



Собеседник

Никонов Павел Федорович

Ведущий

Споров Дмитрий Борисович

Дата записи

Беседа записана 11 января 2013 и опубликована 16 декабря 2013.

Введение

Вторая беседа с художником посвящена рассказу о семье, старшем брате Михаиле, вслед за которым пошел в художественную школу и полюбил искусство младший Павел, эвакуации и возвращении в Москву, учебе в художественной школе и Суриковском институте (систему преподавания и идеологического давления которого Павел Федорович сравнивает с современной системой художественного образования). Особый интерес представляют воспоминания Павла Федоровича об объединении молодых художников «Девять», возникшем на волне хрущевской оттепели. Это Николай Андронов, Леонид Берлин, Борис Биргер, Павел и Михаил Никоновы, Михаил Иванов, Наталья Егоршина, Кирилл Мордвинов, Мария Фаворская и Владимир Вейсберг. Рассказ об этих художниках, творческом кредо группы, о выставках и распаде «Девятки» завершается размышлением о собственном творческом пути, кризисах и исканиях, которые привели его на долгие годы в глухую деревню Алексино, где он соседствовал и крепко дружил с Сарабьяновыми.

Дмитрий Борисович Споров: Павел Федорович, в прошлый раз вы высказали свое представление о том, как повлияла хрущевская история и новое закручивание гаек на развитие художественного мира — и вообще художественной жизни: с одной стороны, художники искусственно загонялись в [андеграунд], не имея возможности выставиться, продаться и так далее... И таким образом, Хрущев сформировал это искусство неофициальное. А с другой стороны — не было знакомства, понимания того, что было буквально пятьдесят лет назад. Вы рассказывали, как смотрели запасники Третьяковской галереи. Оттепель: выставки французская, американская. Даже Манеж все-таки был прорывом. И дальше начало немножко сворачиваться все это дело. Как, на ваш взгляд, развивался художественный мир?

Павел Федорович Никонов: Знаете, такая выставочная деятельность и контакты с западной культурой, изобразительной в частности, они не сворачивались, они развивались, и выставки проходили. Но началось другое: художники, которые не были допущены к такой официальной деятельности, я имею в виду, в Союз не были приняты, у них не было возможности выставляться, показываться, это заставило многих организовывать так называемые квартирные выставки закрытого типа — или [они] обращались в Институт физики, различные научно-исследовательские институты, где разрешалось. Новосибирский академгородок — там создавался климат таких неофициальных выставок. У нас здесь, в Институте Курчатова, в Физическом институте в Троицке... Вот по таким объектам возникали объединения, выставки... Они были закрытого типа, в каком-то смысле развитие было, но оно было ущербным, потому что нормального обмена информацией у художников не было, возможности увидеть, посмотреть, что же делалось в нашей культуре изобразительной в 1920-е годы, не было. Наоборот, после оттепели все запасники, вся информация об этом периоде была еще больше закрыта для всех. И это, конечно, создавало нездоровую, болезненную обстановку. Болезненную в каком смысле — художники были в закрытом пространстве, не было возможности широко обмениваться, съездить на Запад, принимать художников из Франции. Я вот обратил внимание, когда читал двухтомник Малевича: наши художники имели возможность поехать на Запад, приглашали сюда художников с Запада. Вот такой общий котел, в котором все это разрабатывалось, варилось, конечно, помогал художникам получать свободно информацию и себя реализовывать — или находить себя в этом многообразии невероятном. А у нас после оттепели, наоборот, сложилась тяжелая атмосфера замкнутости, закрытости, хотя информация поступала, выставки приходили: и Пикассо выставка была, и Ренато Гуттузо. Я уже говорил, выставки были, какие-то музеи приезжали и привозили свои работы, в частности, из Америки музей приезжал, привозил... в основном, конечно, классику, но в том числе художников начала XX века. Но это музейное было. А непосредственного общения с той кухней... этого мы были лишены, и мы, и андеграунд тоже. Поэтому, конечно, развитие было очень ненормальное.

Д.С.: Ну, и в связи с этим многие художники стремились уехать и уезжали, особенно в 1970-е годы.

П.Н.: Да, многие, многие, вот я знаю, в Ленинграде художники (я забыл их фамилии), хорошие ребята очень, уезжали тогда. Уехал, в частности, Олег Целков, мне казалось, это большая потеря для нас, это был очень интересный художник, необычный. Мне всегда доставляло колоссальную пользу, когда я видел его работы на закрытых выставках.

Д.С.: А скажите, вы в подобных выставках участвовали — в институтах, в закрытых центрах?

П.Н.: Наша группа, «Девятка», начала свою деятельность именно с того, что мы в Доме литераторов сделали первую выставку.

Д.С.: В ЦДЛ?

П.Н.: Да, в ЦДЛ на Никитской. Это была первая такая выставка, где мы вместе все оказались. Потом была выставка Девяти...

Д.С.: Собственно, с этого и началась «Девятка»?

П.Н.: Да, с этого, пожалуй.

Д.С.: А какой-то был у вас манифест, собрание? С чего началось?



Павел Никонов

П.Н.: Ну, с чего началось? Просто мы собирались вместе, образовался круг художников, которые были близки по своим оценкам, взглядам на искусство. В основном, костяк сформировался, когда делалась выставка «30 лет МОСХа». Может, мы были и раньше знакомы, но окончательно сформировалась наша привязанность друг к другу именно на почве этой работы по организации 30-летия МОСХа. И тогда общие взгляды, какие-то симпатии к нашему искусству отечественному: Ларионову, Гончаровой, к «Бубновому валету»... На этой почве мы сошлись, близкие взгляды нас объединили. И мы решили такую выставку сделать.

Д.С.: А можете дать портреты — как художник, всех девяти членов вашего объединения? Не зрительные, конечно, а человеческие? Хотя бы мазками.

П.Н.: Знаете, самым организующим звеном, как мне кажется, тогда был Борис Биргер, художник, и Миша Ив́нов, Михаил Всеволодович Иванов. Они были... Во-первых, Борис Биргер был, пожалуй, старше всех нас, он прошел войну, из семьи высокообразованных людей: у него отец — ученый, сестра — сотрудник Института Курчатова. Он тоже... знал языки, был очень развит, информирован очень хорошо. Он был знаком, как потом выяснилось, с Ильей Григорьевичем Эренбургом, и нас всех познакомил с этим кругом людей: с кругом писателей, которые в то время начинали уже (забыл, один писатель хороший, он уехал в Германию потом). В общем, Борис, пожалуй, был одним из таких... И Миша Иванов — поскольку он из семьи Всеволода Иванова, из писательской среды, он лучше был информирован, во всяком случае, лучше,

чем я и многие из нас. Много знал, к ним в дом приходил часто Кончаловский. В его квартире в Лаврушинском висели работы Кончаловского.

