все-таки пересечения были, и со всеми сразу, и с каждым в отдельности. С Арефьевым – в решимости обращаться к экстремальным темам, в страсти патологоанатома; со Шварцем – в формальной изобретательности, в интересе к фактуре; с Васми – в лаконизме и плотности. Со всеми объединяло романтическое презрение к обывателю, абсолютная преданность искусству.

Особенно нежно Шемякин относился к Титову. Там, в больнице, когда один из помешанных напал на Михаила, Титов за него вступился, за что был отправлен в отделение для буйных. Благодарный Михаил помнит об этом всю жизнь. Он говорит, что в мужчине ему важнее всего, мужчина ли он, – невысокий, тщедушный Титов был мужчиной. Но наркотики и беспрерывные отсидки сломили его. Скульптору сложнее, чем живописцу. Скульптор не может работать в семиметровой комнате или на кухне: нужны материалы и рабочее пространство.

Чаще всего Шемякин общался с Арефьевым и Титовым, они любили у него бывать. Иногда Михаил заходил к Гудзенко, жившему поблизости, в здании Вагановского училища – жена была балерина и дочь кастелянши. Шагина Михаил навещал в больнице на Пряжке. У Васми «забрал череп и жену».

Да, Михаил женился на их подруге, Ревекке Модлиной. Она училась скульптуре в Таврическом училище¹⁰³ и была дружна с Натальей Жилиной, в то время еще Нейзель. И встречать Новый, 1957 год Наталья и ее тогдашний муж Владимир Шагин взяли Ревекку в свою компанию. По рассказу Жилиной, собрались у Васми; стола не было, на табуретках, даже не соединенных, лежали пряники, баранки. Вино

¹⁰³ Так в просторечии называлось учебное заведение, официально именуемое ЛХУ Управления по делам Исполкома Ленгорсовета депутатов трудящихся, позже – Ленинградское среднее художественное училище им. В.А. Серова, ныне – им. Н.Рериха.

каждый принес с собой. Настроение было печальное: Арефьев, Гудзенко, Титов были арестованы, и Шагин кричал, что все порядочные люди в этой стране должны сидеть в тюрьме. Васми, одетый в женскую кофту с какими-то необыкновенными пуговицами, позаимствованную у манекенщицы, подруги Титова, пел Вертинского. Ревекка была очарована. В ту ночь — «развелись мосты» — она осталась у него. И сподобилась стать женой этого крайне недоверчивого, сравнивающего себя с гоголевским Подколесинным человека. Недолгой, но за всю жизнь единственной. Разводились через полтора года по неизвестной ей причине. На суде Рихард обосновал свое желание расторгнуть брак тем, что его жена «влюбилась в князя Болконского, он поднялся к ней по веревочной лестнице и имелся факт измены». После чего их развели немедленно. А основанием было: в американском фильме «Война и мир» Ревекке понравился князь Андрей. После развода ей пришлось уехать к родителям в Мурманск; вернувшись через пару лет, она сняла комнату на Загородном, чем воспользовался бродяга Арефьев. Он и повел ее к Мише Шемякину. Она увидела работы: «Это были мои цвета, мой колер, то, что я носила в себе, но выразить не могла, — все это было у мальчика, который был на девять лет меня младше. Я сказала: "Какой важный маленький маэстро! Знаешь, Арех, он лучше вас всех"». (Р.М.) Потом Арефьев уехал на заработки, а Миша Шемякин предложил ей позировать. Она была миниатюрна, с черными кудрями, с изысканно-неправильным, «гамбургским» лицом, уродливым и красивым одновременно, с громадными, выпуклыми, темными, завораживающе-нежными глазами. «В мастерской Шемякина сначала стали появляться Ривкины туфельки, а потом сама она, словно нарисованная его рукой. И совершенно слилась с его интерьером. Ее природа создала по шемякинскому образу». (И.К.) Она любила наряды, маскарады, сказки. Теперь все это было востребовано.

«Ревекка была без комплексов, без всякого стеснения. Но главное, она была абсолютным персонажем его работ». (Л.С.) «С длинным носом, круглыми глазами, очень умная, остроумная, хитрая и в общем-то — хорошая. Она ему многое позволяла и тем развратила. Он занялся карате, стал хорошо и оригинально одеваться — все

это Ривка». (О.Г.) «Он хорошо одевался и до меня», – возражает Ревекка.

В 1964 году родилась дочь Доротея. Они поженились. Необычайно трудолюбивая, Ревекка долгие годы была ему помощницей: раскрашивала офорты — «очень талантливо». (М.Ш.) «Я делала это с удовольствием — я так любила его офорты. Неважно, что не сама, — я так служу искусству». (Р.М.) Уже на Западе стала работать самостоятельно. «Но делала чересчур красивые вещи. В стиле арт деко». (М.Ш.)

Разницу между кругозором арефьевцев, продолжавших жить в глубоком подполье, и Михаилом, регулярно наезжавшим в Москву, где Запад был близко, продемонстрирую строками из письма Арефьева: «Когда уехали Ревекка с Доротеей — ты говорил в Париж, — я был абсолютно уверен, что они уехали в Мурманск к родителям из-за какой-нибудь семейной потасовки. Даже когда ты показывал письма, я ничуть не сомневался, что ты пишешь их себе сам. Даже когда ты поехал сам, я был уверен, что тебя сослали в Магадан и подложными письмами кагэбэшники провоцируют нас к тому, чтобы туда же отправить»¹⁰⁴.

Другой выплеск из СХШ в пространство неофициального искусства заметных талантов произошел к концу 60-х. Это были те, кто учился примерно на два класса старше Михаила: Сергей Алексеев, Геннадий Устюгов, уже упоминавшийся Александр Нежданов, Эдуард Зеленин, Татьяна Кернер. Все они, кроме Кернер, приходили к Шемякину.

Сергей Алексеев был в СХШ очень заметным человеком — «гениальный художник, которого нужно еще открывать». (О.Г.) Увлекался Ван Гогом, импрессионистами, начались неприятности, сообщили родителям, его упекли на 15-ю линию. Шемякин говорит, что Сергей был упрятан в больницу за то, что скопировал из книги Изенхеймский алтарь Грюневальда. Там его так накачали, что больше он не оправился. Снова и снова попадал в клинику. Немного проучился в Мухинском училище, в 1962 году уехал в деревню и исчез из виду. Он сделал два портрета Шемякина.

Эдуард Зеленин, «сибиряк из чугуна и стали»¹⁰⁵, приехал из Новокузнецка. После отчисления из СХШ вернулся к себе в Сибирь, но регулярно наезжал и в Москву, и в Ленинград. К Михаилу его привел В. Нечаев-Бакинский, устраивавший показы работ Зеленина у себя дома. «Художник со сложившимся взглядом и оригинальной техникой», – говорит о нем Шемякин, отмечая при этом, что он вышел из Алексеева. «Был весьма популярен у ленинградских коллекционеров. Крупнейшие на тот день: Гор, Чудновский, Новожилов – все они имели его вещи». (М.Ш.) Висели его работы и у Каценельсона. Своеобразная узорчатая фактура, лаконизм, знаковость составляли манеру Зеленина в 60-е годы. Менял ее несколько раз, в парижский период (эмигрировал в 1975 году) в его работах ощущается влияние шемякинской стилизованной деформации. Но, поскольку Зеленин был старше, он где-то назвал себя учителем Шемякина.

Геннадий Устюгов, ныне художник в Питере хорошо известный, несмотря на наследственную психическую болезнь вполне осуществившийся, в СХШ «был очень наивным. Увлекался Ван Гогом. Сказал: “Я смотрю, от картины дышит весной, – почему он формалист?” Все молчат. <...> Он закрывался холстом в углу и никого не подпускал. Одному бросил тубик в лицо, другому – бутылку с тройником¹⁰⁶ – и никто больше его не беспокоил», – вспоминал Олег Григорьев. Благодаря Григорьеву он появился у Шемякина. «Придет, помолчит и уйдет». (М.Ш.) Михаил отвел его на Боровую. Он там показывал свои работы.

Таврическое училище до 1961 года находилось в «Доме с башней»¹⁰⁷, «и легкие миазмы культуры до нас доходили». (И.К.) Иногда там оказывались изгнанные за формализм из СХШ или Академии ученики. Но удерживались недолго, успев только обворозжить и сбить с единственно правильного художественного направления девушек. Меньше года проучился там Владимир Шагин и нашел себе подругу – Наталью Нейзель. Семестр проучился Лев Каценельсон и стал другом на всю жизнь для Ии Кирилловой. С ним Ия приходила к

105 *Воробьев В.* Враг народа: Воспоминания художника. М.: Новое литературное обозрение, 2005. С. 351.

106 Тройник – раствор для разведения красок.

107 Дом на Таврической улице, где жил и устраивал свои «среды» Вячеслав Иванов.

Михаилу. В нем ее поразило «соединение ретроспекции с неакадемическим рисунком». Она была его старше, но формировалась медленно. Найдя свою манеру, всегда отмечала влияние на нее одного из ходов раннего Шемякина – способа деформации в «Галантных сценах». И еще: «Он объяснял про грунты, про фон, учил лессировкам. Первый слой у него очень густой, любым цветом, а потом на этом ярком холсте пишет серое – и получается звучание цвета. У него сложная техника: в подмалевок сыпал песок, камушки, закреплял темперой, делал рельеф. Этот нижний слой очень важен. Когда я перешла к маслу всерьез, то покрывала холст густым цветом, а потом по этому подмалевку делала проходящий цвет». (И.К.)

В начале 60-х годов нонконформистов обильно поставлял Театральный институт. Николай Павлович Акимов, возглавлявший художественно-постановочный факультет, подбирал пасынков судьбы и позволял им делать все, что они хотели. Он умел распознавать талант. Он и учил иначе, чем это было принято в то время. «Акимов задавал композиции из нефигуративных элементов, и становилось понятно, что через нефигуративные элементы можно выразить себя и понять другого человека». (Вл.М.) Акимов преподавал в Театральном институте с 1954 по 1968 год, однако все нонконформисты – Олег Целков, Евгений Михнов-Войтенко, Михаил Кулаков, Юрий Дышленко, Татьяна Кернер, Игорь Тюльпанов, Виталий Кубасов, Владимир Михайлов, Алик Рапопорт – выпускники первых наборов. Никто из них не стал театральным художником. Потом что-то изменилось в структуре преподавания, и институт перестал поставлять кадры неофициальному искусству.

Из выпускников Театрального института Михаил общался лишь с Дышленко, который в то время занимался графикой. Они повстречались у Нея. С Целковым познакомился только в Москве, куда он переехал вскоре после окончания института.

Самым известным и влиятельным из учеников Акимова в Ленинграде был Михнов-Войтенко. Он развил то, что мудро было развить: абстрактный экспрессионизм. Этот вид живописи прибыл в СССР в 1957 году с фестивальной выставкой, на которой увидели работы Джексона Поллока, а в Ленинград – с приехавшим из Москвы Кулаковым. Кулаков, оказавшись в Театральном институте, занес

туда эту инфекцию. Михнов был главным из инфицированных. И уже тогда стал знаменитостью. Его работы поразили москвича Валентина Воробьева, если верить ему, посетившего Михнова в 1963 году: «...Вихревая, автоматически сделанная композиция без малейшего намека на реальные вещи. Чистая абстракция, совершенно невиданная в наших краях»¹⁰⁸. «Установить разборчивый разговор, я не говорю уже о близости отношений, было совершенно невозможно. <...> Художник жил в себе и для себя»¹⁰⁹. С ним Шемякин не пересекался, хотя Михнов жил на Рубинштейна, по соседству с Каценельсоном. Но Михнов ни к кому не ходил, а Шемякин – к немногим и редко. Есть анекдот о том, что Михнов пришел на выставку Шемякина в «Звезде» в 1962 году и на вопрос о том, что ему понравилось, ответил: «Обои красивые». Тем не менее позже, из Парижа, Михаил посылал ему мастихины.

Под влиянием Михнова опыты в этом виде абстракции производили юные Элик Богданов, Юрий Галецкий, Алексей Хвостенко. Они составляли группу «Верпа», преимущественно литературную, но занимавшуюся и искусством. И вместе с абстрактно-экспрессионистскими экспериментами производили объекты – тогда это называлось «поп-артом». С Хвостенко Шемякин встречался у Нея. Богданов и Галецкий (поодиночке) приходили к Шемякину показывать работы. При ежедневном каторжном труде Михаила эти опыты им воспринимались как беспомощные. Богданова можно видеть на фотографии, сделанной на выставке в «Звезде» в 1966 году.

Приносили работы и студенты-мухинцы. «Их было трое – Мишин, Сорокин и Макаренко. Они потрясающе имитировали чужую живопись». (А.З.) Работы Шемякина они видели на выставках в «Звезде» в 1966 году и в консерватории. И, как уже было упомянуто, фотографии и небольшие натюрморты приносил в общежитие Есауленко. Эта компания всерьез занималась печатной графикой. Учившийся с ними Михаил Петренко в своей автобиографической повести пишет: «В мое время, когда образовалось СНО по графике, в маленькой печатной мастерской работало несколько студентов, в основном с ка-

108 *Воробьев В.* Враг народа. С. 237.

109 Там же. С 238.

федры монументальной живописи. Почти всегда там можно было видеть Валерия Мишина, царапающего офорты, рисующего пером, литографской тушью и карандашом, печатающего и скребущего литографские камни. Часто там бывали Владимир Макаренко, Геннадий Сорокин»¹¹⁰. «Во время чехословацких событий 1968 года в Праге состоялась выставка молодых ленинградских художников, студентов ЛВХПУ им. В.И.Мухиной, которая называлась "7 молодых графиков из Ленинграда". Графические работы троих художников, посланные по почте, не дошли до адресата и вернулись обратно, но не к ним, а в большой серый Дом на Литейном. <...> Макаренко и Сорокин за идеологическую незрелость были наказаны, но все-таки через год смогли защитить диплом»¹¹¹. О стиле Мишина Петренко пишет: «В нем отразилось эхо Филонова и Магритта, Петрова-Водкина и Михаила Шемякина»¹¹². Шемякин предложил Мишину сделать совместную выставку графики в «Лавке художника», это не осуществилось. Сорокин также на некоторое время попал под влияние шемякинской манеры.

Беглый осмотр пространства неофициального изобразительного искусства 60-х годов показывает, что Шемякин был практически всем известен, но скорее чужд эстетическим ценностям разных сегментов. Он не был связан ни с одной из живых тогда традиций, его истоки находились в более отдаленных эпохах. Он основал новое направление – синтетическое и ретроспективное. С другой стороны, он более, чем кто-либо, вписался в «петербургский миф». В так называемый «петербургский текст».

110 *Петренко М.* <http://www.odessapage.com/new/ru/taxonomy/term/17>

111 Там же.

112 Там же.

Московские художники

В Москве Шемякин бывает регулярно с 1966 года.

«Я приезжал в Москву как в совершенно иное государство. Все они там были под защитой западной прессы. И жили во много раз богаче, чем мы, питерская голытьба». (М.Ш.) Ну да, ведро обжаренных рябчиков, два часа томленных в сметане, без специй, а к этому пюре из каштанов, смотри мемуары Анатолия Брусиловского – это из совсем иного быта, нежели кильки с картошкой в мундире, которыми, если не забыли, отмечался успех выставки Михаила в «Звезде».

Иной художественный быт, определяемый прежде всего иными возможностями заработка. Как известно, московские левые кормились иллюстрациями. Обычно в этой связи называют журнал «Знание – сила», где главным художником был Юрий Нолев-Соболев, «кормивший целую шоблу нештатных авангардистов»¹¹³. Но были еще «Малыш», «Мурзилка», «Веселые картинки», «Семья и школа», «Юный натуралист», «Юный техник», «Вокруг света», «Спутник», «Ровесник», «Наука и религия», «Химия и жизнь»; были издательства «Детская литература», «Молодая гвардия», «Мир», «Медицина», «Знание», «Мысль» и пр., где подрабатывали и при этом вроде бы не халтурили, а делали полноценную художественную продукцию московские нонконформисты. Тот же Ноев-Соболев «разрешал художникам рисовать то, что они хотят»¹¹⁴. Но не прошло да-

113 *Воробьев В.* Враг народа: Воспоминания художника. М.: Новое литературное обозрение, 2005. С. 290.

114 *Кабаков И.* 60–70-е...: Записки о неофициальной жизни в Москве. М.: Новое литературное обозрение, 2008. С. 231.

ром: из иллюстрированной книги выросло комментирующее искусство, из картинок к тексту – картинка, требующая текста.

Шемякин тоже иллюстрировал, но это было, так сказать, чистое искусство. Ни Гофман, ни Достоевский, ни Диккенс, ни Шарль де Костер, ни Андерсен с его иллюстрациями не выходили.

В Москве у левых – иной статус. Иные зрители-покупатели. Иное искусство. «Дипартом» называет его Валентин Воробьев. «Московские иностранцы, главным образом дипломаты и журналисты западных стран, к величайшему удовольствию артистов подполья, проявляли необъяснимый интерес к их экспериментам»¹¹⁵.

И гораздо более насыщенная художественная жизнь, атмосфера которой была «густа, напряженна, уникальна»¹¹⁶.

О том, как живут в Москве, Михаил впервые услышал от Брусиловского. Как-то позвонил и явился к нему хорошо одетый (то есть в дубленке и сапогах) и чрезвычайно самоуверенный господин. Тот, тушивший рябчиков в сметане. Коллекционировавший малых голландцев – их у него было восемнадцать. И «уникальное для Москвы того времени собрание вазочек “Галэ”» – доносит Галина Махрова¹¹⁷.

В своих воспоминаниях Брусиловский утверждает: все у него получалось просто и легко – и творить, и деньги зарабатывать.

Над громадной квартирой – громадная мастерская. «Мастерская Брусиловского заставляла задуматься. Это был шатер, с потолком, увешанным пестрыми тканями. Обстановка была нарочито эклектичная, как-то продуманно уставленная живописью и антиквариатом. Хороший вкус присутствовал во всем (что было очень странно для тогдашней опустившейся Москвы). Все выглядело отчасти нереально, и я подумал, что любезный хозяин, наверное, видит свою студию как некое произведение искусства»¹¹⁸.

115 *Воробьев В.* Враг народа: Воспоминания художника. С. 266.

116 *Кабаков И.* 60–70-е...: Записки о неофициальной жизни в Москве. С.176.

117 *Махрова Г.* Запретные краски эпохи: наброски к портретам друзей-художников: 1960 – 1980. СПб.: Изд-во Русского Христианского гуманитарного ин-та, 1998. С. 87.

118 *Лобанов-Ростовцев Л.* Новый журнал. 2006. №245; <http://magazines.russ.ru/nj/2006/245/lo26.html>

«У Брусиловского все с тенденцией к богатству и высшему свету»¹¹⁹.

«Костюмированные балы-карнавалы тут ... устраивались ежемесячно. Заблаговременно приглашенные шили к ним костюмы в соответствии с заранее заданной хозяином тематикой: античной, средневековой, цыганской. Шили ... преимущественно сами, из подручных, как говорится, средств. Хозяин разрабатывал сценарий, декорировал студию, готовил фантастическое угощение (... он еще и великий кулинар). Богема, московские красавицы, иностранные дипломаты и корреспонденты – таков был традиционный круг гостей и участников балов-карнавалов на Новокузнецкой. <...> Скажу сразу, я был поражен. Не помню сейчас, что меня больше удивило, сам ли художник или его студия. Передо мной был европейски образованный, светский господин. <...> Я чувствовал себя с ним самым комфортным образом. И он ничем не напоминал мне отчасти диковатых и богемных “по-русски” других представителей подполья»¹²⁰.

Вот этот господин и появился у Шемякина.

«Несколько ранее (вероятно, в 1966-м году – Л.Г.) я ездил в Питер – познакомиться с художниками, побывать в мастерских. Навести мосты. <...> Тогда же случилось мне найти Мишу Шемякина, жившего с женой Ревеккой, ... дочкой Доротеей ... и огромным палевым псом Карлушей в унылой коммунальной квартире на Загородном проспекте. Тогда он писал коровьи туши – порченые, с рынка. Он подвешивал их в своей комнате и неделями работал над большими холстами. Смерд стоял страшный, соседи устраивали товарищеские (?) суды, Мишу грозили выгнать. Денег у него не было, грузил по ночам вагоны на станции Ленинград-Товарная. Мои рассказы о московских новациях – квартирных выставках, высоком интересе публики, появляющихся покупателей и даже (даже!) иностранцах – вызвали у Миши прилив энтузиазма и острое желание показаться в Москве. “Нет проблем! – довольно легкомысленно вскричал я. – Я устрою тебе выставку в моей студии!”

119 Гробман М. Левиафан: Дневники 1963—1971 годов. М.: Новое литературное обозрение, 2002. С. 396.

120 Лобанов-Ростовцев Л. Новый журнал. 2006. №245; <http://magazines.russ.ru/nj/2006/245/lo26.html>.

Через месяц – стук в дверь! Я открыл и обомлел: Шемякин собственной персоной – в рединготе, странном высоком картузе и туфлях с длинными загнутыми носами. Так называемый тогда “самодуй”!»¹²¹

Выставка состоялась. Было создано множество дипломатов. Одну из комнат Брусиловский завесил собственными картинами, бойко раскупавшимися. Жена хозяина – «Толя ее очень богато одевал, на ней всегда были бархатные черные платья с громадными кружевными воротниками, из которых ее было еле-еле видно»¹²², – разносила коктейли.

«После вернисажа Брусиловский меня познакомил с Кабаковым и Гробманом». (М.Ш.)

Мастерская Ильи Кабакова, сначала в подвале, потом на чердаке громадного дома на Кировской, была весьма посещаемым местом. А вокруг образовалась целая художественная колония, которую чешский искусствовед Индржих Халупецкий окрестил «группой Сретенского бульвара». «К концу 60-х было освоено огромное пространство под крышей дома бывшего страхового общества “Россия” на Тургеневской площади между Сретенкой и Мясницкой. Туда переселились Кабаков, Соостер, Смирнов и многие другие. ... Недалеко ... в Большом Сергиевском, была студия Эрнста Неизвестного, рядом, в Уланском, – мастерские Бачурина и Янкилевского, в начале Чистых Прудов, напротив входа в метро, – моя, через дорогу от Почтамта, за знаменитым чайным магазином в китайском стиле, в глубине дворов, в подвале, – Юры Купермана (ставшего в Париже Купером) и Кирилла Дорона, а за углом Мясницкой жил Юра Нолев-Соболев»¹²³. С этими людьми и знакомится Шемякин.

С тех пор, регулярно наезжая в Москву, Михаил останавливается если не у певицы Лидии Давыдовой или у «мадам» Марии Горчилиной, то у радушного Ильи Кабакова в его просторной мастерской.

«По ночам, лежа на полу, на матрасе, слушал его монологи». (М.Ш.) Кабаков мог бесконечно рефлексировать по любому поводу. Ибо рефлексией «наделен ... был сверх меры всегда»¹²⁴.

О Кабакове все пишут одно и тоже: умный, трезвый, хитрый. Редкое сочетание качеств.

121 *Брусиловский А.* Студия. СПб.; М.: Летний сад, 2001. С.38.

122 *Соостер Л.* http://www.sakharov-center.ru/asfcd/auth/auth_pages.xtмл?Key=17973&page=123

123 *Брусиловский А.* Студия. С. 23.

124 *Кабаков И.* 60–70-е...С.13.

«Ильюша был милейший. Ильюша улыбался и сделал свою карьеру на том, что никогда ни о ком не говорил дурно». (М.Ш.)

Но хвалит Кабаков – по крайней мере в своих текстах – так преувеличенно, что похвала обнаруживает свою иронию. Когда пишет апологию, сам предупреждает, что его «речь примет теперь вид “страстного монолога” ... не прерываемого никем, чтобы говорящий не опомнился, не подумал, что он “несет”»¹²⁵. О себе же, о своих работах говорит уничижительно, но в конечном счете это оказывается ему на пользу. Его речь сплошь закавычена. Все является не тем, чем в первую минуту кажется. Все сказано так, чтобы нельзя было поймать на слове. Разъяснения его работ, сделанные им же самим, еще больше запутывают. Это и есть «знаменитая кабаковская выпренняя неправдивость»¹²⁶.

Сформировала этот уклончивый характер, определила его внутренний мир, обострила рефлексию, он объясняет, необходимость работы и «для них», и для себя.

Кабакову приписывают перенос центра тяжести с произведения искусства на искусство взаимодействия со зрителем. По сути – с заказчиком. В этом он преуспел – сумел отрефлексировать ситуацию и применить выводы на практике, в результате чего стал единственной русской суперзвездой «мирового художественного процесса».

Говоря языком научным, вербальный интеллект у Кабакова ничуть не слабее, а, возможно, сильнее визуальных способностей. Его ум – ум ученого. Он и кажется скорее исследователем, чем художником. Он пишет об искусстве, относится к искусству то как социолог, то как культуролог, то как экспериментальный психолог. И сама его работа иногда словно наглядное пособие для учебника психологии. Например: изображение – это, естественно, иллюзия, вот он ее и разоблачает. Сдвинув свою деятельность от художественной к научной, он при этом свободен от требований, предъявляемых наукой. Свои, надо сказать блистательные, тексты об искусстве он пишет, соединяя жанр псевдонаучного трактата с необязательностью «болтовни за чаем», воспроизводя ситуацию «на кухне», когда художники рассуждают, то есть «треплются» о науке.

125 Там же. С. 180.

126 См.: Пивоваров В. Серые тетради. М.: Новое литературное обозрение, 2002. С.137.

Принято сопоставлять Кабакова и Шварцмана как главных антиподов на московской сцене. Действительно, это удобно: они представляют собой фигуры контрастные.

Шварцман поднимает художника на небывалую высоту – он даже не служитель каких-то высших сил, он сама эта сила; «неукротимо смиренный» Кабаков методично низводит художника как род с пьедестала, вытравливая «низкопоклонство перед чудом искусства»¹²⁷.

У Шварцмана картина – разговор с Богом, с которым художник в творческом акте сравнился, у Кабакова – с заказчиком, которому нужно нечто «впарить».

Но оба радикальны, оба отменяют эстетику, Шварцман лишь на словах – ради религиозного смысла, Кабаков на деле – ради рефлексии, обретающей дурную бесконечность, предмет которой в результате распадается, утрачивая ценность.

Для Кабакова «в так называемой "жизни" ничего нет, в самом точном смысле этого слова, а "есть", возникает лишь под обращенным на него лучом сознания, его "светом". Но можно сказать – это "что-то" "существует" и помимо "света" сознания. Но ситуация состоит в том, что для "сознания" это безразлично. "Есть" – это значит быть лишь в "свете сознания", а все, что не в этом "свету", все мрак, безбытийственность»¹²⁸. В эссе «Метафизический синтетизм» Кабаков помянут как воплощение «принципа нигилистически-абсурдного». Голоса ничто. Все сводящего в ничто. Бытия, брошенного в ничто. Этот принцип метафизический синтетизм не отторгает, но включает в себя его опыт.