Д.С.: А вы бывали там?

П.Н.: Да, бывали.

Д.С.: А с самим Вячеславом (*Оговорка. Надо: Всеволодом – прим. ред*) Ивановым?

П.Н.: И с самим мы встречались, несколько раз. Особенно когда после визитов Хрущева начались разные идеологические совещания, нас вызывали, мы часто общались с Всеволодом Вячеславовичем. Он как человек опытный нам давал советы, как вести дискуссию, как вообще вести себя в этой обстановке. Мы часто с ним встречались.

Вот эти два человека были организующим началом нашей группы. От них же исходила инициатива, кого пригласить. В частности, я был приглашен постольку, поскольку мой брат уже раньше входил в состав этих ребят, он порекомендовал и меня. Я в это время написал как раз картину «Рыбаки», выставился на Пятой молодежной выставке, и меня тоже пригласили участвовать в выставке в Доме литераторов.

Большую роль чисто творчески, костяк такой — это были, конечно, Андронов, Вейсберг и Егоршина, — это вот творческое ядро. Наиболее одаренные, способные ребята. Володя Вейсберг вообще был очень интересной фигурой. Он был из семьи тоже репрессированных, по-моему... Он жил с матерью, а отец у него был, по-моему, репрессирован, расстрелян. Жил он на Арбате. У него был круг общения очень широкий: среди писателей, музыкантов. И он, в частности, был знаком и с Фальком, лично просто. По-моему, он у него часто бывал, в общем, был очень в этом отношении широкий круг людей, от которых он мог получить интересную информацию, — что делается в европейской культуре на уровне литературы, музыки, то есть он был очень информированный и образованный, очень, Володя.

Д.С.: Он ведь тоже немножко постарше вас?

П.Н.: Я точно не помню, какого он года рождения, но он был старше, да. Андронов и Егоршина были очень способные ребята. Андронов кончил институт раньше меня на год, но он, благодаря тому, что раньше познакомился... по-моему, он чуть ли не с самим Кончаловским был знаком. Во всяком случае, с Михаилом Петровичем они были знакомы уже тогда, знакомы они были и с другими: с Фиалкой Штеренберг были знакомы и имели доступ...



П. Никонов, Н.Егоршина и Д.Жилинский

Д.С.: Просто дома посмотреть что-нибудь?

П.Н.: А где еще? Фиалка Штеренберг нас у себя принимала, у нее квартира была на Беговой, и она показывала работы Давида Штеренберга, те, которые были в ее собрании, они в музей не попали по тем или иным... или она их держала у себя. Это было очень интересно, потому что такие хрестоматийные вещи мы уже более-менее знали («Аниська», «Селедки»), а вот то, что было у нее дома, это было очень интересно. И конечно, благодаря тому, что Андронов с Кончаловским был близок, с Михаилом Петровичем, он организовал поход к нему в мастерскую, где Михаил Петрович начал показывать работы отца, Петра Кончаловского, 1920-х годов, даже 1910-х.

Д.С.: Да, вы говорили, какое на вас произвело впечатление...

П.Н.: Это было потрясающее впечатление, ощущение.

Д.С.: А Вейсберг не был как-то немножко в стороне? Он мне всегда представлялся фигурой замкнутой. Нет?

П.Н.: Нет, он не был в стороне, он как раз был очень активной фигурой. Вы знаете, у него круг знакомых был настолько широк, он хорошо знал всю группу художников андеграунда. Но чисто творческий контакт и выставляться он предпочитал все-таки с нами. И он не был закрытым: это его была инициатива, и она потом долго жила и очень была плодотворной для каждого из нас — я имею в виду регулярные встречи с отчетом, с показом своих работ.

Д.С.: Друг другу?

П.Н.: Друг другу.

Д.С.: А где вы собирались?

П.Н.: Каждый к себе приглашал, к тому времени уже мастерские у всех более-менее были. Надо сказать, это совпало еще и с тем, что... не помню, кто — Гришин? — стал секретарем Московского комитета [МГК КПСС], началось строительство, и Шмаринов добился того, чтобы в каждой новостройке, в каждом объекте большом (Юго-Запад или Измайлово) выделялась площадь для художников, верхние этажи. Таким образом, нам удалось тогда получить... потому что с мастерскими была проблема жуткая. А вот нам повезло: я, например, кончил институт, вступил в Союз в 1959-м, а в 1960-м уже можно было получить мастерские.

Д.С.: На Сиреневом?

П.Н.: Первые два таких построили куста (мы называем их) — это Вавилова на Юго-Западе и Щелковская, Сиреневый бульвар. Там такой большой дом, и верхний этаж весь был отдан художникам. Такая была политика. Это благодаря Шмаринову, конечно. То есть у нас была возможность к себе в мастерскую приглашать, кого ты хочешь. Но в основном, чаще всего собирались, конечно, у Вейсберга, регулярно, он был человек такой пунктуальный и приглашал к себе и показывал работы свои. Потом шли дискуссии, споры и так далее.

И к Коле Андронову приходили, потому что у Коли к тому времени уже на Сиреневом бульваре была большая персональная мастерская, ему дали, и у него начался бурный, я считаю, творческий подъем колоссальный. Андронов первый понял, что рамки группы ему уже тесны, и он предпринял... организовал свой персональный показ.

Д.С.: Но он тоже был какой-то кулуарный?