И если Шварцман видел в Кабакове всего лишь мошенника, Шемякин ценит в нем подлинного художника. «Великолепный книжный график. Сказочный. Оказал колоссальное влияние». (М.Ш.)

Свои рисунки Кабаков «много и постоянно дарил Мише Шемякину в каждый его приезд в Москву»¹²⁹.

Концептуальная графика Кабакова вышла из его иллюстраций детской книги.

«Никакие не западные альбомы подсказали (хотя и могли, вообще-то) выбор этого "проволочного", минимального и упрощенного контура, а

¹²⁷ См.: *Ерофеев А.* Цитируется по <http://lib.rin.ru/doc/i/94029p.html>

¹²⁸ *Кабаков И.* Об Олеге Васильеве // Олег Васильев: Память говорит: Темы и вариации. СПб.: Palace Edition, 2004. С.18.

¹²⁹ *Кабаков И.* 60–70-е...С. 29.

насущенные обстоятельства советской жизни в искусстве, "детские" редакторы 60-х, чумевшие от натаскиваний на поиски "формалистических изысков". Уж такое букварное-элементарное – из самых дешевых букварей нашего детства – изображение от подобных поисков изысков и происков, очевидно, страховало. Контур и контур. Либо контур + закрашка цветом – такое же элементарное раскрашивание. На самом деле – как и всякий экономичный, минимализированный язык – и этот наверняка не может не таить своих глубин и перспектив, которые уж небось сказываются так или иначе в работах Кабакова.

Но своих глубин где только нету, а в таком букварном изображении есть такое, чего нет, пожалуй, больше нигде, – оно, как никакое другое, не вызывает вопросов. Что, собственно, и требовалось. Как бы максимально отработанный, обкатанный, общепринятый функциональный язык учебных пособий и всяческих подсобных картинок – не только "детских". Деловое изображение. И, понятно, деловые при нем надписи»¹³⁰.

Возможно, в графике Кабакова Шемякина привлекали метаморфозы. В Двухтомнике помещена работа, где лицо мальчика одновременно пейзаж, губы – лодка, плывущая по морю. Это перекликается с тем, что впоследствии будет делать сам Михаил. И тонкий контур с заливкой находим у Шемякина, хотя характер линии иной. Там же Шемякин пишет, что влияние Кабакова сказалось в его сериях, посвященных современной советской жизни. И что он видит в Кабакове оригинального философа, художника-мыслителя, вскрывавшего абсурд советской жизни.

«Последнюю ночь перед отлетом из СССР я провел в мастерской Ильи Кабакова, который решил устроить мне прощальную вечеринку. И пел на ней Женя Бачурин, не знавший, в честь чего она устроена». (М.Ш.)

Михаил Гробман к «группе Сретенского бульвара» не принадлежал – жил на окраине, в поселке Текстильщики, в бревенчатом доме. Тем не менее его жилище было одним из главных центров московского левого искусства, ежедневно, днем и ночью, посещаемым местом.

Если, как формулирует Шемякин, «искусство Кабакова выстроено вокруг метафизики советского быта», то живопись Гробмана – вокруг древнееврейской символики. Так, по крайней мере, пишут. Считается, что Гробман хотел реконструировать «визуальный язык архаической иудей-

ской традиции». Очевиднее, что в своей эстетике он был ориентирован на архаизирующий аспект русского футуризма.

Позже, уже в Израиле, куда он перебрался в 1971 году, Гробман изобрел термин «второй русский авангард», имея в виду себя и свое окружение. Сам он из составляющих «классического русского авангарда», как «отныне и навеки мы его называем»¹³¹, воспроизвел решительность и агрессивность художественных заявлений, непомерность задач и тяготение к примитиву (натуральное, ибо художественного образования не получил): устремление к «первообразам», к фольклорному началу, к национально-историческим источникам. Он декларирует: «Наша духовная база – еврейская мистика. Три основания определяют нашу художественную позицию: 1. Примитив. 2. Символ. 3. Буква»¹³². Гробман и ныне предлагает идею магического (в форме перформанса) действия как средство преобразования мира. И свое направление еще в 60-х определял как «магический символизм». Манера в то время уже сложилась – упрощенные плоскостные композиции, обычно декорированные орнаментом из стилизованных растений, с лубковым построением пространства, с фантастическими персонажами: черт с деревней на спине (см. А. Тышлер), волк-носорог, дева-птица, рыбы с руками, рыбы летающие, двухголовые (перекочевавшие к А. Геннадиеву).

Своим интересом к символу, архаике, эзотерике он и привлекал Шемякина. В Двухтомнике он пишет, что работы Гробмана излучали тайну, «каббалистическую ауру». И что одна из них – «Фарфоровый человек» – вдохновила его на создание серии «Метафизические бюсты».

Благодаря дневнику Гробмана все их контакты, начиная с визита в Ленинград 27 апреля 1967 года, документированы. «Был у Шемякина Миши. У него есть очень интересные работы, несомненно, он подлинный художник. Мы с ним, кажется, пришли по душе друг другу (сегодня наша первая встреча), говорили о задачах искусства, о художественных делах. Его преследуют, не дают работы (в смысле денег), и я кое-что обещал сделать, чтобы помочь»¹³³. В ноябре Гробман опять в Ленинграде: «Мы с Виталькой¹³⁴ были у Миши Шемякина, смотрели его работы и работы Ротенберга. У Миши зверь, боксер Нера. Маленькая кудрявая дочка и жена-

131 Гробман М. // Зеркало. 2007. №29; <http://magazines.russ.ru/zerkalo/2007/29/gro5.html>

132 Гробман М. // Зеркало. 2002. №19; <http://magazines.russ.ru/zerkalo/2002/19/gr12.html>

133 Гробман М. Левиафан. С. 203.

134 Виталий Стесин.

еврейка. Он сделал красивые офорты и неплохие вещи маслом. Работает грузчиком хлеба, т.к. по-иному заработать не удастся. Играл нам немного на клавесине¹³⁵, и беседовали о разном»¹³⁶. В феврале 1968 года Шемякин у него, фотографирует его работы и его самого с сыном. «Фотографии ... чудесны»¹³⁷. В 1969-м Шемякин приехал на один день, остановился у Гробмана. «Миша – интересный художник и интересный человек, но, когда он объявляет себя, как сегодня мне, христианином-ницшеанцем, это, конечно, трудно слушать без внутренней улыбки. Он же прощает мне мои нападения на христианство за то, что я, как он сказал, добрый человек. В этой игре взрослых людей, а я вижу в этом только игру, печально то, что люди не имеют достаточно мудрости, чтобы, играя с увлечением, понимать все же, что они играют»¹³⁸.

Гробман еще и поэт, и автор статей о художниках. Но главное – он знаток, архивариус, собиратель. «Знаменитый барахольщик», «первый меняла страны» – называет его Воробьев, при этом замечая: «Поэты Холин и Гробман не наживались, а играли в торговлю»¹³⁹. Ну, не наживался, но семью этим кормил. Судя по дневнику, кроме живописи, графики, скульптуры, собирал любые древности, как-то: иконы, лампы, ризы, медные оклады, посуду, бронзовое литье, мебель, печати, безделушки, стекло, изразцы, вышивки, резьбу, драгоценные камни, шкуры, ткани, эмали, монеты, детские игрушки, прялки, лапти, амбарные ключи, цепочки, пояса с серебряными вставками, берестяные плетеные футляры, подсвечники, шкатулки, портсигары, флаконы и пр. А также: книги, пластинки, продуктовые этикетки, плакаты, картинки из «Огонька», открытки и, наконец, «мудрые и красивые мысли разных людей». Что особенно ценно, вел каталоги прошедших через него вещей и дневник, где записывал свои операции и контакты.

У Гробмана, кажется, бывали все, кто в 60-е приезжал из Ленинграда в Москву. Запечатлены визиты Олега Григорьева, Владлена Гаврильчика, Татьяны Кернер, Михаила Иванова, Евгения Рухина, Александра Рапопорта, Михаила Юппа, Валентина Левитина с Жанной Бровиной, Виктора Кривулина с приятелем, Владимира Макаренко с Валерием Миши-

135 В действительности – на фисгармонии.

136 Гробман М. Левиафан. С. 239.

137 Там же. С. 271.

138 Там же. С.343–344.

139 Воробьев В. Враг народа. С. 376.

ным, Макаренко с Геннадием Сорокиным, Олега Фронтинского с Владимиром Некрасовым, Льва Каценельсона с Алисой Порет, в другой раз – с Анной Мигачевой. Был в 1967 году Александр Арефьев, «кое-что понимающий в искусстве, но на свой лад, и неизвестно, может ли он сам что-то»¹⁴⁰. «По рекомендации Миши Шем. принял начинающего художника Андрея Геннадиева из Ленинграда»¹⁴¹.

Кабакова, Гробмана и еще Янкилевского Шемякин причисляет к своим московским друзьям. К Янкилевскому отшел Кабаков.

В начале 1960-х годов Владимир Янкилевский делал громадные триптихи – полурельефы весом в десятки килограммов. Но Шемякин отмечает его графику. В Двухтомнике пишет, что Янкилевский расширил его понимание «метафизических структур».

Искусство Янкилевского «метафизично» в том смысле, что он манипулирует самыми широкими понятиями-смыслами. Кабаков видит в Янкилевском «...желание объять весь космос в изобразительных формах. <...> ...Неразличимость биоуровня и социоуровня. <...> Персонажи ... могут быть энергетически заряженными частицами или сначала эмбрионами, а ниже по лестнице уменьшений – электронами, частицами. <...> В его художественном космосе все эти понятия находятся в странном и неожиданном сближении, и мы не можем сказать, кто этот гад в фуражке – насекомое или подлый электрон, который куда-то сорвался»¹⁴².

Работы Янкилевского отлично годились для иллюстрации технических изданий.

Его подход к искусству, язык, которым о нем говорит, рассуждения об искусстве наукообразны и псевдофилософичны: «Концепция моего триптиха является многоуровневым единством, попыткой очеловечить Вечность. <...> Поиски бесконечного в конечном»¹⁴³. И в отличие от Кабакова, для него художник остается «пророком».

В 1960-е годы сложился стиль Янкилевского, выражающий взаимопроникновение человеческого и техногенного миров. Он превратил портрет, голову, торс в техническую схему или в механизм. «Римму, свою лю-

¹⁴⁰ Гробман М. Левиафан. С. 242.

¹⁴¹ Там же. С. 434.

¹⁴² Кабаков И. 60–70-е...С. 248–249.

¹⁴³ Интервью Вольфганга Шлотта с Владимиром Янкилевским // Владимир Янкилевский: Мгновение вечности. СПб.: Palace Edition, 2007. С.32.

бимую жену, такую же мягкую, как и он сам, он изображал в виде машины», – недоумевает Махрова¹⁴⁴.

Не только даму, писавшую сладкие акварели, шокировал «машинизм» Янкилевского.

«Звонил Алеша Смирнов. Творчество Янкилевского он называет “машинной порнографией”: “если бы машины совокуплялись, они бы именно так рисовали свою порнографию”»¹⁴⁵.

«Тышлер, увидев репродукцию с Янкилевского, сказал, что это отвратительно»¹⁴⁶.

«Шварцман говорил, что от работ Янкилевского у него ощущение такое, будто его головой сунули в ведро с кровавыми помоями». (М.Ш.)

Но Михаил, несмотря на преклонение перед своими учителями, как всегда, имел свой, более широкий взгляд. Хотя он и сам видел механистичность и патологичность работ Янкилевского, его интересовало преобразование материала, способ изобразить не конкретное, а обобщенное. Говоря о воспроизведении Янкилевским «кошмарной советской реальности» в сериях «Мутанты», «Город», Шемякин вспоминает Гойю.

Есть нечто общее между мутацией и такой важной для Шемякина категорией, как метаморфоза.

В Двухтомнике он поместил работы Янкилевского, которые назвал на свой лад: «метафизическими головами».

Там же отдал дань – по странице – Эрнсту Неизвестному и Олегу Целкову.

Неизвестный и Янкилевский, как только познакомились, сделали совместную выставку, что указывает на их близость. Функцию искусства они понимали сходным образом. Как и Янкилевский, Неизвестный постоянно оперирует «культурными смыслами», «образами-понятиями»: «Человек», «Тело» и т.д. И для него изобразительное искусство «есть философия», «метафизика и мировоззрение». Произведение искусства дает «некую модель понимания жизни и ориентации в ней», – говорит Янкилевский¹⁴⁷. «Задача изобразительного искусства – создать некие всееди-

144 Махрова Г. Запретные краски эпохи. С. 122.

145 Гробман М. Левиафан. С. 229.

146 Там же. С. 346.

147 Интервью Вольфганга Шлотта с Владимиром Янкилевским. С. 33.

ные символы и метафоры», – пишет Неизвестный¹⁴⁸. Он ставит целью создать новый полифонический язык, который уничтожит разнородность, существующую в мире. Он творит микромодель Вселенной – на меньшее не согласен.

В начале 60-х Неизвестный издает брошюру о синтезе в искусстве. Синтез для него – «знание сразу»¹⁴⁹, целостное ощущение мира, стремление к всеединству, нахождение начал, поиск синтетического, совокупного человека. «Синтез – это сочетание каких-то множественных духовных индивидуальных начал, которые постепенно, как бы в храме, создадут новое органическое живое единство»¹⁵⁰. И его скульптура должна выразить сразу все. Свое творчество он определяет как монументальный синтез или «синтетический монументализм»¹⁵¹.

Он проектирует скульптуру, перерастающую в архитектуру, в которой нет деления на интерьер и экстерьер. Желательно, с диаметром свыше ста метров. «По моему твердому убеждению, большое – это хорошо»¹⁵². Кабаков пишет об «особой тотальности», присущей Неизвестному: «Я не знаю другого художника, который имел бы такие претензии, – не только вся Москва или вся страна, но весь мир как бы пусть видит эту гигантскую, напряженную, сжатую в комок скульптуру Эрнста. У него отношения не с отдельным человеком, или организацией, или городом, нет, его собратья – Земля, Сириус, Юпитер... Сказка “а из всех деревьев мира сделать дерево одно” – это о нем. Только он из всех женщин сделал бы одну»¹⁵³.

Осуществлению его проектов мешала советская власть. Она всем мешала, своеобразие его жизненной позиции заключалось в том, как Неизвестный пытался это препятствие обойти. Он поставил себе задачу разобраться в системе: найти пазы в ней, выяснить субординацию: кто командует? Ради этого он «общался с министрами, членами Политбюро, помощниками Хрущева и Суслова, встречался с очень многими людьми из партийной элиты»¹⁵⁴. В результате приобрел значительный круг влиятель-

148 Кентавр: *Эрнст Неизвестный об искусстве, литературе и философии*. М.: Издательская группа «Прогресс-Литера», 1992. С. 108.

149 Там же. С. 41.

150 Там же. С. 56.

151 Там же. С.107.

152 Там же. С. 116.

153 Кабаков И. 60–70-е... С. 234.

154 Неизвестный Э. <http://www.philosophy.ru/library/vopros/44.html>

ных друзей, имевших доступ к власти. Включая членов ЦК. Приобрел опыт, который давал «возможность "пронизать" почти все общество сверху донизу, до последней проститутки (которая у меня была натурщицей), до последнего пьяницы (который таскал у меня тяжести). Я бывал в Кремле и трущобах ... я жил как бы не в горизонтальном, а вертикальном направлении»¹⁵⁵.

Самоощущение равнялось задачам. Скованность, признается он, чувствовал только в присутствии Дмитрия Шостаковича. «Отец Александр Мень хотел со мной встретиться. А я, идиот, привыкший, что приезжают ко мне, сказал: хочет – пусть сам приезжает. А я вообще никуда не ходил. Ну, к Бахтину (Бахтин был уже болен. – Л.Г.), а так все у меня толпились»¹⁵⁶. Все – это Мамардашвили, Рихтер, Ростропович...

Когда Михаил пришел к Неизвестному в мастерскую, тот сидел с высокими чинами, к нему не вышел, только приказал помощникам показать работы. Потом вроде каялся: не знал, кто пришел. Ближе познакомились на Западе.

Но точек пересечения у них немало: составные стилия Неизвестного те же, что у Шемякина, – обобщение, деформация, гротеск. Обоим интересуют образы смешанного тела. «Свободная игра телом: Симподы. Имеющие одну ногу, ляутяпы, лишенные головы и с лицом на груди ... есть такие, которые едят с помощью носа и говорят животом»¹⁵⁷.

В Двухтомнике Шемякин помещает не скульптуру Неизвестного, а его живопись, найдя в ней свои излюбленные мотивы: череп, тушу. Внутри черепа вместо мозга тело младенца – «рождение из смерти». Внутри мясной туши – распятие. «Все вещи существуют всюду. <...> Каждая вещь чревата своей противоположностью»¹⁵⁸.

В Олеге Целкове, говорит Шемякин, «был отпечаток петербургского бытия». Целков учился в Академии, был исключен и, подобранный Акимовым, окончил Театральный институт. После чего вскоре уехал в Москву, но успел здесь приобрести известность, особенно среди литераторов. Своим его считали поэты филологической школы: «Когда наш живописец Олег Целков закончил свой «Автопортрет в нижнем белье» мы устроили

155 Там же.

156 *Неизвестный Э. Шесть монологов* // Новый журнал. 2007. 247;
<http://magazines.russ.ru/nj/2007/249/ne22.htm>

157 Кентавр: Эрнст Неизвестный об искусстве, литературе и философии. С.86.

158 Там же. С. 138-139.

шумные крестины автопортрета на спуске к Неве у Гагариной: автопортрет окунули в реку и с пением понесли по набережной»¹⁵⁹. Его знали и «ахматовские сироты» – так что в Москве к нему привозили саму Анну Андреевну.

Шемякин в Ленинграде с Целковым знаком не был, хотя имелись общие друзья, тот же Олег Григорьев. В конце 60-х видел его эскизы к постановке оперы Дж. Гершвина «Порги и Бесс» в Малом театре оперы и балета.

В Москве Целков жил в поселке Тушино. Шемякин побывал у него. Целков писал тогда свой «Автопортрет с Рембрандтом». «Олег Целков – создатель удивительного коктейля XXI века. Это гремучая смесь из светотени Рембрандта, пышной плоти Рубенса, помноженных на русское безумие и мощь варварского духа»¹⁶⁰.

Синтез и метафизика Целкова: он создал лицо «не конкретного человека, а человечества вообще, в целом»¹⁶¹, «портрет всеобщий всех вместе в одном»¹⁶².

Кроме этих художников, удостоенных разворота или страницы в Двухтомнике, в Москве Шемякин знакомится еще с Юло Соостером, Эриком Булатовым, Олегом Васильевым, Юрием Куперманом.

Соостер, сосед и ближайший друг Нолева-Соболева и Кабакова, был центром общения художников, примыкавших сначала к кафе «Артистическое», затем к журналу «Знание – сила». «За самоваром Соостера решались судьбы мира!»¹⁶³ «Я относился к Соостеру как к старшему, имевшему особый опыт. А его работы были чужды всему окружающему». (М.Ш.)

Это был опыт лагерного срока и более западное – эстонское – художественное образование.

В лагере Соостер сидел с учеными, читавшими там лекции по философии, физике, естествознанию. «И с тех пор он был “ушиблен” наукой

159 Лосев Л. Тулупы и мы // У Голубой лагуны: Антология новейшей русской поэзии. В 5Т. Ньютонавилл, 1980. Т.1. С. 144.

160 Шемякин М. <http://azbuka.gif.ru/critics/plemya/>

161 Целков О. <http://azbuka.gif.ru/dossier/celkov/>

162 Там же.

163 Воробьев В. Враг народа: С. 290.

очень всерьез»¹⁶⁴. Говорил, что если бы родился заново, то не стал бы никаким там художником, а был бы физиком. Его интересовали: Фрейд, кибернетика. Очень естественно Соостер иллюстрировал научно-популярную литературу – книги из серии «Наука и человечество»: «Эйнштейн», «Фотосинтез», «Метеориты», «Человеческий мозг». И фантастику – Азимова, Саймака. Сочетание занятий живописью и интереса к науке породило наш извод сюрреализма, в сущности противоположный задачам его изобретателей. Образы были не выплеском подсознания, а развернутой метафорой.

Наука, кажется, была единственным, чем Шемякин тогда не интересовался.

Художники, которых Михаил причисляет к своим друзьям, обычно имеют с ним несколько точек пересечения. С теми, которых он называет просто знакомыми, таких точек не усматривается. Более того, они часто прямо противоположны Шемякину по своим устремлениям. Это относится и к Соостеру, и к Булатову, и к Васильеву.

Если Шемякин – «весь в искусстве прошлого», Булатов – весь в настоящем. Его заботой было забыть о великом искусстве. Для него искусство – «это нечто одноразового действия»¹⁶⁵. «В сущности, ведь интересно выразить именно сознание этого времени, теперешнее»¹⁶⁶. Булатов если и связан с традицией через ученичество у Фалька, то именно с той, которая меньше всего затрагивала Шемякина. Но и с этой традицией он порывает – от нее останется лишь добротность, понимание живописной культуры. В свою систему он внес опыт супрематической и конструктивистской живописи. Но главные источники – холодный поп-арт и холодный фотореализм. И плакат, преимущественно железнодорожный. Плакат 60-х годов Булатов считает лучшим, что было в искусстве того времени.

«Для задач, которые ставились, никакие образцы высокого искусства помочь не могут. Тогда мы (я имею в виду Илью Кабакова, Олега Васильева и себя) обратили внимание на полуискусство, на то море пошло-

сти, которое омывало со всех сторон высокое искусство и заполняло пространство нашей жизни»¹⁶⁷.

Его эксперименты с картинным пространством превратились в метафору пространства социально-психологического. Зритель чувствует: «это сюжетное пространство вовсе не “действительно”, хотя и визуально “очевидно”»¹⁶⁸.

Напряжение между формами – геометрической и натуралистической – неожиданно создает ощущение советской действительности, одновременно тревожное и пошрое.

У Олега Васильева, ближайшего друга Булатова, ученика Фаворского, главный элемент картины – свет. «Метафизикой света» называет работы Васильева Кабаков.

У него «понимание “света” как высвечивания внутри самого сознания всех компонентов бытия и вообще “реального” из мрака, черноты, несуществования, “безвидности”. <...> Увидеть – здесь в буквальном смысле быть “освещенным”, “высветленным”»¹⁶⁹.

«Я его очень люблю. Очень тонкий живописец и тонкий человек. Он пишет фантастические, пронзительно-тревожные, как бы сотканые из пара картины».(М.Ш.)

Юрия Купермана, или Купера, Гробман во «второй русский авангард» не взял, хотя он входил в тот же круг тесного общения художников Сретенского бульвара и сам Гробман постоянно упоминает его в своих дневниках. Может быть, за то, что он «подхихикивал над Яковлевым»¹⁷⁰, которого Гробман нежно опекал. «Работы его красивы и незначительны»¹⁷¹.

Как бы в отместку Купер ныне заявляет: «Я с юности с презрением и иронией относился к так называемому нонконформизму, авангарду. Я вообще преклоняюсь перед мастерством. С презрением отношусь к дилетантизму»¹⁷².

167 Булатов Э. <http://www.artinfo.ru/ru/news/main/ОКА-44-bulatov.htm>

168 Кабаков И. 60 – 70-е... С.99.

169 Там же. С. 96.

170 См.: Гробман М. Левиафан. С. 306. Яковлев – психически больной художник, инвалид.

171 Там же. С. 365.

172 Куперман Ю. http://www.city-fm.ru/binary/decoding/2008/06/22/1214110632_87029.doc.

А когда его спросили о Малевиче, отвечал: «Ну, это как раз для жлобов»¹⁷³.

Действительно, его работы нелегко отнести к авангарду, даже с той натяжкой, с которой Гробман втаскивает сюда всю остальную компанию, в том числе таких далеких от подобных амбиций художников, как Яковлев или Зверев. О работах Купера невозможно сказать что-либо, чего не было бы уже сказано о бесчисленных его современниках. Натюрморт с «за-вораживающим» эффектом фактуры. Серебряный колорит, предметы, «едва выступающие из фона», «покрытые патиной времени, как бы обветшавшие», высохшие кисти, шпатели, старинные молоточки...

Куперман эмигрировал в 1972 году, получил английское гражданство. И стал, как пишут, единственным модным и дорогим русским художником во Франции. Но когда Михаил познакомился с ним, он, как и все вокруг, иллюстрировал. Рисовал красивых бородатых стариков для издания Шолом-Алейхема.

Гламурный и консервативный Купер – исключение. В целом Шемякин в Москве познакомился с более радикальным, более современным, чем в Ленинграде, искусством. Гораздо более ориентированным на Запад. «В Москве, – говорит Шемякин, – чувствовалось, что Запад рядом».

Поэты

60-е годы захлестнуло «стихов наводнение». На поэзию была мода. «Это было попросту какое-то цветение, и не только у меня, с моей "Башней", а, практически, у всех. Поэтов принимали, поэтов хотели слышать, читали мы в несчетном количестве домов, под скудную выпивку и, зачастую пустой, чай»¹⁷⁴.

Из всех искусств «больше всего я люблю поэзию», – говорит Шемякин. Причем современную. Он цитирует стихи своих друзей–поэтов. И сам не чужд литературных упражнений: «Что-то я иногда писал в плане поэтическом или сказочном»¹⁷⁵.

Поэзию иллюстрировал: «Падаль» Бодлера, стихи Введенского, Хармса, Высоцкого. Оформил «Испанскую классическую эпиграмму» в переводах В. Васильева. На Западе издал Дмитрия Бобышева, Михаила Юппа, Валерия Петровича – с собственными иллюстрациями и на свои деньги. «Каталог парижской выставки Михаила Шемякина "St. Petersburg. 1976" был "иллюстрирован" стихами. Волохонский, Хвостенко, Охупкин, Кривулин, Мнацаканова, Бокштейн, покойные Аронзон и Роальд Мандельштам, Айги, Введенский, автор настоящей статьи и, наконец, Владимир Эрль. Тринадцатый поэт скрылся под псевдонимом "Михаил Предтеченский". Это был сам Шемякин»¹⁷⁶. Альманах «Аполлон», изданный Шемякиным в Париже в 1977 году, посвящен не только художникам, но и поэтам. Тем положил начало традиции: антология новейшей русской поэзии «У Голубой лагуны» Константина Кузьминского включает не только поэтов, но и художников, «Газаневщина» Анатолия Басина – не только художников, но и поэтов, так же составлены поздние питерские издания – этот принцип соблюдается до сих пор.