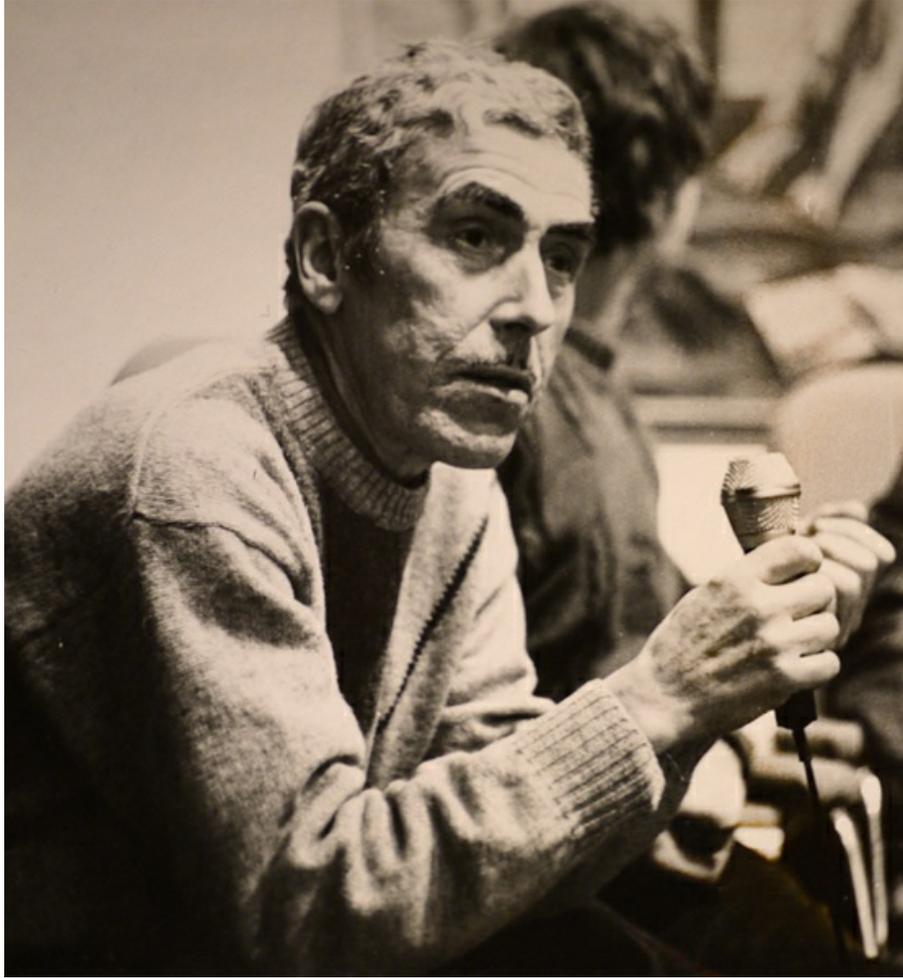
П.Н.: Нет, по-моему, у него первая персональная выставка была уже официальной, открытой. Я, вот, знаете, точно не помню, когда она была, по-моему, она была на Вавилова, но она уже была такая... 1968-й, приблизительно так, 1965 год, по-моему, вот в этот период. Он ездил в Солигалич, привез оттуда работы, я помню хорошо, на меня это очень большое произвело впечатление. Просто так рванул как художник, это его был период невероятного взлета.

И очень ярко себя, конечно, проявила Егоршина, в первые годы, она была человеком исключительно одаренным. Пожалуй даже, в нашей группе, я считаю, она была самой яркой фигурой в изобразительном отношении.

Д.С.: Она единственная дама была у вас?

П.Н.: Она единственная была дама. Но она... у нее были... мне кажется, период ее ранний, пожалуй, — самый сильный в ее творчестве. Мощные работы, просто мощные, они сейчас все попали в Третьяковку, между прочим: портрет Жука, потом она мой портрет написала, потом... Ну, много вещей сделала в этот период. Это был просто... ее взлет такой яркий.

Интересной была фигура, конечно, Мордовина. Мы все кончили институт, а он учился в художественной школе, ему не удалось ее закончить по той простой причине, что ему не давались общеобразовательные дисциплины: математика, потом все это... По-моему, он так ее и не кончил. Но тоже интересные были вещи... Ему даже, может, помогло то, что он эту школу не заканчивал: над ним не довлела доктрина школярская, он очень был свободен, раскрепощен.



Михаил Никонов

А мой брат вообще начал очень сильно. На выставке «Девятки» он показал свою картину «Домино», которую тут же приобрел, между прочим, Евтушенко. И насколько мне известно, сейчас Евтушенко... У него дача в Переделкино, и в половине этой дачи он развесил работы, которые либо приобретал, либо ему дарили. Он был хорошо, по-моему, знаком с Целковым. И он сделал там, ну, типа музея, личной галереи, и там висит работа брата «Домино». Все были очень интересные.

Д.С.: Вы упомянули выставку «Девятки», это когда было?

П.Н.: Это 1959 год.

Д.С.: Первая?

П.Н.: Первая. До этого была небольшая выставка в Доме литераторов.

Д.С.: А туда всех пускали или это только для...

П.Н.: Нет, в Дом литераторов нельзя было так просто с улицы попасть.

Д.С.: То есть для членов Союза писателей?

П.Н.: Да-да. Надо было иметь членский билет, поэтому она не была открытой. Но обсуждение я помню, там была Белла Ахмадулина, опять-таки Евтушенко. Поскольку мы все были в одном поколении, возраст приблизительно одинаковый, и общения были такие... очень открытые.

Д.С.: Как это воспринималось в писательской аудитории? Что говорили?

П.Н.: Знаете, я думаю, что там все это воспринималось очень живо, весело, общение было хорошее, но профессионального обсуждения или разговора профессионального...

Д.С.: Не могло быть.

П.Н.: Не могло быть, да, потому что в основном все-таки мы были все на волне этих вот политических изменений...

Д.С.: Ну, как новая струя какая-то, живая.

П.Н.: Да, все это смотрелось как протестное выступление. Вот так вот. Может быть, это нужно было, это как-то расшатывало застывшую систему руководства...

Д.С.: А вы себя протестантом не воспринимали? Что вы против системы, против режима, и ваше творчество, оно тоже, в общем, вбивает клин.

П.Н.: Нет, как-то... *(Усмехается.)* Я не видел открытой позиции против режима, у нас не было этого. Но было несогласие с политикой, которая проводилась в области культуры, не режимом, не системой, а отдельными людьми, скорее так. Поликарпов там засранец или Серов мешают — мы скорее так смотрели. Потому что я, например, видел, что Хрущев хочет изменить ситуацию, хочет, но, во-первых, очевидно, над ним висит инерция всей этой массы идеологической, ну и потом, ему самому трудно в этом разобраться, поскольку он... плохо образован в этой части жизни. Мы видели конкретных людей, которые мешали, просто мешали нам спокойно делать то, что мы хотели. А хотели мы всего-навсего свободные выставки, свободный обмен творчеством — вот и все.

Д.С.: Вы упомянули 1958 год — первая выставка. А дальше как они шли?

П.Н.: А дальше 1959 год — это уже выставка «Девяти». И тогда Союз художников предпринимает...

Д.С.: А вы все уже были членами Союза художников?

П.Н.: Мы все уже были членами Союза художников.

Д.С.: Значит, признание профессиональным сообществом есть?

П.Н.: В общем, да, но, вы знаете, все мы кончили институт Суриковский и все-таки... Коля, правда, Коля, по-моему, Андронов и Егоршина, они Репинскую академию... А нет, он потом — Суриковский, а Егоршина — академию. Ну, неважно. Мы кончили эту школу, поэтому...

Д.С.: Но это ж не автоматом был прием?

П.Н.: Нет, не автоматом, надо было показывать работы. Мы участвовали уже в молодежных выставках, то есть как-то смогли войти в официальную структуру, которая существовала: школа, Союз, союзные выставки. Мы вошли в это русло. Володя — нет, он не вошел, он нигде не учился, только... ну, какие-то у него были частные уроки и студия железнодорожников, по-моему, он ходил туда, занимался, учился. А так у него образования высшего нету. Поэтому мы вошли, а... художники, которые... вот Целков, Целков тоже, он в художественной школе в Ленинграде учился, но в академию он поступить не смог уже, и уже был как-то...

Д.С.: Отсеян.

П.Н.: ...отторгнут, да, и он уже вынужден был сам искать какие-то /нрзб/. Много было ребят, которые не смогли ни поступить, ни вступить в Союз. Они не были включены в систему, которая существовала, поэтому когда уже... ну, я-то, вообще, поскольку мой диплом получил признание на Международном фестивале молодежи и студентов, я получил медаль и возможность поехать за границу, меня приняли... Я там этюды показывал, но меня приняли просто за диплом за этот.

Д.С.: Как лауреата.

П.Н.: Как лауреата, да, действительно. Все остальные показывали работы так или иначе. Был кандидатский стаж. Вот брат сначала поступил кандидатом, потом он выставился несколько раз — его перевели в действительные члены. Тогда это было просто. И Шмаринов понимал, что надо эту выставочную деятельность как-то оживить, потому что пройти строгий контроль выставкомов и потом очутиться на выставке всесоюзной или республиканской молодым было невозможно фактически, конкуренция была большая, выставочных залов мало, проходили только уже признанные художники. Поэтому надо было молодежь... Ну, вот были молодежные показы, молодежные выставки. Они проходили, как правило, на Кузнецком. Это один-единственный зал был в стране. Единственный зал в Москве.

Д.С.: И тоже не всех пускали? Или всех?

П.Н.: Конечно не всех, надо было опять-таки пройти выставком.

Д.С.: Нет-нет, зрителей?

П.Н.: Нет, они были открытые... Но чтобы открыть выставку, мало того, что выставком, должен был прийти инструктор ЦК ВЛКСМ (они шефствовали над молодежью), инструктор райкома партии по культуре, они смотрели: вот эту работу снять, эту нет, эту нельзя, эту... То есть жесткий был отбор.

Д.С.: Действительно жесткий? Действительно придирались?

П.Н.: Да-да, очень жесткий.

Д.С.: А принцип понятен был?

П.Н.: Ну, более-менее понятен был, да. Какой-то стереотип уже был, существовал стереотип работ, которые не выходили за рамки общепринятых, доступных... уже готовых рецептов. Ну, такие, как Пластов, например, Решетников, Лактионов, были несколько таких... которые определяли направления: Шурпин, Мочальский. Ни правее, ни левее... вот так. Весь инструктаж, в основном, исходил от парткома. Внутри Союза существовала партийная организация...

Д.С.: Но это были не художники?



М.Фаворская, Д.Жилинский, Л.Бажбеук, Д.Шаховской, Н.Жилинская, П.Никонов и А.Суханов

П.Н.: Нет, это были художники. Это были ахрровцы, между прочим, это были бывшие ахрровцы. Вот они лютовали ужасно. Львов такой был, Ильин, секретарь парторганизации живописной секции, я хорошо их запомнил. Их если что-то не устраивало, они тут же капали туда, в райком партии: «Вот опять этот принес свою работу, обратите внимание («Домино», Никонов), какая-то вещь не наша. Ну что, сидят какие-то работяги во дворе, дуются в домино. А где героизм, где подвиг?». Приходил инструктор, говорил: «Нет, эту работу снять». Шмаринов понимал, что пробиться трудно, а ребята-то работают. Как сделать? И он предложил: давайте будем проводить закрытые выставки, в рамках Союза: выставка на один день, обсуждение — и всё, на следующий день выставка закрывается. И вот первая такая выставка была выставка «Девяти» в 1959 году. Но она вызвала...

Д.С.: На Крымском?

П.Н.: Нет, на Беговой, на Крымском тогда ничего не было еще. На Беговой это было. Только что мы получили на Беговой нижний этаж, там разместился МОСХ, потому что до этого МОСХ был на улице Жолтовского, там несколько комнат было, тесно. Эта выставка предполагалась как выставка закрытого типа, но уже знали окружение ребят, того же Володи... от Володи исходившего, Коля Андронов своим сказал, Миша... искусствоведы уже знали, что будет такая выставка, — все рванули туда. Двери узкие, народу много, началась давка, вызвали милицию, кто-то сказал, что надо милицию, чтобы пропускали только по членским билетам. И все: как только милиция появилась, ну все, значит, надо срочно бежать... Это вызвало ажиотаж невероятный! Масса народу была, это было летом, обсуждение было, уже выступления жаркие, горячие, которые призывали...

Д.С.: Восторженные?

П.Н.: Восторженные и требующие открыть такие выставки. Ну, какой смысл закрывать? Давайте делать такие выставки открытыми, чтобы была возможность свободно их посещать. Почему так? Смотрите, что делается. Это была первая, между прочим, выставка, которая вызвала такой ажиотаж. Это был 1959 год. Эта первая выставка очень сильно повлияла на климат внутри Союза.

Д.С.: Поменялось что-то?

П.Н.: Поменялось, с одной стороны. А с другой стороны — она обострила противоречия, которые уже были обозначены, но которые еще не получили своего окончательного оформления. Имеются в виду противоречия между рядовыми членами Союза художников и партбюро.

Д.С.: А старики, кстати, пришли на эту выставку, художники?

П.Н.: Приходили, многие приходили.

Д.С.: Кто, помните?

П.Н.: Ну, Кончаловский Михаил Петрович приходил...

Д.С.: А он как воспринял?

П.Н.: Знаете, они трезво смотрели на это, с некоторой долей иронии. И надо сказать, что уже потом, спустя много лет, когда...

Д.С.: Отчасти оправдано?

П.Н.: Да, и мы поняли, во всяком случае, я понял эту степень осторожности в оценках и некоторой иронии. Я понял: они просто... их молодость, их расцвет 1920-х—1930-х годов был сравнительно недавно, 1959-й и 1930-й — двадцать — двадцать пять лет прошло, а у них уровень-то был гораздо выше.