В студии Шемякина устраивались поэтические чтения. Читали Кривулин, Охупкин, Кузьминский. «С Бродским не пересекался», – сожалеет Михаил. Но в его окружении поэму «Шествие» знали наизусть. Знали наизусть и Роальда Мандельштама.

Стихи этого поэта Михаил впервые прочел в конце 1961 года в клинике Военно-медицинской академии. Леонард Титов, пробравшись

¹⁷⁴ Кузьминский К. Кривулин // У Голубой лагуны: Антология новейшей русской поэзии. В 5Т. Ньютонвилл, 1980–1986. Т.4Б. С.182.

¹⁷⁵ Шемякин М. <http://www.echomsk.spb.ru/content/prog/default.asp?shmode=3&idprog=855&ida=73088>

¹⁷⁶ Кузьминский К. Рисуи, поэт, пером // У Голубой лагуны. Т.1 С. 345.

вечером в сад, протиснул сквозь решетку скрученные в трубочку листки. С самим Роальдом Михаил познакомиться не успел – тот умер в феврале того же года. Шемякин многих приобщил к его поэзии. «Когда мы встретились после долгого перерыва, Михаил первым делом показал мне стихи Мандельштама». (А.П.) Кривулин говорил, что узнал о Мандельштаме от Шемякина¹⁷⁷. Охупкин вспоминал, как в начале 70-х Михаил рассказывал ему о поэте. Каталог парижской выставки – первая публикация его стихов.

С поэтом Владимиром Уфляндом Михаил, как было сказано, работал в хозяйственной части Эрмитажа. К тому времени Уфлянд уже много чего успел: написать на парапете Невы: «Да здравствует Борис Пастернак!», съездить к самому Пастернаку, встретиться с Александром Гинзбургом и напечататься в его «Синтаксисе»¹⁷⁸, чему-то научить юного Иосифа Бродского, ознакомиться с тюремной камерой: «Уфлянда и молодого пианиста Юру Цветкова четыре месяца продержали в тюрьме за то, что они крутились на табуретках в пивном баре под Думой»¹⁷⁹.

Уфлянд участвовал в эрмитажной выставке графическими работами. Свое рисование объяснял так: «Понимаете, я обнаружил, что, сделав рисунок размером с машинописную страницу, чтобы пересказать, что там нарисовано, должен наговорить значительно больше машинописных страниц. Так что это один из самых экономных способов самовыражения. Вот поэтому я и стал рисовать»¹⁸⁰. Была у него и иная художественная продукция: «Уфлянд – человек, умеющий все. Он соткал гобелен»¹⁸¹. Шил себе одежду. Был каллиграфом. Делал мебель из подобранных в расселенных домах обломков с резьбой. «Дрессировал золотых рыбок в аквариуме». (О.О.)

После Эрмитажа они общались мало. Не потому что пришлось не по душе друг другу – Шемякин отзывается об Уфлянде с большим пиететом и симпатией, и Уфлянд о Шемякине писал тепло, – но Уфлянд входил в клан, имевший собственную стилистику. Это была компания стихотворцев, известная как «круг Красильщикова», или, с легкой руки Кузьмин-

177 См.: <http://www.aptechka.agava.ru/statyi/knigi/inter1.html>

178 Самиздатский поэтический альманах, выпускавшийся в Москве в 1959–1960-ом годах и получивший широкую известность.

179 Лосев Л. Тулупы и мы // У Голубой лагуны. Т.1. С.144.

180 Уфлянд В. Могучая питерская хворь // НЛО. 2005. №7; <http://magazines.russ.ru/nlo/2005/71/er21.html>

181 Лосев Л. Тулупы и мы // У Голубой лагуны. Т.1 С. 146.

ского, как «филологическая школа»: она образовалась на филфаке. Сам Уфлянд там не учился, два года продержался на историческом, пока не отчислили «за непосещение семинаров по марксизму и занятий на военной кафедре»¹⁸². На филфаке учились друзья, это они «1 декабря 1951 года пришли в университет и, усевшись на пол в кружок в перерыве между лекциями, хлебали квасную тюрю из общей миски деревянными ложками, распевая подходящие к случаю стихи Хлебникова»¹⁸³. Отсюда видно, что школа ориентировалась на футуризм, была иронической и абсурдистской. «знаком принадлежности к клану ... оставались ... утрированный распев а-ля русс, лукавая манера речи, в которой смешаны хрестоматийно-простонародные выражения с советскими фразеологизмами, произносимыми не без восторга»¹⁸⁴.

Что до поэтики самого Уфлянда, ее особенностью была «принципиальная апелляция к советскому языку»¹⁸⁵.

Андрей Арьев замечает, что в своих стихах Уфлянд излагал правильные чувства на правильном языке, тем не менее их при советской власти не печатали. Его диссидентство заключалось в веселье, а «они терпели только фальшивый оптимизм»¹⁸⁶. «Бескорыстная защита пропагандных штампов непременно вызывает комический эффект. <...> Игра обычно строилась на том, чтобы абсурд, уже существующий, сделать более осязаемым, более рельефным ... снять границу между абсурдом и маразмом»¹⁸⁷.

«В 50-е гг. не менее важным элементом творчества, чем писание стихов, была для нашей группы своего рода жизнь напоказ, непрерывная цепь хеппенингов»¹⁸⁸.

¹⁸² Самиздат Ленинграда: 1950-е – 1980-е: Литературная энциклопедия. М.: Новое литературное обозрение, 2003. С. 347.

¹⁸³ Лосев Л. Тулупы и мы // У Голубой лагуны. Т.1. С.141.

¹⁸⁴ Там же. С. 143.

¹⁸⁵ Берг М. www.ruthenia.ru/60s/ufland/otryvki.htm

¹⁸⁶ Попов В. <http://www.svobodanews.ru/Transcript/2007/01/21/20070121003832833.html>

¹⁸⁷ Крейденков В. Футурист пятидесятых годов // У Голубой лагуны. Т. 5А. С.573.

¹⁸⁸ Лосев Л. Тулупы и мы // У Голубой лагуны: Т.1. С.143.

Хеппенинги этой компании и шемякинские «рыцарские вечера», требующие антуража и реквизита, существенно разнятся. В круге Красильщикова ни антуража, ни эстетства. «Внешний вид компании (Красильщиков говорил "кумпанство", разговор называл "беседой" и т.п.) был в общем-то затрапезный. <...> Эстетическая ориентация имела более общего с содержанием, чем с формой»¹⁸⁹.

Но главное, советская действительность, как она выражала себя в языке, оказалась для Уфлянда неиссякаемым источником поэтического вдохновения. Если для Шемякина действительность таинственно-страшна, то для Уфлянда – уморительно смешна.

Больше общего нашлось у Шемякина с Олегом Григорьевым, пусть и тут жизненные стили были диаметрально противоположны. Уфлянда и Григорьева иногда сближают: оба – «народные поэты». «В начале перестройки Уфлянду как-то пришлось читать стихи перед митингующей молодежью на Владимирской площади в Ленинграде. Рядом с митингом дежурили милицейские автобусы. Увидев, что молодежь хохочет, милиционеры стали высовываться из окон автобусов, и смех милиции слился со смехом прогрессивной молодежи»¹⁹⁰. Григорьев, вспоминая жена, однажды пришел домой радостно-возбужденный и объявил: «Я – народный поэт». Рассказал, что шел за двумя алкашами и слышал, как один читает другому «Если поставить стакан на стакан». Стихи обоих имеют предмет близлежащую непрезентабельную реальность. Но если поэзия Уфлянда смешна и безмятежна, то Григорьева – смешна и трагична. Его интересовало зло в человеке, зло в ребенке. Григорьев, как и Шемякин, был жестоким талантом.

Хотя утверждают, что ушедшее в народ четверостишие об электрике Петрове Григорьев написал в 1961 году, все же как поэт для взрослых в 60-е он еще не проявился. Был известен как автор повести «Летний день» из жизни детского сада. «Такой экзистенциализм на ночном горшке», – сформулировал Генрих Сапгир. А в ЛИТО при Доме писателей, куда Григорьев с ней зашел, ее называли «Иван Денисович в пионерском лагере», хотя действие, повторяю, происходило на детсадовской даче. Повесть иллюстрировала маленькая Доротея Шемякина.

¹⁸⁹ Крейденков В. Футурист пятидесятых годов // У Голубой лагуны. Т. 5А. С.575.

¹⁹⁰ Лосев Л. <http://www.svobodanews.ru/Transcript/2007/01/21/20070121003832833.html>

На вопрос: «В качестве кого вы знали Олега Григорьева в 60-е годы?» – отвечают: в качестве гения. Но в позу гения он никогда не становился. У него была другая позиция: он жил в образе детского хулигана. «Он был Гаврошем». (О.О.) По мнению некоторых фольклористов, появлением «маленького мальчика», который «гранату нашел», мы обязаны именно Григорьеву, положившему начало новому фольклорному жанру – детскому черному юмору. Сам он в этом жанре порой выговаривал глубокие вещи.

Шемякина и Григорьева сближает не только школьная дружба, но и широта интересов, жадность к культуре и главное – редкая способность восхищаться чужим талантом.

Свидетельствую: в ответ на просьбу изложить свою биографию, Олег говорил пять часов – и только о друзьях, ничего о себе. «Он всех любил». (И.Т.)

«Он все изначально принимал. Это был всегда высокий полет. Мозг всегда был ясный»¹⁹¹.

Как и Шемякин, Григорьев хорошо знал музыку и дружил с композиторами. В 16 лет познакомился с Борисом Тищенко – пришел к нему вместе с Иосифом Бродским. «Колоссальный дар, близкий к гениальности. Очень остроумный. Очень обаятельный мальчик. Я его очень любил». (Б.Т.)

Существует легенда, что у Тищенко он как-то столкнулся с Дмитрием Шостаковичем, который заходил к своему ученику после концерта расслабиться. Олег прочел ему свои стихи – и Шостакович назвал его гением. Олег был счастлив: он очень любил композитора. Тищенко рассказывает иначе: он дал Шостаковичу его повесть, которую тот высоко оценил.

Был Григорьев в приятельских отношениях и с композитором Сергеем Слонимским, у которого висели им сделанные маски из папье-маше. Хаживал в гости к Лидии Николаевне Браудо, вдове Исаия Александровича Браудо, жившей у Новой Голландии в комнате, заставленной музыкальными инструментами.

Борис Понизовский вспоминал: «Однажды он лежал у меня пьяный, услышал музыку из приглушенного телевизора и сказал: Бетховен. Назвал вещь, сказал: Караян. Это был действительно Караян, и он не мог знать

заранее. <...> Олег был человек великолепной культуры. Он очень любил Карла Орфа, ему нравилась "диаложность" Орфа, его аранжировки: шепоты, крики, перевод многих инструментов на ударные»¹⁹². «Он всегда был глубоко занят самообразованием. Оно у него было точным»¹⁹³.

Эти особенности обретают свою силу по контрасту с обликом Григорьева, его образом жизни. Он добился того, чтобы и по облику, и образу жизни не отличаться от своих героев. Он слился с объектом своего творчества. «Это может себе позволить только джентльмен. Только аристократ может опуститься до вокзальной шлюхи и остаться собой». (М.Ш.) Слился так, что ныне в фильмах о нем, в воспоминаниях преподносится только этот опущенный, пропитанный алкоголем образ, при котором непонятно откуда взялись стихи. Ясны лишь поводы для близкого знакомства с милицией.

«В 71-м году, перед отъездом, Шемякин тщился выручить Олежку из суда»¹⁹⁴. В 1981 году в США печатает в «Новой газете» его стихи для детей. У Григорьева в 80-е на видном месте висела фотография Михаила. Олег вспоминал о нем тепло.

Как с Уфляндом, с Кузьминским Шемякин познакомился в хозяйственной части Эрмитажа. И «он сразу затащил к себе на бульвар Профсоюзов почитать стихи Бродского – он уже тогда стихи собирал». (М.Ш.)

До того:

«лето 1959, курилка публички – попытка издать рукописный или на гектографе журнал ... неосуществленная

<...>

декабрь 1962, кафе «улыбка» в гавани ... выставка и чтение под моим кураторством ... скандал, из кураторов меня поперли ... моя первая попытка сочленять поэтов с художниками»¹⁹⁵.

Скандал – ключевое слово.

«После этой выставки и последовавших двух чтений меня из консультантов вышибли и приходил я туда скандалить уже как посетитель»¹⁹⁶.

«Изумительный версификатор», – охарактеризовал Кузьминского критик Виктор Топоров¹⁹⁷, чем обидел. Но о стихах его говорят редко. Не

192 Там же.

193 Там же.

194 Кузьминский К. Барак // У Голубой лагуны: Т.5А. С. 88.

195 Кузьминский К. <http://www.netslova.ru/lapenkov/si.html>

196 Кузьминский К. Сайгония // У Голубой лагуны: Т.4А. С. 151.

этим сделал имя, а как собиратель текстов, изготовитель самиздата, составитель антологии новейшей поэзии. «Прирожденный продюсер литературы», – сказал о нем Евгений Рейн¹⁹⁸, а «...Бобышев заочно обозвал ... "рыцарем от поэзии"»¹⁹⁹. Сам же называет себя «паханом питерской поэзии (и живописи, частично – с 62-го)»²⁰⁰.

Считается, что Кузьминский – те дрожжи, на которых возшло неофициальное искусство как нечто относительно целое. Вокруг него возникало энергетическое поле, водоворот, втягивающий всех, кто приблизился на небезопасное расстояние.

«Вам ли объяснять, Гена, мою контактабельность с людьми?»²⁰¹

«Я воспринимал его с великим уважением, но больше как культуртрегера нашей литературно-художественной жизни, чем как самостоятельного, неординарного автора. <...> Он лежал на своей тахте, в засаленном халате, в кожаных штанах (штанам я все время завидовал), в комнате, обвешанной картинами видных на то время художников»²⁰².

«Шемякин написал с Кости портрет, который висел над головами: поэт в своем красном халате, бородатый, кудлатый, жестикулирующий, вдохновенный. Костя, принимая своих бесчисленных гостей, сидел обычно под этим портретом, именно в этом красном халате, в котором был изображен, в такой же позе, на той же тахте»²⁰³.

«Как-то появился весьма колоритный персонаж в сатиновых штанах и прямо подошел к нашей компании. Это был Костя Кузьминский. Нас никто не знакомил, но по глазам он сразу опознал "своих". <...> У Кузьминского была удивительная библиотека, и он с легкостью давал читать книги, в том числе редкие издания Хлебникова, Крученых, Обэриутов»²⁰⁴.

Футуризм – источник его поэтики. «...почитаю красоту языка звуковую (по Крученыху) и балуюсь им на уровне Клее и Миро»²⁰⁵. От футуристов – эстетика скандала и эстетика черновика. Имитирующий устную речь текст. Нарушение законов орфографии: «Во имя свободы

197 *Топоров В.* Константин Кузьминский // Смена. 1992. 23 мая.

198 См.: У Голубой лагуны: Т. 2Б. С. 271.

199 Там же. С.270.

200 *Кузьминский К.* www.netslova.ru/ioffe/kkk.html

201 *Кузьминский К.* http://www.pchela.ru/podshiv/12/no_measure.htm.

202 *Ширали В.* <http://www.chlenskiy.com/chlen/issue4/Shirali.htm>.

203 *Алейников В.* Ленинградская богема // Герои ленинградской культуры: 1950 – 1980-е. СПб.: Центральный выставочный зал «Манеж», 2005. С.69.

204 *Кудряков Б.* Разговор с миром через предметы // НЛО. 2006. №77. С. 393.

205 *Кузьминский К.* Вавилонская башня // У Голубой лагуны: Т.2А. С. 532.

личного случая мы отрицаем правописание. <...> Нами уничтожены знаки препинания»²⁰⁶. Футуристическая традиция подрыва истеблишмента. «О советском литистеблишменте иначе как нецензурно он, кажется, вообще никогда не выражался»²⁰⁷.

«Костя Кузьминский, который принимал гостей обоего пола, возлежа на диване, и — прежде чем перейти к стихам — имел привычку как бы ненароком откинуть полу древнебухарского халата, чтобы продемонстрировать каждому вновь прибывшему “вялые листочки гениталий” (замечание Михаила Матвеевича Шварцмана), на всю жизнь остался для меня живой иллюстрацией к психоаналитическому истолкованию феномена поэзии»²⁰⁸.

Лежа принимал, лежа, уже в Нью-Йорке — Шемякин «выманил-вытащил меня на запад (за что благодарен)»²⁰⁹ — составил девять томов антологии новейшей поэзии «У Голубой лагуны». Великое дело. Но заодно — «резвился, любил, сводил счеты»²¹⁰. «А тут все восхищаются “моей памятью”. Она ж у меня — избирательная. Стихи и поэтов, к примеру, помню. Художников тож. Дат не помню. Баб тоже путаю. Помню зато — кто, где, когда и по какому поводу подложил мне свинью»²¹¹.

«Жонглер словами и фразами. Очень любит глумиться». (М.Ш.)

Свершив свой подвиг, стал, по собственному определению, окончательно «злобным и неудовлетворенным». И окончательно «нестыдливым», как однажды его охарактеризовал Борис Иванов.

Утвердившись в истории, злорадствует: теперь все скушают. Действительно, что поделаешь: и я здесь, больше, чем кого-либо, его цитирую. Часто найти информацию о ком-либо можно только у него. Он постарался все, что видел, превратить в текст. И пока ставил знаки препинания, соблюдал орфографию и хоть какую-то пристойность, пока его ненормативная лексика не превратилась в непрерывный пулеметный огонь, то есть пока его было можно читать, читать было интересно. Характеристики, им даваемые, в общем кажутся точными. Потом непечатным словом

206

Садок судей. II. <http://slon.lenin.ru/lib/ssii.html>

²⁰⁷ Кулаков В. http://www.ruthenia.ru/60s/kritika/kulakov_laguna.htm

²⁰⁸ Кривулин В. Охота на Мамонта. СПб.: Русско-Балтийский информационный центр Б Л И Ц, 1998. С. 16.

²⁰⁹ Кузьминский К. <http://kkk-plus.nm.ru/domashev.htm>

²¹⁰ Кузьминский К. <http://www.netslova.ru/ioffe/kuzm.html>

²¹¹ Кузьминский К. Psihfuck // У Голубой лагуны: Т.5Б. С.182.

стал решать все вопросы, держать круговую оборону, атаковать всякого, кто дерзнул оказаться на его территории, то есть как-то позаботиться о его же любимых чадах. Мстить за то, что ему не воздали за бескорыстие, его не упомянули. И, «выросши ... у словолюба Л.В.Успенского»²¹², свою способность к словотворчеству, к каламбуру употребляет на то, чтобы чуть ли не любое слово превратить в неприличное: «исхуйствоеденье», «писи-мистический» «попу-лизаторство», «пердистройка». При этом не заметил, как обценная лексика, нарушение орфографии и пунктуации стали формой конформизма, что Интернет этим забит. Это тогда, в 50-е, «было свежо: первооткрывательство забытого, уничтоженного и запрещенного»²¹³.

Благородства лишен. Но: «умел быть объективным». (О.О.) То есть, отmaterив человека, скажет: а стихи у него хорошие. «А я о Бобышеве ничего хорошего написать не могу. Кроме того, что он поэт. Замечательный»²¹⁴.

Так и я напишу: при всем том – не отымешь достоинств. Положим, память – явление природное. Но когда человек проявляет деятельную любовь или хотя бы интерес не только к себе – уже ценность.

Хотя любить он может только тех, о ком никто не пишет. В нем пафос защиты униженных и оскорбленных, внимание к неудачникам. Успеха – не прощает.

Охапкин пишет ему: «Ты широк. Надо бы сузить. Но не мне это делать. Время всем нам судия. Я близок тебе душой именно в этих твоих драгоценных качествах». Кузьминский на это: «Ну, это ты, Олег, загнул! Я – шут. Не боле. А над кем?»²¹⁵ За такую фразу многое можно простить.

И главное: поэзию всю жизнь распространял.

«Мы с КК работали в проектом институте №1. Нас, институтских отбросов, послали на картошку. 40 человек поселили в бараке на полу, КК всех доставал тем, что по 3 – 4 часа читал стихи разных поэтов. Потом мы с КК на кляче возили гнилую картошку в далекий лес, КК вдувал мне импровизацию из разных поэтов, которых я не мог угадать, а я ему вдул Шершеневича. Я познакомил, кстати, КК с его замечательной Мышкой,

²¹² Кузьминский К. Вавилонская башня // У Голубой лагуны. Т. 2А. С. 521.

²¹³ Кузьминский К. <http://www.netslova.ru/ioffe/>

²¹⁴ Кузьминский К. Бобышев // У Голубой лагуны. Т. 2Б. С. 269.

²¹⁵ Там же. С. 273.

Эми Подберезкиной, чертежницей. Мышка его потрясла тем, что, когда у институтской кошки родилось 9 котят и все искали водоем, где бы этих котят утопить, Мышка их всех взяла себе»²¹⁶. Кузьминский немедленно оприходовал эту беспредельную и деятельную доброту, сделав ее своей женой – пятой, последней.

Живопись пропагандировал тоже: писал о ней, устраивал выставки у себя. И, надо сказать, понимал в ней несколько больше прочих литераторов. Поднабрался. «На меня и монотипии Левитина, и живопись, и гравюры Шемякина – оказали преизрядное влияние»²¹⁷.

Шемякина в 60-е годы ценил. Относился к нему с пафосом. Одна из подруг Кузьминского рассказала, что он поссорился с ней из-за того, что она отказалась позировать Шемякину обнаженной: «Не хочешь послужить искусству!»

«...когда-то, 26-летний шемякин, говорил мне: “солженицын противостоит своими книгами, а я – своим существованием, как художник”. Тогда он мог порезать и уничтожить неудавшийся холст, выкинуть в мусорник рисунки...»²¹⁸

Сетует, что нет его портретов. «Недописанный шемякинский – Миша Шварцман, увидев его у меня, хмыкнул: “Не успел испортить!” – Шемякин к пастозной живописи а-ля Сутин – добавлял иконописные лики а-ля Малявин, как бы “вклеенные”, как у китайцев-японцев, из слоновой кости на шелке; меня он дорисовать не успел, так, наметкой – и уехал в Париж. Портрет я подарил-оставил своему ювелиру, Алеше Донцову»²¹⁹.

На самом деле Шемякин создал множество его изображений, используя снимки, сделанные на «рыцарских вечерах».

«Под впечатлением гравюр Шемякина из его уже парижского цикла, я взялся “проиллюстрировать” (то есть описать – Л.Г.) некоторые. Попытка “обратной иллюстрации”»²²⁰.

«Вместе делали “Аполлон”. Потом как водится рассорились»²²¹.

²¹⁶ Донской Г. <http://www.tolstoi.ru/polyana/upload/yp0776.doc>

²¹⁷ Кузьминский К. Стерлигов // У Голубой лагуны. Т.4А. С. 40.

²¹⁸ Кузьминский К. <http://kkk-plus.nm.ru/rossin.htm>

²¹⁹ Кузьминский К. <http://kkk-plus.nm.ru/nussberg3.htm>

²²⁰ Кузьминский К. Рисуй, поэт, пером // У Голубой лагуны. Т.1. С. 348.

Последняя по времени характеристика старого друга такова: «Шемякин гениален, капризен, работоспособен до невероятия и истеричен. Щедр. Скандален. Благороден и полон интриги. Абсолютнейший мастер, мастер европейского класса и потому – слишком хорош для Америки. Его европейский эстетизм для нее непонятен. О нем нельзя говорить объективно, это все равно что говорить о жене или о брате»²²².

Если Кузьминский – «продюсер», «рыцарь» и «пахан» питерской поэзии, Виктор Кривулин – «поэт духовной консолидации независимой культурной среды»²²³, «беспорный лидер и центр интеллектуального сообщества»²²⁴, «куратор литпроцесса»²²⁵ и «атаман»²²⁶. И, как Кузьминский, «человек свободный в отрицательном смысле этого слова». (О.О.)

«...Я посетил его большую коммунальную квартиру на Петроградской. Это был поэтический центр, можно сказать, всего Питера. То и дело раздавались телефонные звонки, приходили молодые поэты, появлялись девушки, целые компании. Приехать в Ленинград и не зайти к Кривулину – мы, москвичи, себе этого не представляли»²²⁷.

О нем, как и о Кузьминском, пишут: «Кривулин, может быть, значительнее как личность, как организатор и идеолог движения, чем как лирик»²²⁸. Хотя в этом случае согласия нет: многие, в том числе Шемякин, высоко ставят его поэзию. Для многих, после отъезда Бродского, Кривулин – первый ленинградский поэт. А куратором литературного процесса он стал после отъезда Кузьминского.

«...витюша занял не его (оськино...), а именно МОЕ место – на правах самого нелюбимого, но самого КОММУНИКАБЕЛЬНОГО ученика

вот так он и попал в "авторитеты", поскольку я свалил из рашки делать антологию...»²²⁹

Если Кузьминский усердно создавал свой запоминающийся облик, то у Кривулина в том не было нужды. Всей заботы – отрастить волосы и апостольскую бороду. Если экипировку Кузьминского отмечает практиче-

221 Сайт, на котором были помещены эти слова, исчез из Интернета.

222 Кузьминский К. <http://www.peoples.ru/art/painter/shemiakin/>

223 Иванов Б. Виктор Кривулин – поэт российского Ренессанса (1944–2001) // НЛО. 2004. №68. С.271.

224 Шейнкер М. Гривастая кривая ...Виктора Кривулина // НЛО. 2001. №52. С. 233.

225 См.: Топоров В. Кураторы «белочки» // Взгляд. 2008.16 февр.;

<http://www.vz.ru/columns/2008/2/16/145510.html>

226 Бобышев Д. Человекотекст // Новый журнал. 2007. №247;

<http://magazines.russ.ru/nj/2007/247/bo5.html>

227 Сагир Г. <http://rvb.ru/np/publication/sapgir6.htm>

228 Шубинский В. Знамя. 2004. №11; <http://magazines.russ.ru/znamia/2004/11/shu25.html>

229 Кузьминский К. <http://www.netslova.ru/ioffe/kkk.html>

ски каждый о нем пишущий, то об одежде Кривулина не упоминает никто. Как он двигался, осмелился описать, кажется, только Михаил Берг, скрыв себя под псевдонимом, а своего героя представив Доном Кальвио, жителем вымышленной страны. Но описал точно: «Дверь отворилась, и из нее высунулось, опираясь одной подрагивающей рукой на дверную ручку, а второй держась за косяк, черное лохматое, странно приплясывающее существо с огромной бородой и дикими горящими глазами. <...> Кальвио при каждом шаге дергался всем телом, немислимым образом скрещивая ноги, балансировал руками и бросал себя вперед, одолевая при невообразимом числе толчков и рывков расстояние, равное четверти обыкновенного шага»²³⁰.