Д.С.: Но тут тоже все-таки сильные работы были у вас в «Девятке».

П.Н.: Были, конечно, но, если сравнить, уровень, который показывало наше искусство в 1920-е — 1930-е годы... Но это объяснимо, вполне объяснимо, потому что мы были отсечены, оторваны. Но они воспринимали это с долей иронии. Я рассказывал, что Костя Вялов (я его так называл, хотя он был старше гораздо, но так было принято, его все называли Костя, потому что он не работал уже, ему было за пятьдесят далеко, может, и за шестьдесят даже), он как-то иронически, в порыве откровения, немножечко под этим делом, за бутылочкой, сказал: «Ты что думаешь? Что вы первые? Все это было уже».

Д.С.: У них тоже какая-то тоска в связи с этим наверняка была.

П.Н.: К сожалению, у нас не было возможности так вот побеседовать по-настоящему, серьезно с ними, как они относились к тому, что они делали когда-то и что они делают сейчас.

Д.С.: Да, вот это было бы интересно!

П.Н.: У меня такое было впечатление, что они сами-то на свои работы того периода смотрели с некоторой долей отрешенности: все это прошло... Потому что они были заняты... Вялов был способный мужик, он писал какие-то... Все писали работы, стараясь войти в русло официальных выставок, которые существовали.

Д.С.: Заказы?

П.Н.: Заказы, договорные дела... В основном, за это шла борьба. Самохвалов, тот начал писать большую картину с Лениным — «Ленин в Смольном», совершенно ему это не свойственно.

Д.С.: А кстати говоря, члены вашей «Девятки» получали заказы или старались обходиться без этого? Вообще, как происходила жизнь-то, собственно?

П.Н.: Получали заказы, но они носили эпизодический характер. Тогда были такие договора... тогда

еще существовал Всекохудожник: какой-нибудь букет цветов или жанровую картинку — приходилось. В общем, это была работа, которая носила характер компромисса, конечно, бесспорно.

Д.С.: И все в «Девятке» получали?



С братом Михаилом

П.Н.: Кроме Вейсберга. Коля Андронов, он тоже пытался какие-то портреты, какую-то он писал социальную тему, она у него не пошла, и он перешел из живописного в монументальный, каким образом, почему — этого я уже не помню, то ли у него были какие-то связи с архитекторами, они посоветовали... И он стал заниматься уже монументальной работой, и она у него пошла и приносила хороший заработок.

Д.С.: А продавались тогда работы у вас и у ваших коллег по цеху?

П.Н.: Заказные работы, которые мы делали через салон, через Всекохудожник, там были договора, там что-то продавалось. Что же касается творческих работ, которые мы делали, ни у брата моего, ни... Нет, ничего не продавалось. Вот брат написал «Домино» — купил Евтушенко, но это такие были разовые, эпизодические...

Д.С.: А Костаки не покупал у вас?

П.Н.: Костаки нет.

Д.С.: И вообще, он по старому был любитель? Ну, то есть он покупал начало века, собирал?

П.Н.: Он сначала покупал начало века, и потом у него была группа художников: Зверев, лианозовцы, с которыми он имел тоже дело, Дима Краснопевцев... А с Димой Краснопевцевым мы учились на одном

курсе, он был на графическом факультете. Он очень здорово офорты делал, и, между прочим, у него они и потом остались, очень качественными были.

Д.С.: А когда у вас стали работы покупаться?

П.Н.: Знаете, у всех по-разному складывалось, у всех по-разному. У Андропова начали покупать немножечко раньше, чем у нас. Но у него... Вы знаете, появились такие вот люди типа Семенова...

Д.С.: Да-да-да, Николай Иванович.

П.Н.: Знаете? Замминистра иностранных дел, который... Сначала он собирал художников 1920-х — 1930-х годов, потом познакомился с Колей Андроновым, с Егоршиной, потом даже и у меня был в мастерской. Вот он приобретал. Но у меня он, по-моему, какой-то один натюрмортик маленький. Нет, эти покупки... для меня, например, не давали никакой прочной базы, на них прожить было нельзя. Потом преобразовалась система Всекохудожника в систему комбината. Вот эта система...

Д.С.: То есть жили все же заказами?

П.Н.: Да, вот эта система потом стала очень хорошо работать. По всей стране ездили так называемые реализаторы, они на местах договаривались с заказчиками, в основном, это были председатели колхозов, среднеазиатских, и привозили заказы в центр, и тут они распределялись. И мы начали получать более-менее интересные заказы: поездки в Среднюю Азию, натурные работы. Это были интересные работы. Это и было основой нашей материальной базы, эти договорные работы в комбинате. А Министерство культуры у нас не покупало. Договора были, но они все всегда завершались, к сожалению... Вот как я рассказывал, «Геологи», например. Кончалось тем, что мне пришлось написать: «Прошу считать творческой неудачей» — чтобы первый аванс не взяли. Тут нам ничего не светило.

Д.С.: Скажите, можно ли говорить, если да, то о каком именно развитии группы «Девяти», художественном развитии?

П.Н.: Формально она довольно долго существовала, даже, по-моему, последняя выставка была в 1974 году, но она начала распадаться быстро. По разным причинам: были творческие разногласия, вот, скажем, Биргер ушел первым, его позиции разошлись с позицией...

Д.С.: А можете сказать, что... в чем разошлись?

П.Н.: Я не знаю, это довольно сложный был процесс, и он был вызван тем, что какая-то группа... в основном творческое ядро нашей группы, считало, что группа должна выступать всегда... с позиций утверждения примата живописи. В любом холсте, который делает художник, который предлагает выставить. Какие бы сюжеты, какая бы тема не была, если там есть живопись, это входит в рамки доктрины, которая защищалась этой группой. А по-моему, первым Борис Биргер предложил картины, где доминантой была сюжетная сторона, и даже с некоторым политическим подтекстом. Вот так бы я сказал. И это не воспринималось группой.

Д.С.: Но это был конфликт или просто...

П.Н.: Сначала это вызывало конфликт, споры, дело доходило до рукопашной иногда (*смеется*). Но потом просто художника предлагали не приглашать на выставку. Так произошло с Борисом Биргером, первым Борис отошел...

Д.С.: А потом кто? Андронов?

П.Н.: Потом? Да. Дальше кризис... я считаю, что кризис группы возник тогда, когда Коля Андронов решил выступить персонально. Ему стало тесно. Он не отказывался выставляться в группе, но уже... он и Егоршина сделали свой персональный показ сначала, а потом Коля сделал персональную выставку, ему было неинтересно и не было смысла в группе, и он вышел. Так она потихонечку и распалась.

Д.С.: Называлась она «Девяткой»? Или (*усмехается*) «Восьмеркой», «Семеркой»?..

П.Н.: Нет, всегда называли: ребята из группы «Девятка», она продолжала под этим брендом существовать. Так что она недолго просуществовала.

Д.С.: Ну как недолго, почти пятнадцать лет.

П.Н.: Ну да, но если почитать историю, то все группы быстро распались.

Д.С.: Наверное, невозможно, художественные группы так держать...

П.Н.: Да, это невозможно, поэтому она... Остались под конец Миша Иванов, Володя Вейсберг, он был очень целенаправленный, считал, что надо продолжать выставляться группой. Он очень серьезно относился к возможности выставиться, очень серьезно. И он считал, что именно тут надо, на профессиональном... несмотря на то, что у него личных контактов больше было, может, даже среди художников андеграунда, выставляться он предпочитал только с нами, вот это интересно.

Д.С.: Но это и дружественные какие-то, личные [связи], да?



Никонов, Мордвинов и Вейсберг со своими кукольными пародиями

П.Н.: Нет, я бы не сказал. Он ближе всех был с Биргером, с Мишей Ивановым. Нет, я не думаю. В андеграунде к тому времени — к 1965-му — 1968 году, очень сильное влияние уже имела чисто политическая сторона деятельности, протестная. Основа их деятельности заключалась именно в протесте. И эта выставка «бульдозерная», и потом в Сокольниках... Они не искали возможности пробиться и сделать нормальную официальную выставку в рамках дозволенного... Не хотелось им этого, не соглашались они с тем, что нужно подчиняться тем требованиям, рамкам, которые предлагались. Вот я рассказывал, что Рабин несколько раз... Они пытались поступать: Штейнберг хотел в Союз вступить, и Рабин хотел, но... Рабин там выставился — и двумя-тремя голосами не прошел, даже, по-моему, двумя. А мы тогда с Попковым были членами бюро, и мы сказали: «Слушай, сними вот эту работу, на кой черт она тебе («Столичная» водка, паспорт, ну, такая, немножечко с подтекстом), зачем она, у тебя же вот красивое... не надо ее показывать, и в следующий раз ты пройдешь, железно. Что тебе важно: в Союз вступить или... Поступишь в Союз — тебе мастерскую...» Но он отказался и не прошел. Там была такая ситуация, где больше было вот этого...

Д.С.: Накала.

П.Н.: ...накала политического, протеста.

Д.С.: В целом в лианозовской школе, да?

П.Н.: И у лианозовцев, и другие группы, и Штейнберг Эдик, он тоже такой был: «Какого черта? Почему я должен?» Они отвергали этот путь. А Володя считал, что в эту работу, в эту деятельность ни в какой степени нельзя допускать политической ситуации.

Д.С.: Ага, понятно. И это общее ваше было убеждение?

П.Н.: Да, общее.

Д.С.: Ну что же, это тоже кредо художественное.

П.Н.: Там еще вокруг этой группы возникали разные, не имеющие отношения к изобразительным проблемам ситуации. Это было неприятно.

Д.С.: А можно сказать, что у группы были поклонники, люди, которые поддерживали именно группу? Условно говоря, тот же Семенов или какой-нибудь властный человек, который бы приходил, смотрел, говорил: «О-о!»

П.Н.: (усмехаясь) Нет, властных людей — нет, ну, было такое общее...

Д.С.: Или из творческих, извините, Евтушенко или Ахмадулина, вот кто-то, кто были вашими, так сказать, друзьями, поклонниками?

П.Н.: Ну, Евтушенко, Ахмадулина и Вознесенский — это было на первой волне, связанной с выставкой. Дальше они уже жили своей жизнью, мы — своей. Нет, такой поддержки постоянной со стороны этой группы не было. Во-первых, неоднозначно оценивались все участники группы, по-разному... Больше всех среди художественной общественности поддержку имел Володя Вейсберг...

Д.С.: Я так и подумал...

П.Н.: И Коля Андронов, пожалуй, с Егоршиной, — у них и авторитет был творческий больше.

Д.С.: Скажите, а общие выставки еще были? Я, к сожалению, не знаю. Вот вы упомянули вначале конец 1950-х годов... Вот за эти пятнадцать лет?

П.Н.: Выставки были конечно. Ну, до «30 лет МОСХа» были московские выставки, потом была большая московская выставка... Система была такая: перед тем как сделать всесоюзную выставку, должны были пройти региональные, каждая республика должна была сделать выставку, а к региональным причисляли Москву. Россия и Москва — регион, Белоруссия — регион, Питер — регион, эти два города были приравнены к региональным. Была такая выставка региональная московская, где выставились работы, которые потом были определены как «суровый стиль», моя картина...

Д.С.: А кто назвал, вообще, «суровый стиль»?

П.Н.: По-моему, Каменский. Была статья Сарабьянова, она называлась «Краски наших будней», и Каменский — он назвал «суровый стиль». На этой выставке были представлены работы: Коля Андронов показал своих «Верхолазов», у него хороший холст был очень; брат мой показал «Первые шаги», у меня вот эта была с грузовиками... Эта выставка прошла. Затем была большая выставка молодежная — вернее, молодежная была перед этим, 1957 год. То есть были выставки, на которых как-то каждый из нас отмечался, были. Ну и, конечно, выставка «30 лет МОСХа». И потом уже мы не очень активно выставлялись. До этого мы старались в каждой выставке участвовать, а после этой «30 лет МОСХа» уже не было у нас такого желания острого.

Д.С.: Это связано было со всей этой чехардой?..

П.Н.: Ну, да, со сложностями, которые возникли, со всеми этими разговорами вокруг нас, поэтому

особенно не хотелось вылезать.