И этот человек был активнее всех в Питере. Участвовал во всем, присутствовал везде. В нем было «заразительное жизнелюбие и постоянная готовность к общению»²³¹. «А Кривулин, с его поразительной коммуникабельностью – он и Москву притащил к нам ... и в Тарту шлялся, и Киев привлек – при своей полуинвалидности, был необычайно подвижен. <...> "Практичности" ... я за ним не замечал ни на грош, но интерес – всегда. Так что Кривулин, а равно и Охупкин – сыграли никак не меньшую роль в "централизации" ленинградской, а отсюда и всероссийской, поэзии»²³².

Как и Кузьминский, сменил пять привлекательных жен. Обладал прямо-таки сверхъестественным обаянием, сквозь призму которого его недостатки (происходящие от той «легкой воздушной свободы»²³³, с которой он относился к действительности, к правде, к обязательствам – «по законам поэтических превращений») воспринимались милыми, смешными слабостями, поэту вполне простительными. Обаяние, должно быть, было связано с тем, насколько прост он был в общении и как сумел справиться с выпавшим на его долю увечьем, как быстро заставлял забыть о том, что в первую минуту было так тягостно. Это был мужественный, уверенный в себе и, главное, незлобленный человек. Было ощущение, что комплексы преодолены им до конца. И что можно относиться к нему без снисхождения.

²³⁰ Ханселк З., Северин И. Момемуры // Вестник новой литературы. 1993. №5. С. 64–65.

²³¹ Там же. С. 69.

²³² Кузьминский К. Кривулин // У Голубой лагуны. Т.4Б. С. 119–120.

²³³ См.: Кривулин В. Охота на Мамонта. СПб.: Изд-во «Русско-Балтийский информационный центр БЛИЦ», 1998. С.7.

Если без снисхождения – он был великий «шустрик»²³⁴. Еще до перестройки его стихи были переведены на основные европейские языки, а также на арабский, японский и китайский.

Но он не только много печатался – он много писал. Чего стоит его повесть «Шмон», состоящая из одного предложения, растянувшегося на пятьдесят девять страниц!

Если без снисхождения – то был «патетический враль»²³⁵ и путаник. «Великий путаник, но сердечный человек». (О.О.)

Если без снисхождения – фокусник и жонглер фразами. У него были качества бульварного журналиста: стремление придать пышность всему, о чем пишет, перехлест, страсть к гигантомании, к невероятным историям, к эпохальным или экзотическим событиям, к красивой лжи – иначе скучно.

«Жанр, в котором работает поздний Кривулин, можно назвать метафизическим журнализмом»²³⁶, – формулирует Ольга Седакова. В этом жанре он писал и о живописи. Имея о ней туманное представление, назначал в первые художники кого хотел или отлучал от искусства. Об Арефьеве сотоварищи, например, объяснял: это не искусство, это среда искусства.

В 1962 году он читал стихи в кафе «Улыбка» в Гавани под работами Анатолия Васильева. «Кривулин, шустря с 62-го года по мастерням ... оказался связан и с Михаилом Шемякиным, и с Михаилом Шварцманом, и со многими другими. Причем, характерно: если кривулинская "нео-нео-акмеистская" школа тяготела к предметной, метафизической живописи, школа эрлезянцев, "нео-обэриутская" – тяготела к абстракции. Я-то оказался "и с теми, и с теми", но у остальных – разделение было явное. И ВЗАИМОВЛИЯНИЕ. Куприянову, например, на мой взгляд, серьезно повредил светский, поверхностный эклектизм Андрея Геннадиева, Кривулин же все усвоил без вреда для себя. <...> Кривулин был тесно связан с: Васильевым, Сорокиным, Мишиным-Буковским, Макаренко, Шемякиным, Геннадиевым, Шварцманом – это только что я знаю!»²³⁷

²³⁴ В. Гаврильчик в своей бурлескной пьесе «Гаденыш» разделил художников на «мямликов», «шустриков» и «гаденышей», т.е. официальных.

²³⁵ Пазухин Е. Антисоциум // Сумерки «Сайгона». СПб.: ZAMIZDAT, 2009. С. 167.

²³⁶ Цитировано по статье: Нестеров А. Герменевтика, метафизика и «другая критика» // НЛО. 2003. №61; <http://magazines.russ.ru/nlo/2003/61/>

²³⁷ Кузьминский К. Кривулин // У Голубой лагуны. Т. 4Б. С. 182.

К Шемякину Кривулина привел Владимир Иванов. Михаил увидел и оценил в нем типично петербургского, близкого по духу поэта, «со своим, философским взглядом на вещи, способностью вглядываться в предмет». (М.Ш.)

Точек пересечения у Шемякина с Кривулиным множество. Начиная с широты культурного огляда. «Любые темы, мирозерцания – можно найти у Кривулина»²³⁸. «Проект Кривулина – личное восприятие всей мировой культуры»²³⁹. «В культуре он плюралист в максимальной степени»²⁴⁰. Кривулин видел задачу своего поколения в том, чтобы воссоздать связь времен. Чем занимался и Шемякин.

«Духовными учителями считаю живопись и музыку, менее всего то, что лежит в области собственно поэзии. Больше всего обязан: Вермееру Дельфтскому, Яну Ван Эйку, Пьеро делла Франческа, Хуану Миро, Кандинскому, Шёнбергу, Баху, Битлз, Перголезе. <...> Многим обязан Моранди и Андре Бретону. Непосредственным духовным учителем считаю М.Шварцмана, каковой является и моим крестным отцом»²⁴¹. Шварцмана, по всей вероятности, открыл ему Шемякин.

Сближали и «духовно-религиозные поиски». Обоих интересовало «скрытое и скрываемое». «Поэзия Виктора Кривулина сыграла огромную роль в обогащении петербургской литературной традиции религиозными, точнее, христианскими мотивами»²⁴². Кривулин предпочитал называть их «спиритуальными».

«Кривулинский "Натюрморт с головками чеснока" (стихотворение – Л.Г.), посвященный мне – написан под сильнейшим влиянием ранних натюрмортов Шемякина»²⁴³.

У Кривулина висели работы Михаила – иллюстрации к Достоевскому, к Гофману.

В 90-х годах Кривулин написал о памятниках Шемякина – о символах, им в них усмотренных, и Шемякин называет его эссе одним из наиболее удачных на эту тему.

²³⁸ Там же.

²³⁹ Иванов Б. Виктор Кривулин – поэт российского Ренессанса (1944–2001) // НЛО. 2004. №68. С. 275.

²⁴⁰ Там же. 277.

²⁴¹ Кривулин В. [О себе] // У Голубой лагуны. Т.4Б. С.185–186.

²⁴² Иванов Б. Виктор Кривулин – поэт российского Ренессанса (1944–2001). С. 281.

²⁴³ Кузьминский К. Кривулин // У Голубой лагуны. Т.4Б. С.182.

Шемякин сделал фотографию: в его студии на фоне кирпичной стены – Кривулин и Охапкин. Охапкин статен и красив.

«Олег Охапкин – человек, светящийся благородством»²⁴⁴.

С Шемякиным они познакомились в 1969 году. Охапкин рассказал, что впервые они столкнулись (вместе с дамами) в квартире жены Кузьминского, от которой у обоих были ключи («у моей 5-й — и последней — жены на Старо-Невском»²⁴⁵). Поскольку это был день рождения Олега, Михаил сбегал за коньяком. Они сразу стали друзьями. Охапкин объяснял быстрое сближение тем, что оба работали в Эрмитаже и оба были религиозны. «Тогда это было важно».(О.О.) «Миша выказывал личную приязнь, интерес к стихам. Общались часто. Я был его телохранителем. А он водил меня по Эрмитажу. Посвящал в тайны средневекового искусства». (О.О.) «Мы друг к другу относились как к сгусткам духовной энергии». (М.Ш.)

После отъезда Шемякина на Запад Охапкин ему пишет: «Помнишь наши с тобой задушевные беседы? Я так понимал тебя, и мне так недостает теперь этого животворного общения во Христе. Конечно, я имею возможность беседовать с православными, но хочется простора и большего объема для развития. То есть хочется как бы антитезы, чтобы истина предстала пред сердцем цельным и неразделимым единством, и эту возможность я утратил с тобой и твоей духовной культурой»²⁴⁶.

Синтез Охапкина: окончил архитектурно-художественное ремесленное училище и три курса вокального отделения Музыкального училища им. М.П. Мусоргского. Обладал центральным басом, пел в хоре Александро-Невской лавры, в хоре Ленинградского радио и телевидения. Работал маляром, осветителем и статистом в Малом оперном театре, такелажником в Эрмитаже – «когда по утрам звонили из отделов, стремились заполучить именно меня: я развлекал скучающих сотрудниц своим краснобайством». (О.О.) «Охапкин мог запросто закатить монолог часов на шесть – восемь»²⁴⁷.

244 *Бешенковская О.* <http://www.stihi.ru/2009/05/31/4183>

245 *Кузьминский К.* <http://www.netslova.ru/ioffe/kuzm.html>

246 *Охапкин О.* Письмо Шемякину. Автограф. Архив Шемякина.

247 *Ханан В.* <http://hanan.by.ru/neoprart.htm>

«Поэт высокого штиля»²⁴⁸. О себе говорил: «Я – неоклассик». Стихи свои звал виршами. В них действительно высокий строй, ныне мыслимый только как пародия.

«В них предельная и, кажется, запредельная ясность. <...> В торжественных строфах слышится эхо литавров»²⁴⁹. Слышится Данте, которого он читал в подлиннике.

Своей мысли задавал задачи глобальные. «Я решил проверить корни – на правильных ли основаниях стоит русская поэзия, не заблудилась ли она – и пришел к выводу, что на правильных». (О.О.)

Создал теорию культурных циклов. «Короче, я взял на себя полномочия Гесиода поименовать историю нашей культуры. На сей предмет у меня имеется объемистый труд»²⁵⁰.

Под влиянием теории метафизического синтетизма отдал дань проблеме синтеза. «И я считаю возможным, захватывая анализом не одну только "триаду", но и все три века (XVIII, XIX и XX), также и синтезировать более масштабные явления. И синтез для меня приемлем не столь формальный, сколь внутренний, т.е. синтез идей, как просодических, так и задушевных, если это словечко что-то передает»²⁵¹.

Охапкин посвятил Михаилу стихотворение «Сфинкс» (1972), предвосхитившее появление шемякинских сфинксов.

О Шемякине сказал: «При всей гротесковости, он патетик – человек сильных страстей, возрожденческий. Он перегибает палку, но все оплачено всерьез».

Шемякин о нем: «Я его очень любил. Это человек, у которого не было отрицательного поля, человек необычайной энергии, чистоты и физической силы. При феноменальной доброте – это было отнюдь не медвежье добродушие».

Другого приятеля-поэта – Михаила Юппа – Шемякин нынче определяет как человека «непонятного».

Человек действительно, что называется, заковыристый. Род его занятий охарактеризован Марьяной Козыревой в ее отчете о выставке на психфаке:

²⁴⁸ Бешенковская О. <http://www.stihi.ru/2009/05/31/4183>.

²⁴⁹ Там же.

²⁵⁰ Охапкин О. Кузьминский // У Голубой лагуны. Т. 2А. С. 596.

²⁵¹ Там же.

...поэт, стукач и кулинар,

и тонкий антиквариус.

Не стала бы приводить рискованное, малоприличное обвинение в стукачестве. Тот же Кузьминский пишет, что «в "стукачах" ходил по меньшей мере каждый»²⁵². Но слова из песни не выкинешь, и Охапкин говорил, что Юпп сам создал себе такой лейбл – поэт-стукач.

«Он доверительно говорил Боре Куприянову в "Сайгоне": "Я на поэтов не стучу, я сам поэт. Я стучу на фарцовщиков"»²⁵³.

«Он и мне говорил: "На тебя я не стучу"». (М.Ш.)

Теперь самохарактеристика: «Да, это я – Михаил Юпп – был первым уличным поэтом-битником, от которого просто балдели мальчики и девочки Невского проспекта и окрестностей»²⁵⁴.

В кафе на Полтавской «выделялся в 61-62 году Юп (или, как он сам себя называл, Юпп). Именно в этот период он писал (и исполнял) свои прекрасные "Яичницы" и "Твисты"»²⁵⁵.

«Как ни странно, Юп оказался одним из зачинателей "произносительной" поэзии. Его "Яичница", "Твист", выпевавшиеся – в два притопа, в три прихлопа, являлись едва ли не самыми яркими стихами того времени»²⁵⁶.

О «Яичнице»: «Кроме того, она (как и "Люля") была написана профессионально-грамотно – не забудем, что Юп был поваром. Это его основная профессия. Фарцовщиком и спекулянтом он стал позднее»²⁵⁷.

«Образ Гаргантюа в стихах. Мощные волнения по поводу кулинарии». (М.Ш.)

²⁵² Кузьминский К. Поэты и кафе-шантаны // У Голубой лагуны. Т. 4А. С. 153.

²⁵³ Кузьминский К. Сайгония // У Голубой лагуны. Т. 2А. С. 160.

²⁵⁴ Юпп М. <http://a88.narod.ru/10660188.htm>

²⁵⁵ Кузьминский К. Сайгония // У Голубой лагуны. Т. 2А. С. 160.

²⁵⁶ Там же.

²⁵⁷ Там же.

Еще самохарактеристика: «Хоть и толст телом, но тонок душой»²⁵⁸.

«Говорить о нем как о поэте было не принято. Меня это раздражало, и я пускался в бой. Кроме того, он великолепный чтец. Я и тогда чувствовал: человек уходит, а нужно, чтобы оставалось. Я решил записать его на магнитофон для истории. Юпп, читая, отбивал такт ногами в альпийских ботинках и разбудил Дору – записался ее плачь». (М.Ш.)

Их знакомство, таким образом, относится не позднее чем к 1964 году. Юпп пишет: «Ты интересовался всем новым и авангардным и попросил какую-то из своих моделей привести к тебе меня»²⁵⁹.

Но в Ленинграде «мы не дружили – он смотрел свысока: я был беден, а он состоятелен – не только собирал книги, но и торговал ими и иконами». (М.Ш.)

Позже Юпп появился на «рыцарских вечерах» и стал «мастером разделки»²⁶⁰ туш, приготовляемых к застолью.

В эмиграции он пишет:

Россия, Петербург, Шемякин –
Три путеводные звезды
Мне светят в этом жутком мраке
Уничтоженья красоты.

В письмах называет Шемякина «Князем духа петербургского».

Сообщает: «У меня три тысячи единиц хранения ... шемякинины». ²⁶¹

Жалуется: «Твоего верного шемякиносца оттесняют и замалчивают»²⁶².

Молит: «А я ведь из тех верных тебе шемякиносцев, который если находится поблизости, приносит пользу, а не вред»²⁶³.

²⁵⁸ Юпп М. Письмо Шемякину. Автограф. Архив Шемякина.

²⁵⁹ Юпп М. Письмо Шемякину. Автограф. Архив Шемякина.

²⁶⁰ Сигитов С. Сергей Слонимский и М.Ш.: На заре туманной юности... // Вольные мысли: К юбилею Сергея Слонимского. СПб.: Композитор, 2003. С.189.

²⁶¹ Юпп М. Письмо Шемякину. Автограф. Архив Шемякина.

²⁶² Юпп М. Письмо Шемякину. Автограф. Архив Шемякина.

²⁶³ Юпп М. Письмо Шемякину. Автограф. Архив Шемякина.

Подписывается: «Всегда верный оруженосец». «Преданный шемякинианец»²⁶⁴.

Вняв мольбам, Шемякин издал несколько его сборников. Но он действительно ценит Юппа как поэта. Цитирует его строки.

Издal Шемякин и Валерия Петроченкова.

Петроченков в юности – поэт, ныне – прозаик, критик, славист, профессор Джорджтаунского университета. Учился в школе с Кривулиным, дружил с детства с Олегом Лягачевым. В 1962 году, студентом ЛГУ, был на выставке в «Звезде». «Я не помню точно как, но я познакомился с Шемякиным в начале 1963 года в доме моих друзей Лягачевых. <...> В 1965 году Шемякин написал мой портрет. Он теперь находится в Русском музее. Мы до сих пор с Шемякиным близки. Влиянию его творческого гения я обязан многим»²⁶⁵.

«Лишь два современника, соплеменника, сверстника определяют для меня зрение нашего поколения – это ты и Бродский»²⁶⁶.

О группе «Петербург»: «Я общался и дружил почти со всеми, кто причислял себя к ней. Идея общности культуры вопреки любым границам – временным, географическим, национальным, политическим – была той осью, вокруг которой вращались более частные идеи, связанные с индивидуальными пристрастиями каждого»²⁶⁷.

Он написал книгу о том времени, названную «Классы для начинающих», где «попытался воссоздать атмосферу города, всегда остававшегося для меня и моих друзей только Петербургом. Ее герои – мои ровесники, современники, друзья, те, кто не давал задохнуться петербургской культуре. Прототипы ее непрозрачны. Кто знает, о чем речь, – тот поймет. Кто не знает – почувствует атмосферу тех лет, я надеюсь»²⁶⁸.

Петроченков передал имевшиеся у него работы Шемякина в Русский музей. Это было в 1991 году, в то время когда они уже стоили больших денег.

Человек неамбициозный и благородный. «Ухаживал за больным Зайцевым, который увел у него жену». (М.Ш.)

²⁶⁴ Юпп М. Письмо Шемякину. Автограф. Архив Шемякина.

²⁶⁵ Петроченков В. <http://www.voanews.com/russian/archive/2007-08/2007-08-01-voab.cfm?moddate=2007-08-01>

²⁶⁶ Петроченков В. Письмо Шемякину. Автограф. Архив Шемякина.

²⁶⁷ Петроченков В. <http://www.voanews.com/russian/archive/2007-08/2007-08-01-voab.cfm>.

²⁶⁸ Там же.

Однажды Шемякину позвонил и попросился зайти посмотреть работы московский поэт, прозаик, а еще актер, художник и собиратель Леонард Данильцев. В его коллекции были работы Ворошилова, Яковлева, Зеленина, а потом и Шемякина. «Человек вполне светский, завсегда с концертов, театрал, желанный гость во всех московских и питерских мастерских, литературных салонах, да и просто – в квартирах и комнатах друзей, где всегда были ему рады»²⁶⁹. «...Странный человек, совершенный поэт», – пишет о нем Г. Сапгир²⁷⁰. Но стихов Данильцева Шемякин не читал. Его вспоминает в другом контексте: Данильцев любил знакомить между собой близких по духу людей. Это он ввел Михаила в дом к Шварцману, познакомил со своей женой певицей Лидией Давыдовой, с поэтом Геннадием Айги.

У Айги, как и у Данильцева, была коллекция живописи. «К Айги прислушивались. Он был законодателем вкусов в области живописи». (М.Ш.)

Айги перевел на родной чувашский язык антологию французской поэзии, а также поэтов Польши, Венгрии; составил антологию чувашской поэзии с древних времен до наших дней – она вышла на английском, французском, венгерском, итальянском, шведском языках.

Считается, что именно Айги в современной поэзии представляет не модернистское и не постмодернистское, а собственно авангардное начало.

В 1961–1971 годах он работал в Музее В.В. Маяковского старшим библиографом, заведующим изосектором. Составил полное описание иконографии Маяковского, участвовал в организации выставок Малевича, Татлина и других художников русского авангарда.

Айги из тех поэтов, которые шли на выучку к живописцам. Он был «малевичанинец».

«В 1962 году я впервые прочел теоретические труды Малевича, и они имели на меня колоссальное влияние. Он писал о том, почему поэзия должна быть в виде строки. Одна строка может уйти в небеса, другая –

²⁶⁹ *Алейников В.* Голос и свет, или СМОГ – самое молодое общество гениев. М.: Издательский дом «Звонница-МГ», 2004. С.238.

²⁷⁰ *Сапгир Г.* www.rvb.ru/np/.../sapgir3.htm

украшать, а третья – протянуться совершенно иначе. <...> От Малевича я взял супрематическое понимание пространства»²⁷¹.

На стыке слова и графического, живописного эксперимента рождались многие стихи Айги. Он придавал большое значение поэтической графике: оформление текстовой страницы входит в художественную структуру произведения.

Если подводить итог литературным связям Шемякина, бросается в глаза, что, во-первых, все это – поэты. Чистых прозаиков нет. Если и знакомился с прозаиками, обычно в качестве собирателей, то это не перерастало в дружеские отношения. Во-вторых, все поэты, с которыми он дружил, или одновременно были художниками, или имели художественные интересы. Так же как у его любимейших писателей – Гоголя, Гофмана – были особые отношения с живописью.

Музыкальные связи

Музыкальная одаренность Михаила наследственная – мать училась в музыкальном техникуме, играла на нескольких инструментах. Сам он импровизирует на фисгармонии и любит петь. Музыка постоянно звучит в его студии.

Уже отмечалась музыкальность стиля Шемякина. И недаром одна из его первых выставок проходила в консерватории, и отзывы композиторов были особенно восторженны. «Шапки долой!» – написал тогда Альфред Шнитке.

²⁷¹

Айги Г. Я – малевичеанец // Зеркало. 2005. №25; <http://magazines.russ.ru/zerkalo/2005/25/aig6.html>

Музыкальные интересы и пристрастия петербургского Шемякина простираются от итальянского бельканто, с которым его знакомил Евгений Семеошенков, до атональной музыки, в которую посвятил Яков Друскин; от джаза в лице Чарльза Мингуса, Монка Телониуса, Стена Гетца, рока – «Роллинг Стоунз», Эрика Клэптона, группы «Cream» – до романсов и цыганщины – Александра Вертинского, Петра Лещенко, Алеши Дмитриевича.

Друзья и знакомые музыканты, в отличие от друзей поэтов, не представляли собой «вторую культуру». Это были в основном аспиранты и преподаватели консерватории – но либеральные и продвинутые.

«Все музыкальные связи — через Сигитова. Блестящий пианист, но карьеру пианиста решил не делать, стал теоретиком, специалистом по Форе. Всех приводил в мастерскую». (М.Ш.)

С Сергеем Сигитовым Михаила познакомил Олег Лягачев. Судя по дневнику Лягачева, это произошло 29 июля 1962 года. Сигитов был тогда студентом 4-го курса консерватории. У Шемякина к тому времени уже была большая фонотека. Она, считает Сигитов, и послужила основой для связей с музыкантами.

Михаила с Сергеем сблизило еще одно обстоятельство: Сергей в школьные годы жил в интернате музыкальной школы-десятилетки при консерватории. Атмосфера, там царившая, напоминает атмосферу СХШ. Это тоже был, пользуясь выражением И. Кабакова, «культурный пузырь», питомник, где созревали «дети Матвеева переулка». Вместе с Сигитовым учились Геннадий Банщиков, Юрий Темирканов, Юрий Симонов, Валерий Гаврилин, Соломон Волков. «Нас объединяло в школе-интернате одно – самозабвенная любовь к культуре. Мы были дети из “неблагополучных” семей: дети войны, дети репрессированных, дети из неполных семей. Мы держались одной стаей. И у нас был свой “рай”»²⁷². «Интернат предъявлял свои права, свои повышенные требования и претензии к духовному развитию, к интенсивности духовной жизни. И уровень напряженности ее был высок»²⁷³.

272

Сигитов С. <http://www.jew.spb.ru/ami/A305/A305-022.html>

273

Белодубровский М. www.booksite.ru/gavrilin/book3/6.htm

Сигитов привел к Шемякину «интернатскую братию» – Геннадия Банщикова, Марка Белодубровского.

Именно Сигитову пришла идея познакомить Шемякина с Игорем Стравинским, приехавшим в Россию после пятидесяти лет отсутствия. «Это был мой и Сигитова любимый композитор. Мы ночами стояли в очереди за супрафоновскими пластинками: “Супрафон” выпустил “Дивертисмент” Стравинского. И вдруг Бог спустился с небес». (М.Ш.)

В Ленинграде Стравинский был в октябре 1962 года, как раз в те дни, когда в «Звезде» шла выставка Шемякина. «Потрясенный увиденным, я предложил Шемякину пригласить на его выставку Стравинского. Прихватив два петербургских пейзажа (“На Лиговке”, “Обводный канал”), мы, двое отчаянных мальчишек, вместе с письмом к Игорю Федоровичу отправились в “Европейскую” гостиницу, ни на что особенно не надеясь. Но, к нашему изумлению, сопровождающий Стравинского Карен Хачатурян любезно нас принял, сообщил, что мэтр отдыхает, и обещал передать ему письмо и картины. Хачатурян посоветовал нам зайти в гостиницу перед началом концерта. То, что произошло дальше, было удивительно. Стравинский принял Шемякина в своем номере, сказал много лестных слов о его работах и пригласил на свой концерт. <...> На приглашение Шемякина посетить его выставку Стравинский ответил отказом, сославшись на огромную занятость, но при этом написал на своей визитной карточке, что он очарован прелестными петербургскими пейзажами Михаила Шемякина»²⁷⁴.

В упомянутом письме мэтру писалось «о близости художественных взглядов Миши Шемякина с эстетикой Стравинского»²⁷⁵. Можно усмотреть эту близость в том, что Шемякин стремился охватить всю историю живописи, Стравинский – «вобрал в себя всю ис-

274 Сигитов С. Сергей Слонимский и М.Ш.: На заре туманной юности... // Вольные мысли: К юбилею Сергея Слонимского. СПб.: Композитор, 2003. С.186.

275 Сигитов С. Дом Лягачевых // Сигитов С. Духовный строй музыки Белы Бартока: философско-аналитическое исследование. СПб.: Сударыня, 2003. С.242.

торию музыки»²⁷⁶. Его называют музыкальным Протеем, «композитором тысячи и одного стиля»²⁷⁷.

Шемякин видит великого композитора прежде всего глазами художника: его занимает физический облик. «Это был ... абсолютно гофмановский персонаж: крохотного роста, с тросточкой, в черном сюртуке. У Стравинского был блистательный, абсолютно рафинированный русский язык, он пересыпал его прибаутками: например, идем мы с ним по коридору (а у него была такая подпрыгивающая, гофмановская походка), подъехал лифт, он произносит: "Ну, все. Поехали с орехами, поскакали с пирогами", взвился в воздух и очутился в открытом лифте. Чистый Гофман. Спустя годы я, воздавая должное великому мэтру, сделал по памяти его портрет в бронзе и в графике, а также 6 литографий на темы его балетов: "Петрушки", "Весны священной" и "Жар-птицы"»²⁷⁸.

После встречи со Стравинским Шемякин мгновенно стал широко известен в среде музыкантов.