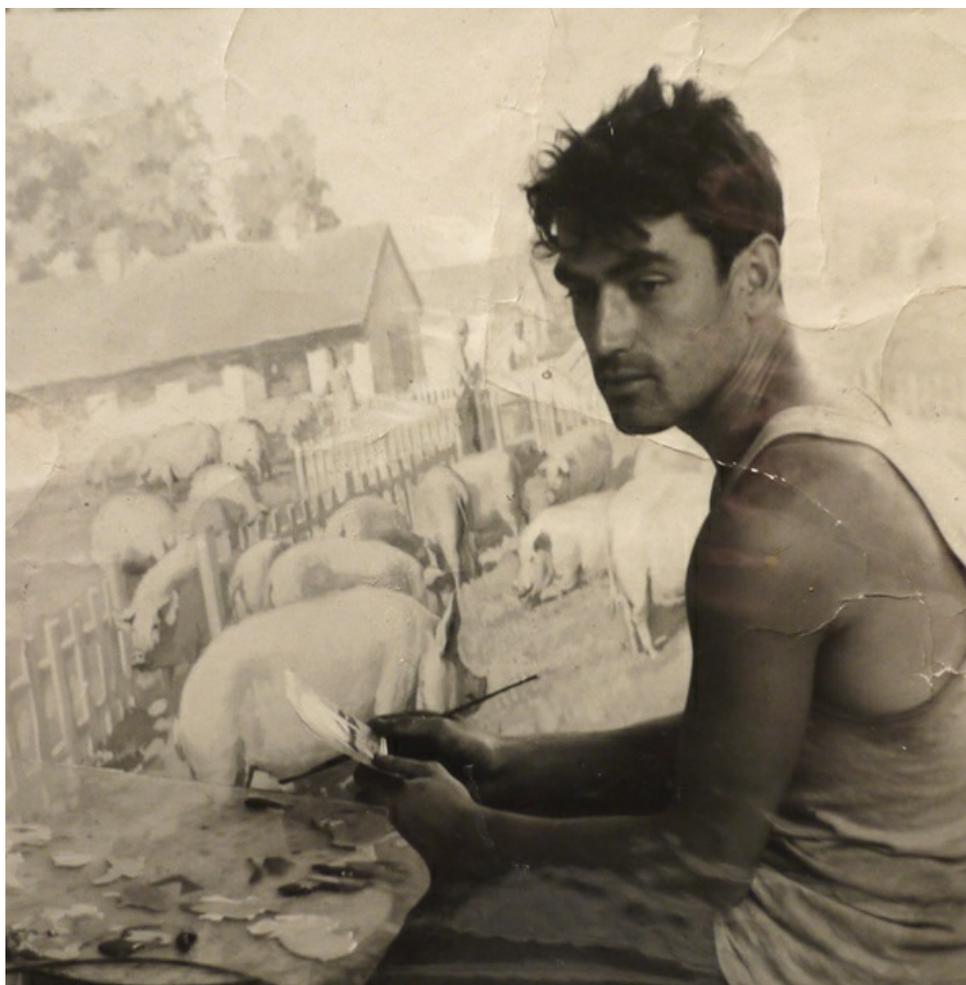
Д.С.: Ну, чтобы уж закончить: есть какая-то дата, завершающая «Девятку»? Что стало финишем? Или нет такого?

П.Н.: Мне кажется, такая дата была: 1968 год, мы выставились на Вавилова. Уже Биргера не было, брата моего не было, Коля выступил с несколькими вещами, он вырвался резко вперед, и Володя Вейсберг с какими-то самостоятельными своими вещами, другие — как-то менее интересно, я был вообще в тупике жутком. Мне кажется, это было последнее, всё — 1968 год.

Д.С.: Сейчас кто-то остался из «Девятки» или нет?

П.Н.: Мордовин, по-моему, жив. Но у него рак горла был, ему сделали операцию, и он потерял вообще... вернее, мог говорить, но так, шепотом, а потом была вторая, повторная, и он окончательно потерял дар речи.

Д.С.: Кошмар! А он в Москве?



Павел Никонов

П.Н.: В Москве. Но он как-то очень рано завершил, как мне кажется, свою творческую жизнь. Все-таки у него самый яркий период был — это вот эти первые годы, до 1960-го, я бы так сказал. У него очень яркий был всплеск, когда он... Удивительно одаренный был человек, это что-то невероятное! У него яркий всплеск был, когда он ушел из художественной школы и просто самостоятельно работал. У него были

потрясающие вещи! Тогда увлекались все Модильяни, он по-своему его видел и очень интересно развивал те принципы, которые он видел у этого художника.

Вот в отличие от существования групп в 1920-е годы, когда группа формировалась и утверждала свои принципы, и это совпадало с расцветом творчества каждого из участников группы...

Д.С.: У вас было не так?

П.Н.: У нас было совершенно не так.

Д.С.: А в чем? Почему? Вы были большими индивидуалистами?

П.Н.: Нет, те художники тоже были индивидуалистами, но формирование их происходило гораздо раньше, и они на пике своего подъема...

Д.С.: Создавали группу.

П.Н.: ...создавали группу. Так было с Малевичем, супрематизмом, так было с ОСТом, так было... ну, со всеми группами, понимаете. Потом художники угасали потихонечку, и группа распадалась. Но лучшее, что создано было художниками того времени, совпадало с расцветом группы. У нас немножечко иначе было. Мы искали... Понимаете, тут надо учесть особенности того времени, в котором мы развивались. 1920-е годы — это невероятные контакты с Западом, дикое количество информации! Они все прямо насыщены информацией, насыщены идеями: там футурист итальянский, там Бурлюк... Черт знает что! Насыщены идеями! А у нас ничего нет, наоборот, мы питаемся... и каждый пристраивается: нет, надо мне к этим войти, потому что я тут что-то получу. Вы понимаете, какая штука? В андеграунде я не видел того, что я мог бы получить. А вот тут надо посмотреть, что там Коля, что там Володя делает. Вот такое происходило, и потихонечку созревал каждый внутри группы, потихонечку каждый, и когда созревал, он отпочковывался. Колька сначала, брат мой отпочковался, у него уже своя была система.

Д.С.: Да, интересно. И смысл группы совсем другой получается.

П.Н.: Да. Учеба у своего соседа, или у своего... кумира, своего однокашника — это было характерно для всей системы обучения в то время. Вот мы пришли в институт, 1948 год: все во главе с Герасимовым изгнаны из руководства института, учиться не у кого. Пришел Модоров, какой-то Иван Иванович Орлов, черт те что! Учиться не у кого. И вот мы как впотьмах, буквально натыкаясь друг на друга, ходили. Вдруг кто-то сказал: «Ой, там парень здорово постановки пишет, приехал из Прибалтики, пойдём, он там... ультрамарин открытый, всё...» А Прибалтика была свободна, туда еще доходили какие-то отклики западной культуры. Мы бежим, смотрим — это Браговский приехал. Интересная живопись! А вы не видели — «Ткачи»? Бежим туда. Вот так. Такая была учеба — стихийная, системы не было. Отсюда такое шатание: выставка «Девяти» открылась — не знаю, было ли там качество-то, ну, может, что-то и было, какие-то были работы, вот «Домино» у брата — шикарная была работа... Были какие-то, но не такие, чтобы вызвать такой уж ажиотаж. Ажиотаж был, потому что каждый, каждый: «Ой, что-то там интересное!» — Туда. Что-то запретили, запретили какой-то спектакль — сейчас его посмотреть... Театр «Современник» — все туда ломятся! Понимаете? Такая была жажда, жажда увидеть что-то новое, подсмотреть, что-то не то...