«После отъезда Стравинского, окрыленный и воодушевленный удачей, я все больше проникался восхищением к своему новому другу и постарался познакомить с ним лучших музыкантов города. Одним из первых был Слонимский. <...> Я обратил внимание и на общее в их творческом методе: интерес к низовым пластам культуры, к карнавальности и, может быть, самое главное — желание трансформировать по-своему художественное наследие прошлого. <...> При встречах со Слонимским в консерватории наши разговоры, как правило, незаметно переходили к Шемякину, к его новым работам. <...> Больше всего в Шемякине Слонимского восхищала дерзновенность таланта ... сочетавшего в себе возвышенную чистоту и изысканность ... с острым психологическим гротеском (в портретах). Слонимский, как и Шемякин, любил подмечать в людях смешное, уродливое, лицемерное. Порой свойственная ему ирония касалась и самого Шемякина и его необычайного окружения»²⁷⁹.

276 *Стравинский И.* <http://www.muzcentrum.ru/news/2009/06/item2017.html>

277 См.: <http://www.colibri.ru/binfo.asp?ch=3&cod=1073>

278 *Шемякин М.* <http://www.rg.ru/2006/11/14/shemjakin.html>

279 *Сигитов С.* Сергей Слонимский и М.Ш. С. 187.

Сергей Слонимский – художник того же типа: характерен «умением говорить на различных музыкальных языках»²⁸⁰, «достоверно творить в музыкальных стилях разных времен и народов»²⁸¹.

Вырос Слонимский в литературном окружении. Его отец, писатель Михаил Слонимский, – один из «Серапионовых братьев», группы, названной по циклу новелл Гофмана, включавшему «Щелкунчика и Мышиного короля». В Гофмане «братья» видели своего гениального патрона. А в 60-е, когда в дом к Слонимским хаживал Олег Григорьев, он приводил с собой то Иосифа Бродского, то Глеба Горбовского. Стихи и того и другого положены Слонимским на музыку. Что до изобразительного искусства, то Яков Друскин познакомил его со Стерлиговым и с сестрой Филонова, хранившей наследие брата. «Таким образом, я приобщился и к художественному авангарду. И особенно Филонова люблю. И даже на всех своих пластинках всегда требовал еще в советское время, чтобы филоновский "Пир королей" и другие работы появлялись. Тут же было знакомство с Шемякиным. В это же время я познакомился с Евгением Рейном, с Кушнером и с Иосифом Бродским. Причем из них я дружил больше всего с Рейном и писал на его стихи музыку, когда его вообще никто не печатал»²⁸².

А на «рыцарских вечерах» у Шемякина «танцевали самые диковинные танцы, часто под музыку Сергея Слонимского (особенным успехом пользовались "Песни вольницы")»²⁸³.

Шемякин о Слонимском: «В 1967 году мы с ним работали над оперой Шостаковича «Нос». Вот как раз напротив Мариинского театра, в Оперной студии, режиссер Виталий Фиалковский ставил эту оперу, а я был художником. Сергей Михайлович же делал все, чтобы хотя бы один вечер эта опера была показана публике. Тогда это было опасное и неприбыльное занятие — быть пиар-менеджером такой постановки. Он был энтузиастом нашего спектакля, который был закрыт после генеральной репетиции. Опера была сразу же запрещена»²⁸⁴.

280 См.: <http://www.belcanto.ru/slonimsky.html>

281 Рыцарева М. Там же.

282 Слонимский С. <http://www.svoboda.org/programs/OTB/2002/OBT.032202.asp>

283 Сигитов С. Сергей Слонимский и М.Ш. С. 189.

284 Шемякин М. <http://www.expert.ru/printissues/northwest/2003/09/09no-scultur/>

А в 2000-е «с благословения Валерия Гергиева»²⁸⁵ Шемякин заказал Слонимскому музыку к «Принцессе Пирлипат». «Я любил его музыку, он бывал у меня в мастерской. Он обожает живопись нон-конформистов. У него даже есть своя небольшая коллекция. Я подумал, что лучше него никто не справится с этой работой. Он необычайно гибкий, эрудированный музыкант, выдающийся композитор»²⁸⁶.

Слонимский сделал это с удовольствием. И посвятил Шемякину свою Симфонию № 11.

Упомянутый выше Фиалковский во время постановки «Носа» познакомил Шемякина с Борисом Тищенко. Тищенко тогда учился в аспирантуре у Дмитрия Шостаковича. Работы Михаила произвели на него сильное впечатление.

Тут тоже можно усматривать близость художественных установок. «В 60-е годы у Тищенко наблюдается особый, синтезирующий и во многом "ретроспективный" стиль. <...> Стиль этот ассимилирует огромный диапазон музыкальных и стилистических явлений и контактов, от русского фольклора до восточной музыки, от мадригального стиля Монтеверди (оркестровка "Коронации Поппеи") до серийной техники, от японской музыки гагаку до пуантилизма Веберна»²⁸⁷.

Тищенко был связан главным образом с неофициальной поэтической культурой. Уже упоминалась его дружба с Олегом Григорьевым. Композитор отмечает определяющее воздействие на него в 60-х годах поэзии Анны Ахматовой и Иосифа Бродского. С Бродским они познакомились в 1959 году, когда тот читал стихи в консерватории перед группой студентов-композиторов. Уже в 1962-м Тищенко положил на музыку его «Рождественский романс», в 1965-м – «Реквием» Ахматовой. Партитура писалась «в стол».

Другого ученика Шостаковича, Германа Окунева, привел к Шемякину Сигитов. Окунев побывал на выставке в Эрмитаже, оставил в книге отзывов лестные слова. Сигитов дружил с Окуневым и написал о своем рано умершем друге книгу²⁸⁸. «На Германа Окунева сильное

285 Слонимский С. Там же.

286 Шемякин М. http://old.russ.ru/culture/20030219_shem-pr.html

287 Сыров В. <http://www.people.nnov.ru/syrov/Rus/Tischenko.htm>

288 См.: Сигитов С. Герман Окунев. Лики творчества и времени. СПб.: Сударья, 2006.

впечатление произвели иллюстрации М. Шемякина к роману Достоевского "Преступление и наказание". В них он ощутил нечто глубоко родственное "фантастическому реализму" Гоголя, чье творчество притягивало его»²⁸⁹. В последние дни жизни Окунев работал над балетом "Шинель" по Гоголю. «Мне кажется, стоит упомянуть и о впечатлении самого Окунева от творчества художника Михаила Шемякина, который был, как и Окунев, покорен Стравинским. Шемякин уже после смерти Окунева, получив от меня пластинку с записью этих двух пьес, написал картину, назвал ее "Памяти Г.О. – две пьесы для тромбона и ансамбля" и вынес ... на обложку своего парижского каталога 1974 года»²⁹⁰.

В письме к Шемякину в Париж Сигитов писал: «После твоего отъезда мы много беседовали о твоём творчестве. Как и для меня, Олега, Володи²⁹¹, ты для Германа был учителем, духовным ориентиром».

Среди музыкальных знакомств Шемякиным упоминается и Дмитрий Толстой, сын «красивого графа», похожий на отца – «грузный, барственный, милый». (М.Ш.) С ним Михаила познакомил актер Игорь Дмитриев, когда Шемякин был у него в гостях на Черной речке – повел к Толстому, жившему этажом ниже. Толстой стал бывать у Михаила, запечатлен на фотографии – но «никогда ничего не играл». (М.Ш.)

Шемякину, естественно, было чрезвычайно интересно такое явление, как ансамбль «Мадригал», созданный в 1965 (или в 1964-м) году композитором и клавесинистом Андреем Волконским. До той поры «разве что теоретики знали, что творилось в мире до Баха. А оказалось, что эпоха Возрождения оставила огромные нетронутые пласты великолепной музыки, которую Волконский и извлек из небытия»²⁹².

Одновременно «Мадригал» был первым в стране интерпретатором современной музыки отечественных композиторов-шестидесятников и зарубежных композиторов-авангардистов.

289 Сигитов С. [http://www.okynev.spb.ru/proizv/list_gurnal\(1990\).php](http://www.okynev.spb.ru/proizv/list_gurnal(1990).php)

290 Сигитов С.

<http://vak.ed.gov.ru/common/img/uploaded/files/vak/announcements/iskusstvo/SigitovSM.doc>

291 Олег, Володя – братья Лягачевы.

292 Эштейн Э. <http://www.21israel-music.com/Sisters.htm>

«Парадокс художественной концепции Волконского состоял в единстве двух, казалось бы, диаметрально противоположных и даже взаимоисключающих тенденций. С одной стороны, уже в 50-е годы он стал лидером самого радикального направления в современной отечественной музыке. С другой – обратился к доклассическому искусству. <...> Выход за рамки установившегося музыкального сознания оказался двусторонним, “вперед” и “назад” — и к собственным формам музыки середины XX века, и к барочной, ренессансной, средневековой музыке. Было одно общее у того и другого — мышление не по законам функциональной гармонии, а на основе полифонических методов. В этом Волконский словно следовал идеям Танеева и Стравинского»²⁹³.

Шемякин был дружен с Лидией Давыдовой, солисткой ансамбля. «Мы все ее обожали. Она была подвижная, обаятельная — все были влюблены. Таскали букеты цветов». (М.Ш.) Когда познакомились и сдружились, «после концерта она отправлялась с нами. Шли обычно ко мне». (М.Ш.)

Давыдова, «сопрано, способное спеть музыку любой сложности»²⁹⁴, овладела различными стилями музыки XIII-XVII веков, и она же первая из всех в то время пела новую музыку. «В ее сольный репертуар входят произведения Шютца, Букстехуде, Скарлатти, Монтеверди, Пёрселла, Баха, Моцарта, Шуберта, Шумана, Брамса, Вольфа, Малера»²⁹⁵. А также: «Шёнберг, Берг, Веберн, Барток, Хиндемит, Кейдж, французская "Шестерка" и другие; среди советских композиторов – Ан. Александров, С. Фейнберг, С.Прокофьев, Э.Денисов, С. Губайдуллина, А. Пярт»²⁹⁶.

Музыкальные интересы Шемякина вели к знакомству и с различного рода собирателями записей. Так, Михаил рассказывает о некоем Валерии Смирнове, с которым познакомился в магазине пластинок. Тот добывал редкие записи и устраивал у себя музыкальные вечера, например, Карло Джезуальдо, Петра Лещенко, Александра Вертинского. Он приобрел графику Шемякина.

293

Холопов Ю. <http://www.kholopov.ru/volkonsky/volkonsky.html>

294

Дашкевич В. <http://www.vladimirdashkevich.ru/books/biogr.doc>

295

См.: <http://www.artel-shop.ru/CL/Ispolniteli/Davydova.htm>

296

Там же.

На этой же почве Шемякин сдружился с Геннадием Приходько, известным фотографом андеграунда. «У него были пластинки, я приходил меняться. Пластинки были западные или подпольные, со-рокапятки, самодельные. У меня была пластинка с Алешей Дмитриевичем, ему так понравилось, что он сказал: когда буду в Париже, сделаю ему пластинку. Приехал в Париж, нашел его там и сделал. Прислал пластинку мне». (Г.П.)

Актеры и театрализация повседневности

«С детских лет я понимал, что такое театральная атмосфера», – говорит Шемякин. Мать, Юлия Николаевна, в девичестве Предтеченская, окончила Театральный институт в 1940 году, и Николай Акимов сразу пригласил ее в свой театр. И сразу дал главную роль – Виолы в «Двенадцатой ночи». Затем она сыграла красавиц-героинь в двух-трех фильмах. Но началась война, она пошла на фронт медсестрой и вышла замуж за лихого кавалериста, который играть запретил. Позже они разошлись – может быть, из-за того, что он так и не смог унять художественных наклонностей жены, а потом и сына. Расставшись с мужем, Юлия Николаевна вернулась в театр, на этот раз – в

кукольный. Работала в Театре сказки, потом в Театре марионеток. «С детских лет я посещал этот театр, и можно сказать, что он оказал на меня как на творческую личность определенное влияние своими куклами, макетами, спектаклями и фантастическим миром маленьких существ. С духом этого театра я связан очень тесно»²⁹⁷. Потом Юлия Николаевна уехала в Воркуту и там организовала свой театр. Была сразу всем: режиссером, художником, делала кукол и шила им костюмы.

Из всех видов театра кукольный Шемякину наиболее близок – он объясняет это тем, что «куклы все-таки имеют прямое отношение к скульптуре»²⁹⁸. А его скульптуры порой видятся гигантскими куклами.

«Я думала, что мои дети будут актерами. В школе я руководила самодеятельным театром, и они участвовали во всех моих постановках. Миша так интересно сыграл в спектакле “Золушка” Шута, что стало казаться, что это главная роль в пьесе»²⁹⁹.

Поскольку мать играла у режиссера Акимова, многим казалось естественным предположить, что Шемякин сформировался под влиянием Акимова-художника. На это он отвечает: «Николай Акимов — грандиозный режиссер и великолепный художник, но непосредственное влияние... Не знаю. Просто я иду от тех же театральных источников, что и Акимов. Можно назвать их формалистическими, декадентскими, а можно — народными, древними. Театр — зрелищный, яркий, когда даже стул на сцене красив, оригинален, вычурен. Карнавал, театр масок, *comedia dell'arte*. Вообще, самые разные маски — бразильские, цейлонские, африканские»³⁰⁰.

«Мы дружили с Николаем Павловичем Акимовым. <...> Акимов иногда посещал мою студию, поддерживал меня во время гонений. У меня была выставка в 1967 году в консерватории. <...> Николай Павлович Акимов, Мстислав Ростропович, Альфред Шнитке пришли на эту выставку. Чтобы отстоять экспозицию, написали в книге отзывов слова похвалы, поддержки»³⁰¹. В книге отзывов Акимов написал: «Следя

297 *Шемякин М.* <http://www.theart.ru/>

298 Там же.

299 Беседа с Ю.Н. Шемякиной // Запад России: Художественно-публицистический журнал калининградских писателей. Калининград, [Б.г.] С. 189.

300 *Шемякин М.* <http://www.expert.ru/printissues/northwest/2003/09/09no-sculptur/>

301 Там же.

за ростом художника Шемякина в течение последних лет, с радостью могу отметить его успехи в книжной графике. Желая успехов и применения его работ в печати». Он поддержал Шемякина и во время выставки в «Звезде»: пришел на обсуждение и произнес яркую речь.

Поскольку Михаил вырос в театральной атмосфере (не только мать – актриса, но и тетка, Евгения Николаевна Комарова, – циркачка, ходила по канату, играла на саксофоне под куполом), театральная среда не имела для него обаяния экзотики, к себе не влекла. Из профессиональных актеров у него был единственный близкий друг – Игорь Дмитриев. С 1948 года – актер Ленинградского театра им. В.Ф. Комиссаржевской, с 1967-го – работал на Ленфильме. Породистое лицо, аристократические манеры, особое произношение – играл преимущественно «его высочеств, сиятельств и превосходительств», за что был прозван коллегами «народным маркизом СССР».

Дмитриев признавался, что всегда любил художников: «Они – особая каста, очень отличающаяся, например, от служителей Мельпомены. <...> Миша меня ... интересовал необычностью своего таланта. <...> Кроме того, так сложилась жизнь и обстоятельства, что мне пришлось участвовать в его судьбе и судьбе его семьи, которая была нежеланна для КГБ в Ленинграде 70-х. В результате Шемякина зачихнули в психушку»³⁰².

«Многое, что я увидел в Шемякине, мне было ново и чуждо по характеру. И образ его жизни, и атмосфера диссидентства, и монастырь, в котором он провел некоторое время, и психушка, куда его засадили, и сотрудники милиции в штатском пальто, из-под которого виднелись сапоги и лампасы на брюках, – милиционеры неотлучно торчали в его подъезде. Впервые я был свидетелем провокаций – в метро ему специально устраивали засаду, чтобы он споткнулся, ввязался в драку или попал в скандал. Вся атмосфера сгущавшихся над ним туч, нежелание властей видеть его на родной земле и видеть живым были мне внове. Я полюбил этого человека и люблю до сих пор. Он для меня загадка. Я далеко не все понимаю, что он пишет. Я часами могу простаивать возле него и почти ничего не спрашиваю, когда он работает»³⁰³.

302

Дмитриев И. <http://www.day.kiev.ua/71506/>

303

Дмитриев И. <http://www.ruskino.ru/acter/forum.php?aid=749>

«Когда его выдворили из страны, за пять дней до отъезда в Париж он написал мой портрет. Я его бережно храню, и вы можете увидеть эту работу на обложке последней книги обо мне, которая вышла к юбилею»³⁰⁴.

«К Мише Шемякину я приходил с курицей под мышкой»³⁰⁵. «Игорь Дмитриев, с которым мы дружили, однажды подарил мне на день рождения под видом букета баранью ножку. Увидев его со свертком, я подумал: ну зачем мне цветы?»³⁰⁶

С помощью Дмитриева, человека со связями, Шемякин вызволял из передряг Олега Григорьева.

Несмотря на театральность искусства Шемякина, он не театрал. «Должен признаться, что я не любитель и не завсегдатай театра»³⁰⁷. Театр требует слишком много свободного времени. Только познакомившись с Валерием Пановым, солистом Кировского, «специалистом по Стравинскому», стал ходить смотреть балет. Их познакомил Олег Охупкин в 1970 году. В то время Панов был почти номенклатурным танцовщиком, без которого не обходился ни один правительственный концерт, но при этом – обиженным. «В 1959 году в Америке проходил фестиваль русского искусства, в котором я, как молодой солист МАЛЕГОТа, принимал участие. <...> Я был открытым, общительным и раскрепощенным юношей, выросшим в Прибалтике, которая была близка по духу к загранице. В Америке я действительно с удовольствием общался с теми, кто ко мне подходил. <...> И после этого меня сделали невыездным. <...> Потом балет залихорадило: прошел слух, что в Россию собирается сам Игорь Стравинский. Спешно ставят все балеты на его музыку, я получаю новые роли. После "Петрушки" композитор подошел ко мне и сказал, что я танцую гениально. <...> Меня стали носить на руках, награждать медалями, премиями, званиями, но никуда не выпускали и не объясняли почему. <...> Когда я стал известным танцовщиком, то не выпускать меня становилось все сложнее. Прибавились и неблагонадежные друзья, сложилась компания с каким-то "нехорошим шлейфом" – то Высоцкий, то Шемякин,

304 *Дмитриев И.* <http://www.day.kiev.ua/71506/>

305 Там же.

306 *Шемякин М.* www.journal.spbu.ru/2006/09/18.shtml

307 *Шемякин М.* <http://www.theart.ru/>

потом Ростропович. А уж когда я с Бродским соединился, то за мной начали ходить буквально по пятам»³⁰⁸.

И вот они с Шемякиным сговорились бежать из страны. Охапкин вспоминает, что они втроем обговаривали в «Сайгоне», «как переплыть Черное море, чтобы в Турцию на надувной игрушке»³⁰⁹. «Он вычислял по картам план побега. Но потом стал болтать об этом всем, и мы с ним ужасно поссорились». (М.Ш.)

Панову удалось отчалить в 1974 году. Анри Волохонский пишет, что Валерий Панов, направлявшийся, как и он, в Израиль, намеревался «там станцевать написанный мною в виде либретто трагически-сентиментальный балет об Исходе»³¹⁰. Едва ли это осуществилось, зато «в мире нет балетной сцены, на которой я бы не выступал»³¹¹, – подытожил Панов ныне.

Дмитриевым и Пановым ограничивается дружба с профессиональными актерами.

Зато как много было людей театрализованного поведения, театрализованного быта.

Шемякина притягивали, к нему притягивались романтики, театрализацией жизни спасавшиеся.

В повседневность умышленно вкраплялось «иное». Совершалось «включение в другую реальность».

Театрализация повседневности смыкалась с жизнотворчеством, с жизнотроительством. Она включала: организацию личного пространства, костюмированность, жизнь в образе, игру, эксцентричность, шутовство.

Сам Шемякин всю жизнь занят организацией жизненного пространства, созданием собственной среды обитания. Он убежден: внешнее пространство формирует характер, поступки человека.

Преображению личного пространства учил Евгений Семеошников – его маленькая комната с окнами и стеклянной дверью, превращенными в витражи.

308

Панов В. <http://www.21israel-music.com/Panov.htm>

309

Охапкин О. Классические годы «Сайгона» // Сумерки «Сайгона». СПб.: ZAMIZDAT, 2009. С.

140.

310

Волохонский А. Воспоминания о давно позабытом. М.: Новое литературное обозрение, 2007. С. 39.

311

Панов В. <http://www.21israel-music.com/Panov.htm>

Преображено было жилище Шемякина на Загородном – две комнаты в коммуналке.

Начиналось с большого металлического кольца в двери, отлитого кузнецом Эрмитажа. Дальше: старинная мебель, фисгармония, подсвечники, лиможский крест с эмалью, офортный станок с большим колесом. Мольберт сделан по картине Рембрандта, табуретки трехногие, в духе Питера Брейгеля, стол – по рисунку самого Шемякина, по его же рисункам – керамические кувшины и кружки. Когда родилась Доротея, кровать ей сделали готическую.

«Мебеля, поголовно, были с помойки – резные буфеты, кресла с прямыми спинками – от всего этого несло средневековьем или голландским Петербургом Петра. Гигантский офортный станок, как пытошная машина, старые рамы. <...> Со стены Шемякин облупил штукатурку до кирпичей, кирпичи и известку подтонировал красным и белым – на стенке висели связки чеснока, испанского синего лука, сушеные рыбы»³¹².

И костюмы: на фотографиях Ревекка и Доротея в огромных чепцах или шляпах, в длинных платьях с кружевами. Ревекка «шила парчовые или бархатные платья для Доськи, для себя или делала кукол из меха и старых материй – "Куку" носатого, в духе Гофмана»³¹³, для Доры же создавались рукописные книжки с иллюстрациями, напоминающими миниатюры в старинных рукописных фолиантах.

В быт вплетался карнавал:

не влезали в рамки бородатые рожи
в кожаных штанах треуголках плащах
за железной дверью парад ряженных
остальное в квартире напоминало плакат³¹⁴

Карнавал меняет самоощущение, освобождает.

«Советская одежда располагала к тому, что человек становился античеловечным». (М.Ш.)

312 *Кузьминский К.* Петербургская Гофманиана // У Голубой лагуны: Антология новейшей русской поэзии. В 5Т. Ньютонвилл, 1980–1986. Т. 2А. С.119.

313 Там же. С. 119.

314 Там же.

В 1962 году, когда шла выставка Шемякина в «Звезде», видели его на Моховой ученицы школы при Мухинском: «Пальто по щиколотку, черное, приталенное, тросточка, цилиндр, сапоги со шпорами». (В.С.)

Ныне: «В Венеции хожу в треуголке, в парике среди старинных прекрасных зданий – чувствую, что движения другие». (М.Ш.)

Если хеленукты в те годы устраивали театр абсурда, то вокруг Шемякина играли в старину.

Среди его приятелей был человек по прозвищу граф Жебори, в миру звавшийся Евгением Константиновичем Борисовым, преподававший в Институте физической культуры им. Лесгафта. Он был другом людей искусства и устраивал для них праздники у себя в Толстовском доме на Рубинштейна, где занимал две комнаты в коммунальной квартире с огромных размеров ванной. Стены одной из комнат были увешаны старинным оружием. Он фотографировался в «епископском» кресле с кортиком в руках. «Устраивал “рыцарский вечер”. Сам был в костюме палача. Мы так жили. Теперь это называется перформансом». (М.Ш.)

Рассказывают: графа Жебори проносили по улице в готическом кресле. Он проехал по Невскому на коне в костюме испанского гранда при шпаге. «Милиция не знала, как реагировать». (Б.Д.) Были и другого рода развлечения. «Он надевал двубортное пальто, берет, брал в руки футляр от контрабаса и отправлялся на Невский. В футляре вместо инструмента были кирпичи, это была тренировка и одновременно клейка баб – проходил от Рубинштейна до Староневского и обратно и возвращался к себе уже в сопровождении двух-трех особ под мышкой». (М.Ш.)

Был затейлив. Живший в Шувалово Володя Овчинников получал от него письма. В письме могло быть приглашение погулять вдоль Финского залива, назначалось точное время, указывалось, что ждать он будет на Финляндском вокзале у такой-то кассы, в светлом плаще, а из кармана будет торчать кусок газеты «Правда».

Анри Волохонский о нем вспоминает: «Это был человек гигантского роста и огромной физической силы. Он накачивал себе фигуру по системе культуризма. Вкусы у него по тем временам были феодалские: когда я пришел к нему впервые, то увидел стену в комна-

те, расписанную желтыми королевскими лилиями по темно-синему фону, и разноцветный стеклянный шестиугольный фонарь вверху. Он сидел в этой комнате в резном епископском кресле. Ноги на квадратной подставке с подушечкой, а одет был в рубаху с широкими красными и белыми полосами. Рядом был продетый в красный свитер и поверх него в серый в клеточку пиджак широкоплечий "старина Федж". В профанном мире Федж работал тренером по фехтованию, а специализировался на обучении прелестных и отважных молодых особ женского пола. Он же за ними часто ухаживал и читал им вслух стихотворение Николая (приходится писать имя, ибо семья талантливая) Гумилева "Жираф":

Сегодня особенно грустен твой взгляд...

<...>

Сам граф Жебори был лицо с фантазиями. Так, например, он любил, посадив меня на плечо на своей же ладони, орать, бродя по городским улицам:

— Мы актеры Императорского театра...

Но смрадные органы и его, конечно, повредили. Его допрашивали по делу о Тарасюке (а может быть, и не только) на площади Урицкого, пытая светом лампы. С той поры, а было это за несколько лет до нашего знакомства, стал он слегка боязлив и осторожен, разговаривал тихо, вполголоса, включая воду в ванной, чтобы еще кто не услышал. Потом он окончательно рехнулся и окончил свои дни в больнице на Пряжке³¹⁵, выбросившись из окна на четвертом этаже. Но величия своего он (граф Жебори) не утратил и в предсмертные мгновения, что-то крича³¹⁶.

Шемякин унаследовал традицию «рыцарских вечеров» и похожее на трон кресло. Использовал для фотосъемок.

³¹⁵ «На самом деле он умер в Скворцова-Степанова», – поправляет *В. Овчинников*. «В Кащенко», – говорит *Ю. Росточкин*.

³¹⁶ *Волохонский А.* Воспоминания о давно позабытом. С. 38–39.

Как однажды выразился Марк Слоним: «От старинного кресла можно дойти и до какой-то внутренней правды».

Леонид Тарасюк, с которым, как уже писалось, Михаил познакомился в Эрмитаже, жил неподалеку, в доме № 98 на Невском, где кинотеатр «Колизей», тоже в коммуналке, в комнате, стены которой были увешаны лиможскими эмалями, а на двери «углем был нарисован лихой мушкетер. Под мушкетером красовалось замечательное уведомление:

“ЗДЕСЬ ЖИВЕТ ТВОЙ БРАТ И ДРУГ

Д’АРТАНЬЯН ДЕ ТАРАСЮК”»³¹⁷.

В институтские годы он имел прозвище Гасконец. «Он был влюблен во все французское – в литературу, язык, у него было великолепное французское произношение. Он этому научился по радио». (М. С.)

«Однажды, в предновогоднюю ночь перед наступающим 1948 годом, он отправился по Невскому проспекту и по Университетской набережной в мушкетерском костюме, специально сшитом им, на бал-маскарад в Академию художеств; там он стрелял из настоящего кремниевого пистолета, заряженного конфетти»³¹⁸.

«В школьные и студенческие годы занимался фехтованием, выделялся блистательными успехами и вполне оправдывал прилипшую к нему кличку Д’Артаньян. Он стремился освоить оружие, историей которого он занимался, почувствовать его “в руках”, знать особенности его применения. Тарасюк сам разбирал и собирал пистолеты, мушкетеры, аркебузы... Ремонтировал и мог изготовить для них

³¹⁷

любую деталь. Он был знатоком баллистики и металловедения, гравировки»³¹⁹.

Казалось, Тарасюк выскочил из реального места и времени и жил во Франции, где-нибудь в XVII столетии.

Время, которое избрал себе другой приятель Шемякина, «ампирный человек» Алексей Сорокин, «растянулось примерно века на полтора, с начала восемнадцатого и до сороковых годов девятнадцатого века, то есть до того времени, когда поздний ампир стал сменяться вторым рококо»³²⁰. Борис Дышленко описал его в романе «Созвездие Близнецов» под именем Александра Антоновича.

«Александр Антонович прогресса не терпел, находя в нем упадок мысли и чувства. Поэтому всегда в разговоре заменял современные слова старинными, ну а если в ампи́ре или классицизме не оказывалось соответствующих понятий, Александр Антонович вообще на эту тему не говорил»³²¹.

Сорокин был с детства дружен с Рихардом Васми, а потом как бы прошивал среду — с кем только не знался. Шемякина с ним свел Арефьев. Михаил оценил в нем приверженность старому Петербургу.

«Свою же *profession de foi*, миссию, долг, Александр Антонович видел в том, чтобы целыми днями бродить по "Северной столице", разыскивая следы ее былого величия, причем следами величия, в равной мере, могли оказаться и какая-нибудь ветхая деревянная галерейка, и врытая в землю у ворот старинная пушка, и даже засохшее дерево. В поисках величия шнырял он по замызганным лестницам, дергал ручки дверных колокольчиков, приводя в неистовую ярость не принимавших его объяснений жильцов; даже в окна загля-

дывал Александр Антонович, надеясь увидеть какую-нибудь древность»³²².

Теперь о жизни в образе. Прогуливался по центру города «одетый во все черное “колдун” с черным коком на голове, с доходящими до висков черными бровями, изогнутыми причудливой дугой, и рыжая колдунья также в черных одеждах, состоящих из свитера и рейтуз»³²³.

Это художник Владимир Лисунов изображал колдуна и демони-ста. Сделал себе брови под Мефистофеля. Проповедовал черную магию. Говорил, что может воскрешать мертвых.

«По городу разгуливал Дапертутто – одетый так, что его должны были задержать: в сюртуке, в белых перчатках, с подведенными глазами. Но задерживали меня, Юлика³²⁴, но не его. Он говорил, что становится невидимым». (М.Ш.)

Шемякин верил в его сверхъестественную силу. «Очень сложная, страшная, дьявольская, тяжелая фигура». (М.Ш.) В студии «на стенах чеснок (от вонь-силы³²⁵ и вампиров)³²⁶. «Он приходил к Кельмуту ночами, разговаривал разными голосами. Кричал петухом. И Кельмут попал в психушку». (М.Ш.)

Сам Сергей Кельмут, «гофмановский персонаж с громадным носом и маленькими глазками, стеснялся себя и жил только ночной жизнью – часов в 12 он приходил ко мне и мы шли по нашему маршруту по Гороховой на Васильевский, заходя во все дворы. Связался с Лисуновым и пропал». (М.Ш.)

Помешательство – тоже другая реальность.

322 Там же. С.31.

323 *Никольская Т.* Авангард и окрестности. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2002. С. 270.

324 Юлиан Росточкин.

325 «Вонь-сила» – одно из прозвищ Лисунова.

326 *Кузьминский К.* <http://kkk-plus.nm.ru/poslania-na2.htm>

В рассказах об эксцентричных личностях, постоянно живших в параллельных мирах, трудно отделить игру от душевной болезни.

Иногда одно явно перетекало в другое. О графе Жебори: «Он заигрался. Стал говорить, где мои поместья? Где крестьяне?» (Б.Д.)

Когда другой знакомый Шемякина, Сергей Закгейм, вскользь упоминал о своей будущей коронации, его жилец Володя Овчинников не мог понять, была ли это игра или помешательство. Основания тронуться имелись: почти мальчиком, студентом философского факультета Закгейм был приговорен к расстрелу. Заменяли двадцатью пятью годами. После смерти Сталина выпустили. Он вернулся в Ленинград, жить было негде, и он решил эту проблему, женившись на профессиональной нищей, «хромающей в своем ортопедическом ботинке по всем церквям»³²⁷. Эта энергичная особа, найдя себе более прибыльное место в Загорске, уехала, оставив ему свою менее вызывающую фамилию – Писаренко и двухкомнатную квартиру. Туда он пустил жить бездомного Геру Григорьева и Володю Овчинникова, который и повел его к графу Жебори и к Шемякину. Подрабатывал Закгейм статистом на Ленфильме. И случилось так, что в истории искусства он сыграл свою роль. В телевизионной передаче «Острова» Иннокентий Смоктуновский рассказывал, как долго он не мог найти в себе князя Мышкина. Он уже решил отказаться от роли, и вот в это время на киностудии среди беспокойно снующих людей увидел человека, который читал книгу. Он просто стоял спиной и читал. Он был – совсем отдельно. Кто-то подошел к нему, он обернулся – Иннокентий Михайлович увидел: одутловатое лицо, тяжелый взгляд. «Смоктуновский заинтересовался этим человеком — звали его Сережей, фамилия его была Закгейм — и стал с ним дружить. Стал, так сказать, воровать у него — как тот ходит, слушает, смотрит»³²⁸. «Он потом часто обедал у Смоктуновских, говорил о Достоевском. Как вспоминает Суламифь Михайловна Смоктуновская, "...Иннокентий Михайлович к нему присматривался. И потом как-то

327 Овчинников В. От первого лица // Владимир Овчинников. СПб.: ООО «П.Р.П.», 2006. С. 14.

328 Сирота Р. <http://ptzh.theatre.ru/1996/9/80/>

сказал: кажется, я нашел Мышкина. Какие-то жесты, манера жестикулировать что-то подсказали"»³²⁹.

Закгейм был склонен к эксцентричным жестам – однажды взялся продемонстрировать, что силой воли остановит состав. Встал на рельсы, поднял над головой костыли как крест, поезд действительно остановился, а он был отправлен в психушку.

Религиозность тогда относилась к ведомству психиатрии, была достаточным основанием для диагноза. С другой стороны, религиозные искания творческой интеллигенции оборачивались родом театра. Кривулин писал об «игровом богоискательстве». И оргии, и аскеза, и мистика были отчасти игрой.

Эксцентричные жесты Константина Кузьминского, его театр имел вполне определенную историко-культурную основу: театрализованное поведение футуристов.

К этому присоединялся еще один мотив: убежденность в необходимости для поэта легенды, на чем настаивал учитель Кузьминского Давид Дар. В поведении поэта должно быть нечто броское, легко запоминающееся.

Когда Шемякин и Кузьминский познакомились в Эрмитаже, «он еще искал образ, еще не нашел – разыгрывал заику». (М.Ш.)

Футуристическая логика вела к жесту непременно эпатажному, в чем Кузьминский видел заодно и сущность искусства.

«Искусство по мне – это беспредел и хулиганство (от Пушкина до маркиза де Сада), а Академия и "нео-нео-классицисты" – пусть занимаются некрофилией и трупораздиранием в своей трупарне»³³⁰.

В отличие от футуристов и Пушкина, сказавшего «смешон и ветреный старик», шалости Кузьминского не ограничились юностью. Для него проказничать никогда не поздно, и скандала много не бывает.

Футуристические же корни имел театр поэтов круга Красильникова, но то был театр скорее для себя. В отличие от них, Кузьминский работает только для публики. «Кузьминский в обиходе – милый человек, интересный, обаятельный. С ним интересно общаться. Весь беспредел – спектакль на людях. Меняется – как клоун. Раздевается догола. Изображает футуристов». (О.О.)

«Вторичность стихов Кузьминского очевидна, но вторичны они не по отношению к поэзии предшественников, а по отношению к собственной – намеренно превращенной в блестящий и пустой карнавал – жизни»³³¹.

Как уже говорилось, чуть ли не всякий пишущий о Кузьминском (а таких достаточно) упоминает, во что он был одет или как был раздет. Часто этим ограничиваясь.

«И Кузьминский в черных кожаных штанах и черной раскрытой рубашке возлежал на диване»³³².

«Он шел в каком-то азиатском кафтане, перевязанном жгутом, опираясь на палку-посох»³³³.

«...А в журнале "Мулета" можно увидеть его на парижской улице (из одежды – лишь цилиндр на голове) с отъетым на Западе брюхом и крашеной пипкой»³³⁴. Даже если это неправда, то такое наплетут только о ККК.

И сам он если пишет о себе, то опять же в первую очередь о том, как выглядел:

«Я, бородатое и волосатое создание, "патриарх богемы", как меня прозывали, в кожаных шемакинских штанах и при березовском дубце»³³⁵.

331 *Топоров В.* Константин Кузьминский // Смена. 1992. 23 мая.

332 *Аловерт Н.* http://kkk-bluelagoon.by.ru/kkk_zitnik.htm

333 *Виньковецкая Д.* Единицы времени // Звезда. 2008. №3. С. 91.

334 *Бобышев Д.* Я – здесь // Октябрь. 2002. №11; <http://magazines.russ.ru/october/2002/11/bob.html>

335 *Кузьминский К.* Стерлигов // У Голубой лагуны. Т. 4А. С. 41.

«...Публика от меня шарахается: в ковбойской шляпе, черном японском халате с широким белым поясом и красным гиероглифом "ХУЙ" на спине, при дубинке и двух борзых — зрелище»³³⁶.

«Я был в крылатке акакий-акакиевской ... и при шемякинском черном цилиндре и трости»³³⁷.

«Я же был в костюме барона Субботы (Самеди) из вудуистского культа (черный цилиндр, фрак, полосатые брюки, белая манишка и лицо, гримированное черепом)»³³⁸.

Появившись на «рыцарских вечерах», сделал их, по определению более чопорных друзей Михаила, непристойными. Напивался и раздевался. «Наш голый человек», – называет его Шемякин. Голым танцевал на столе, разбивая кузнецовские тарелки. На что Игорь Дмитриев заметил: «Не по таланту пьешь».

Кузьминский вспоминает об этом времени с удовольствием: «70–71 годы, до отъезда Шемякина в Париж, мы прожили, можно сказать, сообща. Когда случались у Шемякина деньги (а они случались: бывшая натурщица Матисса, приемная дочь (? – Л.Г.) Майоля, с которой тот лепил Венеру – сейчас в этой "Венере" (?) свыше 6 пудов живого веса – случалось, платила за раскрашенные от руки гравюры Шемякина пластинками и джинсами, купленными на распродаже в Париже), пласты и джинсы мы загоняли, на вырученные деньги Шемякин покупал средневековую (? – Л.Г.) тушу (баранью или четверть говяжьей), добывались в прокате костюмы (Шемякин, размахивая горкомовским билетом, орал, что оформляет костюмированный бал в Смольном, и что Толстиков³³⁹ будет в костюме Золушки), закупалось сухое вино и – начинались съемки на двое-трое суток. Пили в меру все, вычетом меня – я от алкоголя становлюсь пластичнее и вообще не знаю меры.<...> Я под конец съемок уже обычно просто валялся на полу, а-ля нюд, а Шемякин изводил несчетные кадры своим "Никоном"³⁴⁰ (поэтому его самого почти и нет на снимках). Ставились сце-

336 Кузьминский К. http://www.pchela.ru/podshiv/12/no_measure.htm

337 Там же.

338 Там же.

339 В.С. Толстиков – тогдашний первый секретарь Ленинградского обкома и горкома партии

340 «Обыкновенным "Киевом"», – поправляет Шемякин.

ны, композиции, каждый изобретал, что горазд. Шемякин дирижировал, и я немножко тоже. В заключение, если не зимой, туша съедалась участниками, куски уносились домой, если же летом – тушу забирал художник Юлик Росточкин, еще один участник съемок, чтобы рисовать ее еще неделю (поскольку сам купить не мог, по бедности)»³⁴¹.

С точки зрения практической эти сборища были необходимы для поедания туш. Из необходимости делался праздник. Готовился глинтвейн, зажигались свечи, ставилась посуда, изготовленная по рисункам Шемякина, которую «с удовольствием разбивал Кузьминский». (М.Ш.) «Шемякинская гвардия» превращалась в персонажей. Иногда на фотографиях – раскрашенные, ставшие масками лица. Или как бы живые картины, импровизации на тему полотен старых мастеров. В актерах-моделях были: Геннадиев, Есауленко, Сигитов, Росточкин, Олег Лягачев, Охапкин, Юпп, модель Шемякина Татьяна Ильяшева, ученик-слуга Пиндыр³⁴², сосед-слуга музыкант Сергей Домашев, который «был отличной моделью, всегда хорошо вписывался в сцены». (М.Ш.) Создавался рабочий материал – по фотографиям делались рисунки. На основе рисунков создавались картины. Театр непосредственно перетекал в изобразительное искусство.

Стихия карнавала пронизывает творчество Шемякина. Он склонен к изображению именно карнавальной или театрализованной действительности. «Изображенные Шемякиным люди ... пляшут как лицедействующие скоморохи, извиваются в смеховых позах»³⁴³. Позже Шемякин создаст серию «Петербургский карнавал».

Ныне возможности другие: Шемякин ежегодно участвует в карнавале в Венеции. И на площади Сан-Марко можно было видеть парад петербургских костюмов и масок, сделанных по его эскизам.

Как театральному художнику Шемякину случилось поработать уже в 1967 году, когда в Оперной студии в консерватории ставили «Нос» Шостаковича. Делал костюмы и маски. А позже, в 2000-е, будут балеты «Щелкунчик», «Золотой орех». Будут – «Кроткая» на му-

341 *Кузьминский К.* Петербургская гофманиана // У Голубой лагуны. Т. 2А. С. 119–

120.

342 Юрий Иванов, сводный брат С. Сигитова, малолетний ученик-слуга. Сигитов его характеризует как Санчо Панса, простоватого и придурковатого, но преданного господину.

343 *Лихачев Д.* Русское искусство: От древности до авангарда. СПб.: Искусство-СПб., 2009. С.394.

зыку Второй симфонии Рахманинова, «Метафизический балет» на музыку Второй симфонии Прокофьева и, наконец, «Весна священная» Стравинского. Список, несомненно, продолжится.

Коллекционеры

С Львом Борисовичей Каценельсоном, человеком в Ленинграде известным всем, как-то причастным живописи, Михаил, как было сказано, познакомился еще школьником. Жил Каценельсон в коммуналке «на улице богемы» – на Рубинштейна. Рассказывал, что он внук сахарного короля Петербурга. Отец, редактор Госиздата, в 1930 году был сослан, в 1932-м – вернулся, но нервным. На службу не брали, занимался переводами, работал в Публичной библиотеке. И сам собирал книги. А Лева в детстве коллекционировал спичечные этикетки. Когда какой-нибудь не удавалось добыть – сам ее рисовал.

В семнадцать лет стал учеником Павла Филонова. «Я ходил к нему в финскую войну, когда не было света. Родители отпускали только в лунную ночь». (Л.К.)

На войне Отечественной воевал, был ранен, получил инвалидность. После войны окончил СХШ и поступил в Академию на графический факультет. В 1949-м (?) во время борьбы с космополитизмом в малотиражке института, называвшейся «За социалистический реализм», появилась статья о нем с карикатурой: был изображен с утрированно иудейскими чертами, стоящим в одной набедренной повязке на коленях перед картиной Пикассо. После чего его исключили из комсомола и изгнали с 3-го курса института. Зато стал известен, СХШатики бегали на него смотреть. И «если громко прорабатывали, то оставляли в живых». (Л.К.) Но высшего образования так и не получил. Преподавал в Доме пионеров, в школе; в Институте экспериментальной медицины занимался микрографией; в книжных издательствах и в периодике – ретушью. А для себя делал миниатюры – с конфетный фантик, максимум – в половину тетрадного листа. Шемякин вспоминает сделанную таким образом серию «снов».

В 50-е годы Каценельсон «внес вклад в культуру коллекционирования репродукций. К нему всегда можно было зайти, посмот-

реть. У него все было — в папках, что ни спросишь. Он мне открывал художников». (О.Г.)

Собирать начал с Филонова: хотел, чтобы знали работы его учителя. «Потом понял, что художники ничего не знают» (Л.К.), и с просветительской целью стал коллекционировать все русское искусство с XVIII века. Перешел с репродукций на подлинники. У него были: Шевченко, Осмеркин, Фальк, Лентулов, Тышлер.

Все содержалось в идеальном порядке. Папки, «одинаковые по формату, стояли ... по алфавиту в старинном шкафчике красного дерева. ("Таких шкафов было четыре или пять", — уточняет Ия Кириллова.) На корешке — имя автора, причем в его стиле, иногда с фрагментом работы, любовно воспроизведенным собирателем. На первой странице — автопортрет художника, дальше его автограф — чаще всего письмо Льву Борисовичу. <...> Затем мастерски оформленные работы, подлинники совместно с репродукциями — для полноты впечатления»³⁴⁴. «Собирал не только произведения, но явление: все, что связано с данным художником, например, газетные вырезки. На корешок наклеивал подлинник». (Л.С.)

Особенно его интересовала книжная графика. Собрал крупную коллекцию довоенной детской книги. С этой целью ежедневно заглядывал в «Букинист» на Литейном. Наладив отношения с продавцом Ниной Костылевой, заодно приобщал ее к живописи, она стала покупать картины. «Уговаривал меня купить Шемякина. Шемякин тоже часто появлялся в магазине — с оруженосцами, но общался с другим продавцом». (Н.К.)

К живописи Лев Борисович относился с огромным жаром. Был культуртрегером. «Лева всем хотел показать свою коллекцию, всех приобщить к неофициальному искусству». (Л.С.) Любил, когда к нему приходили, все объяснял благожелательно. Преподававший во Дворце пионеров Соломон Давидович Левин водил к нему своих учеников на экскурсию. «Народ, что называется, валил валом. Когда посетителей долго не было, приходил в некоторое уныние». (И.К.)

Начинающих любителей живописи знакомил не только с собственной коллекцией. Рубен Сейсян пишет о поре своего студенче-

ства, когда он, вместе с В. Марамзиным стал устраивать выставки в ЛЭТИ: «Лев Борисович ... не жалел своего времени для тех, кто приходил к нему с открытой любознательной душой. Он тратил многие часы,водя нас по "закрытым" запасникам Русского и Эрмитажа³⁴⁵. <...> Именно по его рекомендации перед нами открыла двери и радушно принимала Мария Федоровна Петрова-Водкина»³⁴⁶. Сейсян отмечает огромное влияние Каценельсона на развитие вкуса ленинградских собирателей. Он для них был непререкаемым авторитетом.

«В нем поражала погруженность в любимое занятие. Я встречал его на улице, на лестнице – всегда в состоянии раздумья. Сочетание открытого образа жизни и ощущения утаенности чего-то». (Ю.Ф.)

Экспозицию менял, вешал то одну, то другую работу. Были у него и предметы прикладного искусства: с их помощью он создавал интерьер, который, по его ощущению, находился в гармонии с живописью. Многие ленинградские собиратели переняли эту манеру.

Дом его был одним из центров общения: Павел Басманов заходил постоянно, заглядывал Владлен Гаврильчик, живший поблизости, на Коломенской, забегала Таня Кернер. Шемякин, мало к кому ходивший, у Льва Борисовича бывал часто. Москвичи, наезжавшие в Ленинград 60-е гг., у него оказывались обязательно. Круг друзей и знакомых простирался от маргинала Е. П. Семеошенкова до заместителя министра иностранных дел В. С. Семенова. Дружил, кажется, со всеми крупными художниками в городе, в том числе с А. Капланом, Н. Альтманом.

Был очень живым коллекционером: всем интересовался, все смотрел, все знал. Постоянно искал молодых художников и приобретал их работы. «Он был одержимый: если художник нравится – достанет из-под земли». (А.Зин.) Сейсян рассказывает об его интересе к любой почеркушке любого художника. Естественно, работы ему иногда дарили. Случалось, отданную даром работу художник требовал вернуть, тогда Лев Борисович за ночь делал точную копию.

345

В 50-е годы попасть в запасники не составляло особого труда.

346

Сейсян Р. Наш ленинградский эстрадно-танцевальный с легким электротехническим уклоном. (Хроника студенческой жизни ЛЭТИ второй половины 50-х гг.) // Окно в микромир. 2007. Т.2. №4 (8). С.35.

У него было особое чувство цвета. «В Таврическом он растягивал веко и смотрел на один цвет – потом точно воспроизводил его. Шемякина восхищала расписанная им табуретка – и он пенял Льву Борисовичу за то, что тот не работает как художник». (И.К.)

«В нем не было никакой позы». (А.Т.)

«Каценельсон меня поражал старомодной деликатностью, обязательностью, граничащей с застенчивостью». (М.Ш.)

А Льва Борисовича в Шемякине особенно тронула его необычайная чувствительность к искусству. Он приводил рассказ матери Михаила: когда Юлия Николаевна в первый раз повела сына в Эрмитаж, у него подскочила температура, и он всю ночь был в лихорадке.

В своем письме Михаилу Каценельсон пишет «об огромном и никогда непоколебимом»³⁴⁷ восхищении им как художником. «Вы мне страшно близки как человек и художник»³⁴⁸. У него было довольно много работ Шемякина. Он его очень пропагандировал.

В 1969 году Шемякин написал его портрет.

Возможно, именно Каценельсон познакомил Михаила с Сергеем Юльевичем Липшицем, двоюродным братом скульптора Жака Липшица. Жил он в комнатухе на Московском проспекте, сплошь завешанной картинами. Посетитель заметил «иконы XVI в., картины и рисунки Репина, Левитана, Врубеля, Кустодиева, Петрова-Водкина, изумительные миниатюры XIX в., редкие книги по всем отраслям знаний и истории искусств»³⁴⁹. Все это собирал его отец, а сам Сергей Юльевич – то, что он называл «авангардом».

Липшиц был старшим научным сотрудником Ботанического института АН СССР, ботанико-географом, флористом-систематиком, историком и библиографом ботаники. Видимо, в способностях этого ученого присутствовал художественный вектор. «Серости научных казенных оборотов, проникших в научную речь, С.Ю. не терпел и в последние годы жизни мечтал о составлении антологии ботанических

347 *Каценельсон Л.* Письмо Шемякину. Архив Шемякина.

348 *Каценельсон Л.* Письмо Шемякину. Архив Шемякина.

349 *Файнштейн М.* <http://www.ihst.ru/projects/sohist/papers/priroda/1992/8/126-128.pdf>

текстов, имевших, по его мнению, достоинство высокой литературы»³⁵⁰.

Липшиц составил первые четыре тома биографо-библиографического словаря «Русские ботаники». «По объему сведений ему до сих пор нет аналогов»³⁵¹. Пятый том, доведенный до корректуры, в 1952 году был почему-то рассыпан, материалы последующих изъяли, Липшицу рекомендовали русскими ботаниками больше не заниматься. Однако составление словаря дало «настрой его своеобразному уму», а невозможность завершения труда наложила отпечаток на характер. В нем отмечают резкость, саркастичность, язвительность. «Мрачный, необщительный, высокомерный, закрытый человек. К себе никого не пускал, работ не показывал», – вспоминает бывшая сотрудница. На Ф. А. Чудновского, с отцом которого, крупнейшим в то время коллекционером А. Ф. Чудновским, Липшиц общался, он произвел впечатление человека сильно запуганного. Свое коллекционерство на службе не афишировал. Но Геннадий Зубков, работавшим там же и женившийся на дочери его коллеги и друга, у Сергея Юльевича бывал, у него впервые увидел работу Шемякина. И Михаил Кулаков, с Липшицем друживший, находит иные краски для его характеристики. «Был в Ленинграде один замечательный человек – ботаник, ученик Вернадского, Сергей Юльевич Липшиц, двоюродный брат знаменитого скульптора Жака Липшица. Собирал он нас, голодранцев, желая хоть немножечко помочь в нашей жизни. Он собирал, что ему нравилось, а не что было модно, поэтому у него висели (скорее лежали, стояли из-за малых размеров комнатухи в коммуналке) картины не только Менаса³⁵², Шемякина, Зеленина, Кулакова, Михнова и др., но и совсем неизвестных творцов, учащихся и студентов худвузовучилищ»³⁵³. «У него был натюрморт Целкова раннего периода. Он очень любил Зеленина, его фактурные работы. У меня с первой выставки в «Звезде» купил лучшую работу того времени – «Натюрморт с селедкой». (М.Ш.) «Липшиц

350 *Сытин А.* В кристально чистой атмосфере Гербария: К 100-летию со дня рождения выдающегося ботаника и историка науки С. Ю. Липшица // *Природа*. 2005. №10. С.91.

351 *Файнштейн М.* Судьба "Словаря русских ботаников" // *Природа*. 1992. №8; <http://www.ihst.ru/projects/sohist/papers/priroda/1992/8/126-128.pdf>.

352 Речь идет о Минасе Аветисяне.

353 *Кулаков М.* Ответы на Кость Кузьминскую анкету // *У Голубой лагуны: Антология новейшей русской поэзии*. В 5Т. Ньютонвилл, 1980–1986. Т. 5А. С. 729.

опекал Шемякина. Звонил Льву Борисовичу: “Миша меня достал — я ему дал варежки, шапку, так он еще и валенки просит”. Была у него московская дочь, с которой были плохие отношения. Но после его смерти она все забрала и увезла в Москву. Большое собрание». (И.К.)

Другой собиратель из научных работников, Николай Александрович Перфилов, по прозвищу Однорукий бандит, познакомился с Михаилом сам. Он оказался на выставке в «Звезде» в 1962 году, затем пришел к нему в студию и сказал: «Ваши работы мне не нравятся, но меня что-то в них притягивает». После чего стал опекать Михаила, тем более что жил недалеко, на Сенной.

Перфилов начал коллекционировать живопись в конце 40-х годов, когда стал доктором наук. Собирал конец XIX — начало XX века. «У него были великолепный Соломаткин, Беггров, Петров-Водкин». (М.Ш.) Позже перешел на ленинградский андеграунд — у него появились Арефьев, Гоосс, Жарких, Лисунов, Путилин. Арефьева привел Шемякин, Перфилов купил у него прекрасный тревожный пейзаж — «за сорок рублей. Это была его первая продажа, он был страшно взбудоражен: неужели картины могут приносить деньги?» (М.Ш.)

Занимался Перфилов ядерной физикой, что придавало смелости. Был в Радиологическом институте заместителем директора. Там же служила Галина Чудновская, невестка коллекционера. Время от времени Николай Александрович вызывал ее в кабинет и за закрытой дверью они беседовали о живописи. В этом институте он организовал для сотрудников выставку арефьевцев — единственную при советской власти. Сами художники экспозицию не видели — институт был закрытым, их в здание не пустили.

Шемякин сделал два портрета Перфилова, на одном из них изобразил его со свинячьими ушами, чего не могла вынести супруга Николая Александровича. «Перфилов попросил, если можно, эти уши переделать. Я очень нуждался в деньгах и согласился — по пятерке за ухо». (М.Ш.) Но на фотографии первоначальный вариант сохранился. Один из этих портретов ныне в Русском музее. Хуже получилось с книжником Геннадием Пановым, жене которого на шемякинском портрете не понравилась вся гротескно перекошенная фигура. Панов решил с этим справиться сам: вырезал голову, остальное уничтожил. Узнав об этом, Михаил пришел в ярость. Явившись к

Панову, он прошелся ножом по другой своей работе, отчего образовались «длинные крестообразные порезы» – как сказано в описании работы в Русском музее, – и она оказалась там.

Хотя Перфилов приобрел работы многих, в основном отмечают его собрание раннего Шемякина. Собирал он до 1981 года, до инсульта. В 1989-м Шемякин прислал ему альбом с надписью «Моему первому меценату». Но тот уже умер.

Научные работники – наиболее распространенный вид собирателя. На втором месте были писатели, как правило, не столь продвинутые в своих вкусах. Исключением был Геннадий Гор. Он купил у Шемякина «Портрет графа Воронцова». Для Михаила знакомство с ним оказалось важным: «У него была великолепная библиотека, и я там наткнулся на немецких романтиков, на книгу, которую оформил Фонвизин. Гор не позволял ее выносить из дома, я приходил к нему ее читать. Эта книга открыла мне многих – до этого я знал одного Гофмана». (М.Ш.)

«Он показывал работу Филонова, которую держал за шкафом – она ему не нравилась». (М.Ш.) Читая воспоминания о Горе, можно предположить, что он не вешал Филонова скорее из осторожности. Андрей Битов, назвавший свою статью о Горе «Перепуганный талант», описывает «добрейшую лысину над испуганными очками»³⁵⁴. Он вспоминает: «С Геннадием Самойловичем Гором я познакомился в самом начале 60-х. "Вот загадка: как совмещается его борщ с его сюрреализмом?" – шутил профессор Н.Я. Берковский. Я хлебал на кухне в писательском доме на улице Ленина... Борщ нельзя было есть в кабинете: там картины, там книги. У Г. С. была небольшая, но замечательная коллекция: не говоря о Тышлере, в ней был и Чекрыгин, и Петров-Водкин. (Позже прибавились: А. Эндер, Ротенберг, Зеленин, Устюгов – Л.Г.) Бесспорной вершиной были картины немецкого примитивиста Панкова. <...> Он говорил о Прусте и, озираясь, снимал с полки Бергсона, говорил о Вагинове и показывал всю его трилогию. То "Столбцы" Заболоцкого, то "Город Эн" Добычина, то Н. Федоров, то "Опавшие листья", то Шестов, то "Египетская марка", то личные воспоминания о Малевиче или Филонове... Так любить ли-

тературу, философию, а пуще всего живопись, и писать то, что он писал? – не в этом ли заключался пресловутый сюрреализм Г. С.?»³⁵⁵

«Истовая его любовь к авангардной живописи молодых художников сублимировала его собственные устремления. Когда-то и он порывался сам уйти подальше от соцреализма»³⁵⁶.

Свою прозу 20-х годов Гор «потерял». Но для Битова нашел один, потом другой рассказ.

В первом рассказе «жена уходила от мужа по частям: сначала рука, потом нога... сначала брови, потом подбородок... в конце концов осталось одно ухо, но и оно исчезло при встрече с женою на улице»³⁵⁷. В другом рассказе «муж превращался в чайник на подоконнике, а жена жаловалась соседке, что муж ушел, и кипятила его на газе»³⁵⁸. Написано в 1920-е, Кафку не читал.

О его страхах пишет и Даниил Гранин: «Страх было много, прежде всего "госстрах" — хронический, неизлечимый страх советской интеллигенции перед властью, непредсказуемой, лишенной всяких нравственных правил»³⁵⁹. «Органы его упустили, но страх не упустил, вцепился и не покидал. <...> На воображаемых картинах предстоящих допросов Гор все отрицал — свои симпатии к Тухачевскому, отвергал обэриутов, Добычина, Вагинова, всех, кого любил, отрекался от своих вкусов, надежд, мечтаний. Будущее было заполнено мерзостью предательства»³⁶⁰. В конце концов Геннадия Самойловича отвезли в психиатрическую больницу, где он, по утверждению Даниила Гранина³⁶¹, и скончался.

Работы Михаила были и у Андрея Эндера. Художник, коллекционер, теоретик искусства, он происходил из семьи тех самых Эндеров, учеников и сподвижников Матюшина, — они приходились ему дядями и тетями. Его коллекцию характеризуют как наиболее авангардную в Ленинграде. Эндер собирал как авангард 1920-х годов, так и современных ленинградских и московских художников. Последние были представлены в его коллекции гораздо шире, чем у

355 Там же.

356 Гранин Д. Листопад // Звезда. 2008. №2. С.81.

357 Битов А. Перепуганный талант, или сказание о победе формы над содержанием // Звезда. 2000. №10; <http://magazines.russ.ru/zvezda/2000/10/>

358 Там же.

359 Гранин Д. Листопад // Звезда. 2008. №2. С. 76.

360 Там же. С. 79–80.

361 Там же. Александр Ласкин факт смерти в психиатрической больнице опроверг.

Каценельсона. Он часто ездил в Москву к родственникам, бывал у главного собирателя авангарда Георгия Костакиса. Авангард 20-х и работы московских художников после его смерти куда-то исчезли, но ленинградская часть коллекции – Арефьев, Васми, Шварц, Шемякин, Есауленко, Жилина, И. Иванов, Кернер – оказалась в Русском музее.

Отмечают широту и независимость его понимания и вкуса. Был внимателен, ходил на все выставки, в том числе квартирные.

Работал Эндер научным сотрудником в Музее истории города, затем в НИИ технической эстетики. И был в области дизайна превосходным практиком: «Меня поразила развеска его коллекции – так все было красиво». (Ф.Б.) Как теоретик, пытался написать о подлинной истории послевоенной живописи, осмыслить ее новизну и оправдать гонимое искусство, соединив его задачи с задачами промышленной эстетики. Планировал и частично написал несколько фундаментальных трудов, так и не напечатанных. Помочь с публикацией одной из его книг пытался Семенов, заместитель министра иностранных дел и коллекционер, но в итоге ничего не вышло.

Тот же Семенов как-то позвонил Шемякину и попросил разрешения заехать. «Вошел элегантно одетый господин с бритым черепом, пробыл минут пятнадцать, пальцем показал на лучшие работы – портрет Володи Иванова, “Галантную сцену”. Не торгуясь, выложил деньги. Потом увидел на столе эскизы к “Испанским эпиграммам”, которые томились пять лет. Я сказал об этом и еще имел смелость пожаловаться на постоянные обыски. На другой день мне позвонили из издательства, а обысков больше не было. Он оставил адрес. Приехав в Москву, я увидел его сверхроскошную по тогдашним понятиям квартиру в “Доме на набережной” и коллекцию: Лентулов, Древин, Фальк, отличная подборка Тышлера». (М.Ш.)

«В западной прессе Семенова величали то “Нестором советской дипломатии”, то “серым кардиналом” МИДа»³⁶². В газете «Мюнхинер меркур» от 29 мая 1953 года о нем писали: «Он выглядит как немец, говорит как англичанин, держится как француз, думает как русский»³⁶³. Дочь (?) утверждает: «он обладал той поразительной гибкостью мышления, которая позволяла ему, не предавая идеалы юно-

сти (т.е. коммунистические – Л.Г.), смотреть на проблемы с различных позиций. Его любовь к литературе, музыке, искусству была не прихотью, а формой самосохранения и самовыражения»³⁶⁴. «У него были Удальцова, Лебедев, Осмеркин, Редько, много Фалька. Был агитационный фарфор. Не очень показывал, что собирал. Крамольные работы висели в спальне. Если какая-то такая работа висела в гостиной, то перед приходом гостей из правительства, того же Громыко, он ее перевешивал в спальню. Много красивой мебели. Стоял роль – он играл. Человек с природным вкусом». (Г. Ч.)

В своем дневнике Семенов писал: «К собиранию картин меня подтолкнул всемирно известный профессор А.Л. Мясников. В середине 1947 года ... меня мучили серьезные боли в сердце. Обследовав на всех доступных тогда в мире аппаратах ... он заявил, что я здоров, но не умею отдыхать. Мясников показал свое личное собрание российской живописи с древних времен до 20-х годов и начатков новых неофициальных направлений. И я начал собирать с небольших картинок Переплетчикова. <...> Потом направление интересов стало меняться, я появлялся в ателье художников так называемого соцреалистического направления. Конечно, из них брал более талантливых, хотя и насквозь “коррупированных маэстро”, вроде Мешкова, Манизера, Вучетича, позднее – Нисского, Ромадина и т.п. Но потом стал стихийно смещаться в сторону более изысканных мастеров рубежа веков – передвижников, Киселева, Репина, Туржанского, Сомова... Одного Левитана, маленького, но удаленького (15x10), подарил посол В.М. Фалин. <...> Но потом настроение изменилось, и все это собрание (за искл. Левитана) я уступил моему другу, бывшему послу СССР в ФРГ А.А. Смирнову, рублей за 200 – 300. Добавив к этой сумме еще пару сотен, мы купили только одну картину – Фалька... И пошло-поехало»³⁶⁵.

«Суслов даже поставил вопрос о моей коллекции (“не то собирает”) на заседании Политбюро. Но Брежнев коротко оборвал обсуждение: “А кто будет вести переговоры SALT?”³⁶⁶ А на вопрос Суслова:

³⁶⁴ Семенова Е., Хавкин Б. <http://www.istrodina.com/>

³⁶⁵ Семенов В. <http://kirsanov.kraeved.ru/main.php?cmd=album&var1=semenov/>

³⁶⁶ SALT – переговоры об ограничении стратегических вооружений.

“Как вы смеете, занимая такой пост, выступать в защиту формалистов?!” ответил, что “с удовольствием”»³⁶⁷.

Он многое мог сделать и делал: он помог Тышлеру получить мастерскую. Помог выехать из страны Костакису, когда тому стало невмоготу. Будучи в столице, Михаил познакомился и с этим, самым известным из московских коллекционеров. «Умный грек» Георгий Дионисович Костаки, или Костакис, тоже имел отношение к дипломатии: во-первых, родившись в Москве, в семье русских по культуре греков, был подданным греческого короля, то есть иностранцем. Во-вторых, работал шофером греческого посольства, потом завхозом канадского, закончил там администратором. В-третьих, «сам Дионисыч колоритный, добрый и очень дипломатичный. Невероятно дипломатичный, приветливый, радушный, нас очень хорошо принял, угощал!»³⁶⁸ – вспоминает визит к нему жена Андрея Эндера Лариса Альбина.

Костакис пришел на выставку Шемякина, устроенную в мастерской Брусиловского. Купил гравюру «Портрет Дж. Свифта» и пригласил Михаила к себе, в свою квартиру на проспекте Вернадского, стены которой от потолка до пола были завешаны шедеврами. «Влияние К., собиравшего древние иконы и “малевичей”, было таким мощным, что все официальные средства массовой пропаганды бледнели рядом с его навязчивой, подпольной рекламой. <...> “Попасть к Костакису” ... на стенку рядом с Родченко и Татлиным означало получить титул “гения” и всеобщее признание, когда незнакомые люди угощают пивом, а самые богатые невесты Москвы зазывают на огонек!»³⁶⁹

Костакис начал с антиквариата, с малых голландцев и старинного гобелена, потом перешел на то, что было тогда никому не нужно, – на русский авангард. Дмитрий Сарабьянов пишет о нем с восхищением: «Он начал заниматься авангардом в конце сороковых годов. Что тогда висело на стенах музеев, мы знаем. Он и до того был предприимчивый человек, гонял по Москве туда-сюда как сумасшедший. И вдруг заинтересовался авангардом. Кто ему что мог подсказать? Ну

³⁶⁷ Семенов В. <http://kirsanov.kraeved.ru/main.php?cmd=album&var1=semenov/>

³⁶⁸ Альбина Л. Рукописные заметки.

³⁶⁹ Воробьев В. Враг народа: Воспоминания художника. М.: Новое литературное обозрение. 2005. С.

Харджиев немного — он с ним дружил. На моих глазах он общался с Фальком, но ведь тот к совсем уж авангардному искусству относился подозрительно и не мог внушить ему ощущение абсолютной ценности этих явлений. И вдруг он не просто все это оценил, но и выстроил в своей коллекции целую структуру авангарда — все завертел вокруг Малевича, появились еще Клюн, Попова, Удальцова, Экстер... Он сумел даже Кандинского и Шагала подобрать, хотя они были уже растасканы — весь мир ими интересовался. И система его коллекции, оказалось, полностью совпадает с той, которую создала наука об авангарде. Я считаю, что это какое-то чудесное озарение»³⁷⁰. «Если взять справочники современного искусства 50 – 60-х годов, там нет даже Малевича. Они уже написали эту историю без русских. Но в 70-х годах, после книги Камиллы Грэй "Великий эксперимент"³⁷¹, все изменилось. И Костаки сыграл в этом огромную роль. А сейчас прошло XX столетие. И оказалось, что единственная коллекция русского искусства этого века, которая у нас есть, — это Костаки. В великой державе не нашлось другого такого человека»³⁷².

Во второй половине 70-х у него начались неприятности. То из квартиры пропали работы (не те, что на стенах и потому приметны, а из папок в запасниках, так что похищения не сразу обнаруживались), то обворовывается и поджигается дача. Станислав Лекарев, бывший помощник начальника Главного управления КГБ СССР, уверяет, что работало не его ведомство, ему это было невыгодно. «"Умный грек" себя замечательно поставил. Вроде бы знаменитая коллекция – крючок, на котором его можно держать. С другой стороны, она же – и щит. Надавишь – а это уже давление не на скромного служащего УПДК, а на всемирно известного собирателя картин. Кому нужен скандал?»³⁷³ Он пишет, что Костаки знал вора, жаловался на него, но с ним ничего не могли поделать: это был «Виктор Луи – крупнейший ас советских идеологических операций. Когда надо было нейтрализовать очередную антисоветскую пропагандистскую кампанию (мемуары Хрущева, Светлана Аллилуева, Солженицын и др.), КГБ обращался

³⁷⁰ Сарабьянов Д. <http://www.kommersant.ru/daily/?date=19970320>

³⁷¹ См.: Gray Camilla. The Great Experiment: Russian Art, 1863–1922. New York, 1962.

³⁷² Юликов А. <http://www.kommersant.ru/daily/?date=19970320>

³⁷³ Лекарев С. <http://www.argumenti.ru/publications/7246>

к нему. Он представлял в СССР английскую газету "Ивнинг ньюс", считался независимым журналистом. Через него наши контрдоводы, поданные должным образом, доходили до Запада. В благодарность Луи позволялось жить здесь в роскоши и довольстве»³⁷⁴. Дочь Костаки вспоминает: «Когда мы уже совсем стали тонуть и у нас не было вообще никакой надежды на то, что что-то разрешится, я папу попросила пойти поговорить с Семеновым. <...> Он очень уважал отца, у них даже были какие-то общие интересы. Хотя у Семенова был более скромный авангард, не такой сумасшедший, как у папы. <...> Семенов ... ему сказал: "Вы в руках кэгэбэшной мафии, и вы так пропадете. Я поговорю с Юрием Владимировичем (Андроповым). <...> Я о вас буду говорить в самых высоких тонах. Ничего не обещаю, но я попробую вам помочь". И он нам очень помог. Это почти как сказка. Он нам не помог, он нас просто спас»³⁷⁵. Костаки получил разрешение на выезд при условии: основная часть коллекции остается в СССР. Перед отъездом значительную ее часть он передал в дар Государственной Третьяковской галерее.

Покупали работы Михаила и люди, которые коллекционерами не были, но хотели его поддержать. Одним из них был Лев Сморгон. С Шемякиным он познакомился, когда тому было восемнадцать или девятнадцать лет. Он вспоминает: «Шемякин ходил тогда в очень узком длинном пальто, овальных очечках, с длинными прямыми волосами – под Чернышевского. Я уже был знаменитым фарфористом, игрушечником, стекольщиком. Я – маэстро, обо мне печатают статьи, я получал премии на ВДНХ, я ходил пузом вперед, все хотели быть моими учениками. Когда я пришел к нему, то понял, что моим учеником он никогда не будет. Я принял в нем участие – иногда просто подкармливал. Я покупал у него отпечатки литографий, которые стоили копейки, а потом и масло. Мы постоянно общались, так как были соседями – у меня была мастерская на Серпуховской. После 1968 года и игрушка, и Шемякин, то есть стилизация, стали моими противниками, но дружбе это не мешало. Из того, что я делал, он интересовался моим стеклом. Купил у меня один из моих бокалов».

374

Там же.

375

Костаки А. <http://www.svoboda.org/programs/otbe/2004/otbe.110304.asp>

Упомянем и безымянного собирателя. Шемякин рассказывает: «Меня вызвали в ОВИР на улице Желябова, где милый заведующий всеми вызовами сообщил: или меня ждет сумасшедший дом, или тюрьма на два года, откуда я скорей всего не выйду, или немедленно убираться из России. Впоследствии оказалось, что он был моим коллекционером, выпросил несколько работ на прощание и попросил достать книжку “Испанских эпиграмм”»³⁷⁶.

Устроители выставок

Устроить выставку Шемякина в 60-е годы можно было только при наличии такого свойства, как энтузиазм. Первым из энтузиастов на пути Михаила оказался журналист Владилен Травинский.

Травинский приехал в Ленинград из-под Биробиджана и, не поступив в университет, пошел в школу милиции. Он по праву носил форму офицера МВД, но от службы в милиции сумел освободиться по болезни. Написал, шутки ради, книгу о черной Африке и в награду оказался в «Звезде» – ответственным секретарем. Его друг Михаил Хейфец, бывший там же постоянным автором, пишет: «Владька обладал удивительным талантом – организатора общественных сил. Вокруг него всегда крутилась куча интересных людей, и он был так притягательно устроен, обладал таким чутьем на перспективные таланты, что задерживались эти люди в его кругу надолго. Я без конца посещал съемную квартирку Травинских на Пионерской улице и оказался к этой компании «сопричастен»... Через Травинского познакомился с Борей Стругацким, с Мишей Шемякиным и с другими впоследствии весьма известными людьми»³⁷⁷. В квартире Травинского Бродский впервые прочитал свое «Шествие».

³⁷⁶ Мичкин А. Интервью с Михаилом Шемякиным // Мичкин А. 20 интервью. М.: ЭКСМО-ПРЕСС, 2001. С. 297.

³⁷⁷ Хейфец М. Иосиф Бродский и моя судьба // Nota Bene. 2005. №10. С. 240.

В 1962 году Травинского осенила идея использовать красивый, с декором эпохи модерна, лекционный зал редакции журнала для выставок. «Владилу Травинскому пришло в его инициативную башку устраивать художественные выставки тех, кого не выставляют в Союзе. И он меня привел к Шемякину. Я сразу влюбился в картины. А заместитель главного редактора поручил мне, “легкомысленному молодому человеку, который ничего не боялся”, открыть выставку. В своей речи я сказал, что это очень традиционно для России — бунтовать, и сослался на передвижников, бунтовавших против академии. Пришло много народу — полный зал. После выставки мать Шемякина устроила для «звездинцев» сабантуй. На мою свадьбу Шемякин подарил мне картину — натюрморт. Потом предлагал: “Хочешь, я сделаю портрет жены, беру недорого”. Портрет я не стал заказывать, у меня и таких денег не было — стал думать, как помочь ему заработать. Я в это время работал учителем литературы в 503-й школе, и по моей протекции директор ему заказал стенды. И он даже стенды сделал очень хорошо. Но панно в зале директор не хотел ему доверить». (М.Х.)

Тот же Травинский принес в редакцию «Звезды» листки с рукописными строками — едва ли не автограф неизвестного поэта. Хейфецу стихи сразу понравились, и в 1973 году он, уже не столь молодой, но по-прежнему легкомысленный, «изготовил с целью распространения» статью «Иосиф Бродский и наше поколение» для пятитомного машинописного собрания сочинений поэта, подготовленного В. Марамзиным. «Это предисловие ... Х. дал на отзыв литературоведу Е. Эткинду и писателю-фантасту Б. Стругацкому. Впоследствии, на суде, написание предисловия и его распространение стало основным эпизодом обвинения против Х. 13.09.1974 Х. был осужден Ленинградским горсудом по ст. 70 ч. 1 УК РСФСР на четыре года лишения свободы в колонии строгого режима и два года ссылки. <...> Ему было обещано помилование в обмен на “раскаяние”, однако Х. ответил отказом (принявший подобное предложение Марамзин в феврале 1975-го был осужден условно). В январе 1980-го Х. был освобожден из ссылки и в марте эмигрировал в Израиль»³⁷⁸.

Выставку в консерватории в 1966 году организовал Сергей Сигитов. Его энтузиазм питался поклонением другу. Письма к Шемякину переполнены заверениями: «Твоя творческая судьба — дело всей моей жизни, ее смысл»³⁷⁹. «Ми-

³⁷⁸ Паповян А. http://solzhenicyn.ru/modules/pages/Hejfec_Mihail_Ruvimovich.html

³⁷⁹ Сигитов С. Письмо Шемякину. Автограф. Архив Шемякина.

ша, которому я посвятил всю свою жизнь с момента нашей встречи. Это единственная отрада в моей жестокой и несправедливой судьбе»³⁸⁰.

Сигитов вспоминает: «Будучи аспирантом консерватории, я заручился поддержкой партийной и комсомольской организации и убедил администрацию в необходимости устроить в консерватории выставку работ Михаила Шемякина и Олега Лягачева. Памятуя о предыдущей выставке, я пошел на некоторую хитрость: как аспирант М.С. Друскина, я был активным членом редколлегии консерваторской газеты «Музыкальные кадры». Пользуясь своим профессиональным авторитетом, я убедил предварить выставку своей статьей «Творчество Шемякина глазами музыканта», в которой пытался показать близость исканий Шемякина к творчеству современных русских композиторов»³⁸¹.

Сигитов вошел во вкус: когда у него появилась собственная квартира, стал устраивать в ней выставки и концерты, приглашая, по традиции Боровой, художников, музыкантов, поэтов, писателей, в том числе московских. Это было в конце 70-х – начале 80-х годов и называлось «купчинские вечера».

В 1968 году состоялась выставка Шемякина в Новосибирске. «Первым местом, где проходила моя ... большая экспозиция, был Академгородок. «Академиком» тогда много чего позволялось и прощалось. В то время там была очень интересная галерея, которую создал Макаренко, ныне живущий под Вашингтоном. Этот человек устраивал уникальные экспозиции, которые немислимо было тогда представить в Ленинграде или Москве. <...> Я получил тогда официальное приглашение: «Михаил Михайлович, Академгородок вас приглашает, оплачивает вам дорогу туда и обратно, проживание в отеле и т. д.» Ровно через пять минут после этой телеграммы раздается звонок Макаренко: «Ты понимаешь, это так, для документов, никто тебя не вызывает, не приглашает, денег у нас нет». Так что я в Академгородке на своей выставке не был»³⁸².

Михаил Макаренко – поразительный человек, проживший поразительную жизнь. Его биографии, изложенной в дополнение к кассационной жалобе Верховному суду РСФСР от 15 декабря 1970 года, хватило бы на сериал серий за сто – необходимые повторы в избытке: побеги – десяток, аресты – десяток, перемена профессий – больше десятка, географических точек без преувеличения – десятки; ряд принудительных обследований в психиатрических

³⁸⁰ Сигитов С. Письмо Шемякину. Автограф. Архив Шемякина.

³⁸¹ Сигитов С. Дом Лягачевых // Сигитов С. Духовный строй музыки Белы Бартока: Философско-аналитическое исследование. СПб.: Сударья, 2003. С. 242–245.

³⁸² Шемякин М. <http://www.megansk.ru/partanalitics/1174034544>

лечебницах, выселений из квартир, высылки из населенных пунктов и т.д. и т.п.

Даже фамилий у него было четыре. Настоящая — Гершкович, с нею он родился в 1931 году в румынском городе Галац. В 1939-м мальчику не понравились погромы, а в марксистском кружке, собиравшемся в бараке, где ютилась откуда-то выселенная семья, он услышал, что в Советском Союзе все нации равны. Будучи человеком дела, он тут же спрятался на советской грузовой барже и пересек границу. Цели нелегального пребывания в стране восьмилетнего ребенка тщательно расследовались. Он, по своему обыкновению, из-под следствия убежал, на некоторое время его потеряли из виду, а в военной неразберихе, убедившись, что и тут не все нации равны, он назвал себя Голигорским. Но когда дело дошло до оформления первого паспорта, проявилось в нем то, что можно назвать идеализмом или врожденной, ничем не искоренимой порядочностью: время от времени он, наперекор обстоятельствам, начинал говорить правду — он назвал свою настоящую фамилию, национальность и происхождение. За что попал в колонию, откуда, разумеется, бежал. Позже за право пользования советским паспортом, пишет Макаренко, «мне продиктовали письмо к родителям, в котором я сообщал, что забыл их, ни за что не хочу к ним ехать либо даже видеться с ними в СССР»³⁸³. В этот паспорт шутники из МВД вместо фамилии Гершкович вписали «Хершкович». Он пытался избавиться от этой кликухи, взяв фамилию женщины, на которой женился, но ему ее возвращали. Отняв родителей, потом отнимали детей. Само собой, отняли дом, который он собственноручно построил. Удивительно, что при такой жизни, учась урывками, он умудрился (экстерном) окончить школу и поступить в университет, причем факультет выбрал философский, откуда его, разумеется, исключили. Еще более удивительно, что вся эта жизнь, рабоче-крестьянские профессии, которые он во множестве осваивал, не помешали ему стать интеллигентным и превосходно разбирающимся в искусстве человеком.

Кроме греха рождения в другой стране, были и другие. Во-первых, непланируемый энтузиазм: его, видите ли, волновали проблемы мирного сосуществования. Он писал письма, стучался в высокие инстанции, чтобы передать свои идеи наверх: считал необходимым создать первый в мире научно-исследовательский институт по изучению этих проблем. Второй грех был еще

³⁸³ Макаренко М. Из моей жизни: Ответ провокаторам: Дополнение к кассационной жалобе Верховному суду РСФСР. Frankfurt/ Mein, Посев, 1974. С.20.

страшнее: возглавил борьбу железнодорожников цеха за свои права против злоупотреблений администрации. Третий: умел зарабатывать деньги.

Источником их было, вероятно, изобразительное искусство. «Где в наших копиях можно получить прибыль 15–20 тысяч процентов на вложенный капитал? Только русское изобразительное искусство может дать такую прибыль»³⁸⁴. «...У меня складывалась коллекция безымянных портретов неизвестных русских мастеров 17 и 18 веков, которые я с увлечением разыскивал у коллекционеров или получал вместо платы за работы по реставрации. Я устанавливал, когда это удавалось, авторство и личность изображенных лиц и постепенно создал значительную галерею портретов исторических деятелей России Петровского времени. Собирал я также живопись, графику и материалы историко-революционного характера, относящиеся к событиям 1917–20 годов»³⁸⁵.

В Ленинграде Макаренко мало кому известен, только Ия Кириллова его припомнила: «Он подарил Льву Борисовичу картину. Придумал бизнес для художников – рисовать веселые картины для детских садов, но запутался в финансовой стороне, за это посадили».

Опыт непрестанных преследований не лишил его желания творить добро. А практическая сметка и авантюризм обеспечили эту возможность. Когда в этом городе у него отняли все, он объявился в новосибирском Академгородке и открыл галерею.

«Мне хотелось создать такую галерею, которая была бы независима от удушающих все живое лап так называемого Министерства культуры, галерею, управляемую на общественных началах и действующую на полной окупаемости – за счет доходов от своей непосредственной просветительской деятельности. <...> Хотелось хоть пядь советской земли в далекой Сибири приобщить к настоящему искусству. <...> Мы организовывали труднейшие для восприятия выставки, иногда по две в месяц, и зритель осаждал нашу галерею, в которой только в 10 часов прекращалась продажа билетов, а в первом часу ночи силой охраны приходилось освобождать залы. Приобретение билетов на органи-

384 Там же. С. 76.

385 Там же. С. 22.

зуемые нами диспуты, лекции, фильмы, выставки стало для нашего зрителя одной из повседневных и нелегко разрешимых проблем»³⁸⁶.

Прославленная галерея в Новосибирске существовала на деньги Макаренко.

«Штатную должность директора картинной галереи Дома ученых Президиум СО АН долго не вводил, и Михаил Янович первое время числился сантехником в Управлении эксплуатации»³⁸⁷.

«После того как Академгородок согласился организовать галерею и сделать меня директором (без оплаты), мне пришлось придумать ряд маленьких трюков, дабы обезопасить и себя, и галерею. Во-первых, удалось убедить начальство, что организация этой выставки — указание "сверху". Во-вторых, я раздобыл список партийно-административной верхушки Новосибирска и приглашал ее на вернисажи. Они обставлялись пышно, с участием кинохроники, рекомендовались вечерние туалеты. Дамы больше обращали внимание на список приглашенных. А то, что посетители видели в галерее, — ну что ж, видимо, — полагали они — так надо. Иногда все-таки ко мне обращались за разъяснениями, но я отвечал: "Мне и самому противно, я тут ни при чем, но..." — и показывал пальцем в потолок»³⁸⁸.

Учившийся в то время в Новосибирском университете И. Шамир вспоминает: «Миша открыл раннюю советскую живопись, до этого лежавшую по подвалам и по квартирам родственников. Приехавший ниоткуда в городок, он привез с собой сотни полотен русских мастеров и открыл галерею. По городку пошел слух, что Миша послан непосредственно Брежневым — и поэтому никто из наших держиморд ему не перечил. "Миша, вам Лёня звонит", — говорили, бледнея, его помощники на вечерах у него дома, и все понимали — Брежнев звонит корешу»³⁸⁹.

Макаренко сделал первую после смерти выставку Филонова, выставки Фалька, Лисицкого, Гриневича, Грицюка и, наконец, Шемякина.

В 1968 году, перед поездкой в Ленинград, Макаренко «позвонил знакомый с просьбой помочь одному малоизвестному художнику: "Знаешь, он уже был в психушке, и, похоже, они опять упекут его туда. У меня есть его адрес и телефон. Сооруди письмо..." <...> Я ему сразу сказал, что письмо "сделаю", но

386 Макаренко М. Из моей жизни. С. 80.

387 Качан М. <http://academgorodok.ru/applications/social/social.php?set=abroad&id=37>

388 Макаренко М. <http://www.krugozormagazine.com/archive/2007/06/mikhail-makarenko.php>

389 Шамир И. www.israelshamir.net/.../essay37.htm

меня заинтересовали его работы, и я предложил представить их нашей галерее для выставки. В основном это были раскрашенная графика и масло — портреты, натюрморты и т. п. Всего, думаю, около сотни. <...> А ведь надо иметь в виду, что вся процедура подготовки выставки была весьма трудоемкой. Мы обычно привозили работы в связках, пакетах, одевали их в рамки и в таком упорядоченном виде возвращали художникам»³⁹⁰.

«Письмо за подписью члена ЦК КПСС, Президента Сибирского отделения АН СССР академика Лаврентьева в поддержку художника Шемякина было оформлено и выдано ему лично. Художник поместил это письмо в рамку, повесил на стенку. И всякий раз, когда новый "контролер" — будь то участковый милиционер или другой уполномоченный — появлялся в шемякинской комнате, художник подводил его к письму и зычным голосом говорил: "Вот, сволочь, читай и становись на колени!"»³⁹¹

«Выставка продолжалась месяц, сообщение о ней публиковалось в местной новосибирской печати»³⁹². Часть произведений Шемякин подарил галерее.

Эта выставка оказалась последней. «Дальнейшую судьбу Макаренко предрешили его настойчивые попытки организовать выставку Марка Шагала. Согласие Шагала на приезд в СССР и на предоставление им полотен для выставки было получено»³⁹³. Но из Министерства культуры на просьбу о выставке пришел отрицательный ответ. Макаренко было стыдно перед Шагалом за державу, он не смирился — поехал в Москву, в ЦК, с письмом к Е.А. Фурцевой. После чего последовала разоблачительная статья в «Вечернем Новосибирске» и увольнение с должности директора галереи.

В 1969 году Макаренко был арестован, в 1970-м осужден на восемь лет. Как обычно, существует несколько версий того, за что его посадили. В «Хронике текущих событий» пишут, что ему «инкриминировалось изготовление и распространение письма Будапештскому совещанию коммунистических и рабочих партий, подписанного: "Партия беспартийных трудящихся, борющихся за восстановление социализма". Копии письма были переданы в посольства Румынии и Венгрии, затем они оказались в КГБ. В этой партии «себе он отвел ...

390 *Макаренко М.* <http://www.krugozormagazine.com/main/archive/2007/07/mikhail-makarenko.html>

391 *Басс И.* Там же.

392 Там же.

393 *Хроника текущих событий.* <http://www.memo.ru/HISTORY/diss/chr/chr16.htm>

скромное место члена комиссии по расследованию преступлений КПСС в Новосибирской области»³⁹⁴.

На суде Шемякин был допрошен как свидетель. Он показал: «Макаренко давал мне мелкие суммы на кисти и краски»³⁹⁵.

Из лагеря Макаренко прислал Шемякину письмо, в котором просил забрать свою коллекцию, отданную на хранение Нине Стивенс. Жена американского журналиста, «по-старомосковски простецкая и приветливая»³⁹⁶, привечала особо замысловато юродствующего Василия Ситникова, угощала им гостей-иностранцев как русской клюквой и заодно собирала авангард. Эта пара, жившая на широкую ногу в предоставленном им особняке в Гагаринском переулке, была, теперь пишут, скорее всего «двойными агентами, работавшими и на Лубянку, и на ЦРУ»³⁹⁷. Шемякин поехал к ней и получил ответ: коллекцию пытались переправить в США, но все изъято таможней. Как и переданные ей же офорты самого Шемякина. Потом выяснилось, что, по крайней мере, его офорты были благополучно выставлены в Нью-Йорке. Должно быть, и коллекция Макаренко перекочевала на Запад.

В 1979 году Макаренко эмигрировал. «Наконец он оказался на свободе, в Германии, и Шемякин, к тому времени уже известный художник, живший в Париже, приехал к Михаилу Яновичу в Мюнхен с предложением заняться галерейной деятельностью. Повторил он свое предложение и когда Макаренко навестил его в Париже во время очередного конгресса по правам человека. Увы, Михаил Янович отказался и направил все силы на правозащитную деятельность»³⁹⁸.

«Как справедливо заметил в уже далеком 1994 году искусствовед Олег Генисаретский (International Graphic Design Magazine, № 2, 1994), имя Макаренко как одного из пропагандистов нонконформистского искусства подвергается либо "...безотчетному забвению, либо сознательному замалчиванию"»³⁹⁹.

И диссиденты не считают его своим: был одиночкой и к тому же умел делать деньги.

394 Менделевич Й. http://jhistory.nfurman.com/zion/zion008_07.htm

395 Макаренко М. Из моей жизни. С. 92.

396 Смирнов А. В кругу судеб // Зеркало. 2008. №31; <http://magazines.russ.ru/zerkalo/2008/31/sm9.html>

397 Там же.

398 Басс И. <http://www.krugozormagazine.com/main/archive/2007/07/mikhail-makarenko.html>

399 Там же.

Шемякин «никогда не утратил чувства благодарности к Янычу и всегда при случае поминал его добрым словом и привечал»⁴⁰⁰ На открытии своей выставки во Владикавказе заявил: «Экспозиция посвящена памяти моего друга Михаила Макаренко, который трагически погиб в 2007 году в Нью-Джерси».

«К нему подошел молодой афроамериканец и предложил купить компакт-диск религиозного содержания. Возмущенный отказом, молодой человек схватил камень, несколько раз ударил им пожилого мужчину по голове и скрылся»⁴⁰¹.

В то время когда Макаренко отбывал срок в лагере, баронесса Дюпольд (у которой, по словам Шемякина, была «одна из лучших во Франции коллекций экипажей всех эпох, великолепные лошади, замок в Рамбуйе, самом дорогом предместье Парижа») записывала пластинку тюремных и блатных песен. На чистом русском языке, без акцента она поет «Ванинский порт» – с чувством, с проникновением и с безвкусным вскрикиванием. Кажется, что это поет действительно блатная.

Баронесса Дюпольд известна как Дина Верни. Она приехала во Францию в 1926 году в возрасте примерно семи лет, то ли из Кишинева, то ли из Одессы. Второе предпочтительнее – слишком она соответствует, так сказать, архетипу одесситки. Пишут, что в 30-е она изучала химию в Сорбонне и пела в кабаках русские песни. Кабак правдоподобен, потому что интонацию, с которой поет, должна же была где-то усвоить.

Потом она сделалась натурщицей Майоля. В четырнадцать лет, явившись незваной гостьей в загородный дом на день рождения – «я ничего не боялась, и мне все казалось естественным»⁴⁰² – «уже престарелого скульптора, она осталась в этом доме фавориткой и музой, вдохновительницей, а затем и наследницей»⁴⁰³.

Другая версия менее эксцентрична: некий художник, друг отца, сообщив, что хорошо сложенная девушка с черными волосами до пят может зарабатывать, отвез ее в мастерскую мэтра.

Так или иначе, четырнадцатилетняя девушка позирует 73-летнему художнику, и журналисты в один голос объявляют ее Лолитой при нем – как иначе после Набокова.

400 *Генисаретская В.* <http://www.megansk.ru/partanalitics/1174889226>

401 *Басс И.* <http://www.krugozormagazine.com/main/archive/2007/07/mikhail-makarenko.html>

402 Документальный фильм «Памяти Дины Верни».

403 *Толстой И.* <http://www.svobodanews.ru/content/transcript/1378337.html>

Она позировала Матиссу, Боннару... Была знакома с сюрреалистами, с Пикассо, с Ван Донгеном...

«Дина Верни обладала тем невероятным талантом "проходимости" во всех обстоятельствах, во всех условиях, во всех культурных слоях и стратах, который дается только, конечно, избранныкам в этом мире. <...> Она была менеджер самой себя и всех своих проектов»⁴⁰⁴.

«Сгусток площадного, уличного, авангардного и элитарного, салонного аристократизма. <...> Неизменно в красном платье»⁴⁰⁵.

«Пороховая бочка!»⁴⁰⁶

После войны она открыла художественную галерею на левом берегу Сены.

У Шемякина появилась в 1970 году. «Раздался звонок в мою коммунальную квартиру, и дама на чистом русском языке сказала, что приехала из Парижа и хотела бы встретиться со мной. Появилась около двенадцати ночи. Позади муж и сыновья: симпатичный глуховатый немец и чудесные ребята с длинными волосами. Люди из другого мира, принесли фотографии, где они в каретах, замок, в котором они живут... Она сказала: ты больше тех художников, которых я знала, я сделаю все, чтобы ты уехал в свободный мир. Но ты должен столько работать... Меня это окрылило. Я стал работать с удвоенной энергией». (М.Ш.)

Баронесса – «втрескалась». Сказала себе: «Я этого хочу!»

«Увидев мои работы в мастерской, она сказала, что приложит все усилия, чтобы сделать мою выставку в Париже»⁴⁰⁷.

Она приезжала с вином, пела, фотографировались – вписалась в ситуацию

Окружение Шемякина отнеслось к ней без особого пиетета. «Невероятное плебейство» – характеризует ее Есауленко. Росточкин в письмах называет ее то «мадам верни-отдай», то «мадам верни мои подвязки». Кузьминский, понятно, затащил к себе. «Отчего и предпочитал я, чтоб Виталик Сейнов, баритональный басыще, рост – метр девяносто два, не то повыше, пел у меня некрасовское "Меж высоких хлебов затерялся..." – для меценатки, певицы и акулы капитализма (Шемякин не даст соврать!) Дины Верни, в бытность ее с визитом ко мне на Бульвар Профсоюзов (в прошлом – Конногвардейский). <...>

404 Там же.

405 Пенская Е. <http://www.russ.ru/avtory/Penskaya-Elena>.

406 Толстой И. <http://www.svobodanews.ru/content/transcript/481806.html>

407 Шемякин М. <http://www.peoples.ru/art/painter/shemiakin/interview.html>

Вечер закончился, естественно, визитом ментов и поголовной переписью населения, причем я выступал с антисоветскими заявлениями, а Дина хохотала: "В участок? Я дам концерт в участке!" Ей-то что – персона "грата", подруга покойного Помпиду (которого она называла "Помпоном"), наследница и натурщица Майоля, Матисса и прочих (правда, сейчас несколько, килограммов на – гм, – пополнила, ОДЕССКИЕ кровя, на Брайтон Биче она бы смотрелась в норме), а для нас прихват был совсем ни к чему»⁴⁰⁸.

Шемякин поехал с ней в Москву, познакомил с Кабаковым, Янкилевским, повел к Гробману. Гробман записал: «Нас посетила ужасная женщина. Владелица галереи в Париже, разбогатевшая еврейка из Одессы, французская ура-патриотка с внешностью торговки из малаховского ларька и с такими же манерами. Она, прибывшая из центра земли, снисходительно удостоила нас вниманием. Но главное — традиционная тупость Парижа: "Мы пуп земли, остальное провинция". Я что-то пытался ей объяснить, но как горох об стенку. С ней был Миша Шемякин с женой, бедные, милые, несчастные»⁴⁰⁹.

«Через дипломатов она переправила мои работы, в основном графику, иллюстрации к Достоевскому; вывозилось все в маленьких дипломатических чемоданчиках, выставка была большая. Более 60-ти работ. Потом она захотела помочь моей жене и дочери (по ее совету мы развелись) и вызвала их на правах дальней родственницы с визитом в Париж. Я не знаю, как ей это удалось, у нее, видимо, были свои связи, о которых она мне не говорила. Они задержались в Париже на восемь месяцев, якобы по состоянию здоровья. Когда я прилетел, Дина Верни со своим мужем встречала меня в аэропорту»⁴¹⁰.

Дина Верни открыла выставку Шемякина в своей галерее на улице Жакоб. Был выпущен каталог. И по всей видимости, это она сделала так, чтобы Шемякина тут же выпихнули из страны, отпустили на все четыре стороны. «Она ... обратилась к тогдашнему президенту Жоржу Помпиду с просьбой, чтобы он передал Брежневу, который в это время приехал во Францию с визитом, список из нескольких фамилий. Среди них был Шемякин. Его приютила Франция»⁴¹¹.

⁴⁰⁸ Кузьминский К. Фолксингер Силыч // У Голубой лагуны. Т 3А. С. 611–612.

⁴⁰⁹ Гробман М. Левиафан: Дневники 1963–1971 годов. М.: Новое литературное обозрение, 2002. С. 410.

⁴¹⁰ Шемякин М. <http://www.peoples.ru/art/painter/shemiakin/interview.html>

⁴¹¹ Дмитриев И. <http://www.ruskino.ru/acter/forum.php?aid=749>

Их ссора в Париже имела катастрофические последствия для русской художественной эмиграции. Но это уже парижская история.

Список лиц, предоставивших информацию.

Использованы записи бесед, состоявшихся в разное время.

А.В. — Анатолий Васильев
А.З. — Анатолий Заславский
А.Зин. — Арон Зинштейн
А.П. — Александр Погоняйло
А.Т. — Александр Траугот
Б.Д. — Борис Дышленко
Б.Т. — Борис Тищенко
В.М. — Валерий Мишин
Вл.М. — Владимир Михайлов
В.О. — Владимир Овчинников
В.П. — Валерий Плотников
Вл.П. — Владимир Паршиков
В.С. — Валентина Соловьева
В.Т. — Валерий Траугот
Г.П. — Геннадий Приходько
Г.С. — Герман Степанов
Г.Ч. — Галина Чудновская
И.И. — Игорь Иванов
И.К. — Ия Кириллова
И.Т. — Ирина Терехова
Л.К. — Лев Каценельсон
Л.С. — Лев Сморгон
М.И. — Михаил Иванов
М.С. — Марина Сотникова
М.Х. — Михаил Хейфец
М.Ш. — Михаил Шемякин
Н.К. — Нина Костылева
О.Г. — Олег Григорьев
О.Л. — Олег Лягачев

О.О. — Олег Охапкин
О.Ф. — Олег Фронтинский
Р.М. — Ревекка Модлина
Ф.Б. — Фрида Бетчер
Ю.Р. — Юлиан Росточкин
Ю.Ф. — Юрий Филимонов

Использованная литература

- Алейников В. Голос и свет, или СМОГ – самое молодое обществовениев. М.: Изд. дом «Звонница-МГ», 2004.
- Арефьев А. Письма Шемякину. Автограф.
- Беседа с Ю.Н. Шемякиной // Запад России: Художественно-публицистический журнал калининградских писателей. Калининград, [Б.г.].
- Брусиловский А. Студия. СПб.; М.: Летний сад, 2001.
- Виньковецкая Д. Единица времени // Звезда. 2008. №3.
- Владимир Овчинников. СПб.: ООО «П.Р.П.», 2006 (Авангард на Неве)
- Владимир Янкилевский: Мгновение вечности. СПб.: Palace Edition, 2007.(Гос. Русский музей)
- Волохонский А. Воспоминания о давно позабытом. М.: Новое литературное обозрение, 2007.
- Воробьев В. Враг народа: Воспоминания художника. М.: Новое литературное обозрение, 2005.
- Вольные мысли: К юбилею Сергея Слонимского. СПб.: Композитор, 2003.
- Газаневщина: газаневская культура о себе / В компиляции и ред. А. Басина. Л.; Иерусалим: Abudalo, 1974–1989.
- Герои ленинградской культуры: 1950–1980-е / Сост. Л. Скобкина. СПб.: Центральный выставочный зал «Манеж», 2005.
- Гранин Д. Листопад // Звезда. 2008. №№ 2,3.

Григорьев О. Птица в клетке. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 1997.

Гробман М. Левиафан: Дневники 1963 – 1971 годов. М.: Новое литературное обозрение, 2002.

«Другое искусство»: Москва 1956–76. Кат. выст. В 2-х тт. М.: Художественная галерея «Московская коллекция», СП «Интербук», 1991.

Друскин Я. Дневники. СПб.: Гуманитарное агентство «Академический проект», 1999.

Друскин Я. Перед принадлежностью чего-либо: Дневники 1963–1979. СПб.: Гуманитарное агентство «Академический проект», 2001.

Дышленко Б. Созвездие Близнецов // Звезда. 2009. №№ 5, 6.

Есауленко Е. Письма Шемякину. Автограф.

Кентавр: Эрнст Неизвестный об искусстве, литературе и философии / Сост., авт. предисл. А. Ленг. М.: Издательская группа «Прогресс-Литера», 1992.

Иванов Б. Виктор Кривулин – поэт российского Ренессанса (1944–2001) // НЛО. 2004. №68.

Кабаков И. 60 – 70-е...: Записки о неофициальной жизни в Москве. М.: Новое литературное обозрение, 2008.

Кибрик Е. Работа и мысли художника. М.: Искусство, 1984.

Кочергин Э. Ангелова кукла: Рассказы рисовального человека. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2006.

Кривулин В. Охота на Мамонта. СПб.: Изд-во «Русско-Балтийский информационный центр БЛИЦ», 1998.

Кудряков Б. Разговор с миром через предметы // НЛО. 2006. №77.

История ленинградской неподцензурной литературы: 1950–1980-е годы. Сб. ст. СПб., Изд-во ДЕАН, 2000.

Литературный энциклопедический словарь / Под общ. ред. В.М. Кожевникова и П.А. Николаева. М.: Советская энциклопедия, 1987.

Лихачев Д. Русское искусство: От древности до авангарда. СПб.: Искусство-СПб, 2009.

Лягачев О. Автобиография. Авторизованная маш.

Лягачев О. Дневник. Авторизированная маш.

Лягачев О. Творчество Михаила Шемякина. Авторизированная копия.

Лягачев О. Письма к Шемякину. Автограф.

Макаренко М. Из моей жизни: ответ провокаторам. Дополнение к кассационной жалобе Верховному Суду РСФСР. Frankfurt/Mein, Посев, 1974 (Вольное слово. Самиздат. Избранное. Документальная серия. Вып. 12).

Махрова Г. Запретные краски эпохи: наброски к портретам друзей-художников. 1960–1980. СПб.: Изд-во Русского Христианского гуманитарного ин-та, 1998.

Мир Михаила Шемякина: Сб. искусствоведческих ст. и литературных эссе. / Сост. А. Шарунов и Л. Звонарева. New York; М.; Рязань. 2000.

Мир Михаила Шемякина. Альм. Вып. 2. Нью-Йорк; М; Рязань, 2001.

Минчин А. 20 интервью. М.: ЭКСМО-ПРЕСС, 2001.

Михаил Шварцман. СПб.: Palace Edition, 2005 (Гос. Русский музей).

Никольская Т. Авангард и окрестности. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2002.

Олег Васильев: Память говорит: Темы и вариации. СПб.: Palace Editions, 2004 (Гос. Русский музей).

Охапкин О. Письма к Шемякину. Автограф.

Петроченков В. Письма к Шемякину. Автограф.

Петряков А. Михаил Шемякин: Зазеркалье мастера. М.: ЗАО «ОЛМА Медиа Групп», 2007.

Пивоваров В. Серые тетради. М.: Новое литературное обозрение, 2002.

Путеводитель по искусству / Под ред. Я. Чиверса. Пер. с англ. М.: ОФО Изд-во «Радуга», 2002.

Росточкин Ю. Письма к Шемякину. Автограф.

Самиздат Ленинграда: 1950-е – 1980-е: Литературная энциклопедия / Под общей ред. Д. Северюхина. М.: Новое литературное обозрение, 2003.

«...Сборище друзей, оставленных судьбою»: «Чинари» в текстах, документах и исследованиях. В 2Т. Т1. М.: Научно-издательский центр Ладомир, 2000.

Сигитов С. Духовный строй музыки Белы Бартока: философско-аналитическое исследование. СПб.: «Сударыня», 2003.

Сигитов С. Письма к Шемякину. Автограф.

Сообщения Государственного ордена Ленина Эрмитажа. XXIX. Л.: Сов. Художник, 1968.

Сообщения Государственного ордена Ленина Эрмитажа. LI. Л.: Сов. Художник, 1982.

Сумерки «Сайгона» / Сост. и общ. ред. Ю. Валиева. СПб.: ZAMIZDAT, 2009.

Сытин А. В кристально чистой атмосфере Гербария: К 100-летию С. Ю. Лифшица // Природа. 2005. № 10.

Топоров В. Константин Кузьминский // Смена, 1992. 23 мая.

У Голубой лагуны: Антология новейшей русской поэзии. В 5Т. /Сост. К. Кузьминский и Г. Ковалев. Ньютонвилл, 1980 – 1986.

Ханселк З., Северин И. Момемурсы // Вестник новой литературы, 1993. №5.

Хейфец М. Иосиф Бродский и моя судьба // Neta Vene.2005. №10.

Хельги Лужин. Зигзаги и параллели: Романная композиция. СПб.: Сударыня, 2005.

Хельги Лужин. Генезис: Роман. СПб.: Сударыня, 2006.

Шейнкер М. Гривастая кривая ...Виктора Кривулина // НЛО. 2001. №52.

Эрик Булатов. Кат. выст. 19 сент. – 19 нояб. 2006 / Гос. Третьяковская галерея. М., 2006.

Юлии Николаевне Шемякиной посвящается: статьи и письма. СПб., 2006.

Юпп. М. Письма к Шемякину. Автограф.

Mihail Chemiakin.[В 2Т] New York: Mosaic Press, 1986

Michail Grobman. Picture = symbol + concept = Михаил Гробман. Картина=символ + концепт / The state Russian museum/ Herzliya museum of art. St. Petersburg, 1998