Д.С.: Ну, да, собственно, ситуация и рождала форму взаимодействия.

П.Н.: Совершенно верно, да, совершенно верно.

Д.С.: А о брате расскажите.

П.Н.: Брат... По-моему, судьба распорядилась так, что обрезала ему многое. У него не сложилась личная жизнь: он два раза был женат, оба раза умирали жены. Какие-то конфликты... Он достаточно был тяжелый в характере, неуживчив с ребятами. Из группы вышел-то не только из-за того, что в творческом отношении... У него какие-то и личные были конфликты со многими. Он ушел.

Д.С.: А вы с ним тоже конфликтовали?

П.Н.: И у меня был конфликт, но чисто бытовой, потому что мы жили: он с женой, я с женой в одной квартире. Но самое главное, что он закрытый, замкнутый был очень и развивался совершенно... После того как группа распалась, в выставках он не участвовал. Он в комбинате писал заказные картины, часто писал Ленина — причем мастерски делал это. Вот в смысле...

Д.С.: Мастеровитости.

П.Н.: ...технического образования он был виртуоз. Его школьный рисунок до сих пор во всех учебниках на первом месте идет как образец рисунка московской художественной школы. Причем рисунок такого качества, что, я не знаю, Серов со своими детскими рисунками... Это потрясающе!

Д.С.: Это какой рисунок? Как называется?

П.Н.: «Портрет старухи», он еще в Воскресенске его сделал. Сейчас выпущена книжка (у меня, к сожалению, ее нету), книжка художественной школы, лица, и на первой странице этот рисунок. Качество просто невероятное. Но он учится в институте, виртуозно работает, пишет постановки, в Ефановской мастерской, пишет диплом, посвященный ломоносовской теме: Ломоносов выступает на заседании Российской академии, которая была только организована. Он пишет этюды потрясающие подготовительные, а сама картина не получается у него. Ефанов, когда защищал, говорит: «Слушай, покажи». И он показал свои этюды и только по этим этюдам получил защиту, потому что этюды были действительно великолепные. Вот тут происходит ломка какая-то: с одной стороны, он виртуозно... то есть ему сделать — ничего не стоит, нарисовать вот в такой традиционной форме — у него это проходит невероятно... В комбинат когда он писал работы заказные, он просто это делал... играючи. Но в то же время он понимает, что это не путь для художника, — начинается дикая ломка: то, что он пытается сделать, найти выразительную пластику, обобщение, — все это входит в противоречие с тем, что у него в руках. Вы понимаете? Для профессионала это ужасно сложно. Как вам сказать?.. Знаете, такому художнику, как Фальк, сохранить себя ничего не стоило, особых усилий не стоило, потому что он не мог, я об этом говорил: его набор художественных средств, изобразительных, не позволял ему, даже если бы он захотел, перейти на то, что тогда предлагалось, когда он вернулся уже из Франции: тематические картины, с вождями... Даже если бы он захотел, у него бы это не получилось. Ну, не получилось бы! Не подчинялась его творческая кухня, никак не укладывалась в те требования, которые тогда возникали к официозным этим вещам.

А у Мишки — ему трудно было, потому что ему ничего не стоило сделать это по заказу, ничего не стоило. Его работы просто на «ура» проходили. Но он хотел найти совершенно другой путь. И вот эта ломка невероятная, как мне кажется, очень тяжело давалась ему, чисто в психологическом даже плане — очень тяжело.

Д.С.: Но смог он найти?

П.Н.: Смог, он сломал, переломал все-таки такое свое... вот это вот...

Д.С.: А каким образом? Отказавшись?

П.Н.: Он отказался от такого... хотя этот путь ему обещал благополучие, и звания, и все что угодно. Он занял позицию острого социального неприятия: и в пластическом отношении, и в тематическом он педалировал эту вот социалку, остро очень. Кстати, в группе у «Девятки», у основного ядра, я имею в виду, это вызывало...

Д.С.: Отторжение.

П.Н.: ...отторжение, совершенно верно. Отсюда возник конфликт, который в конце концов заставил брата уйти из группы. Он ушел, и у него после этого какая-то пауза была, а потом он сделал выставку «Институт крови» (такая была, по-моему, и сейчас она есть), очень интересная была выставка. Там у него «Странник»... К сожалению, ничего об нем почти нет, литературы никакой нет, он не делал... у него нет ни репродукций... ничего этого.

Д.С.: Почему?

П.Н.: Он был совершенно индифферентен к этому, его это не волновало: ни печатание, ни публикации, ничего... Знаете, вот это отторжение, конфликт с группой, конфликт со многими — дальше все больше и больше — его отдалял от общественности. Он ушел в себя, ушел в себя, и это ему, конечно, с одной стороны, помогало, он смог полностью погрузиться, а с другой — может, и мешало, необщительность такая. У него был круг художников: Чубаров такой из Загорска, с какими-то художниками он встречался, но с очень узким составом, замкнулся в себя.

Д.С.: А где работы его в основном?

П.Н.: Когда он умер (он умер два года тому назад), мне удалось собрать работы, и была персональная выставка.

Д.С.: А каталог был?

П.Н.: Нет, ничего не было. Ничего не было, потому что это все делалось... надо было срочно. У него конфликт был и со своими детьми, у него был сын, очень сейчас известный музыкант, концертмейстер Большого симфонического оркестра... этого... я забыл дирижера...

Д.С.: Светланов?

П.Н.: Светланов, совершенно верно. Он крупный музыкант. А Мишка вообще-то был, между прочим, очень одаренный в музыкальном отношении, до войны он поступил в музыкальную школу при Консерватории на класс скрипки.

Д.С.: То есть он играл на скрипке?



С женой

П.Н.: Он играл на скрипке, у него слух был невероятный. Он мог на баяне сыграть, на балалайке, любой

мотив набрать. Он очень был одаренный музыкально, но началась война (а одновременно он поступил в художественную школу), и его вместе с художественной школой отец отправил в эвакуацию, и меня вместе с ним. Я случайно стал художником, только потому, что очутился там в эвакуации. Школы не было, пришлось мне ходить в эту школу... Так что он сумел бы своего сына воспитать... из своего сына сделать очень хорошего музыканта. И тут у него возник конфликт. В общем, он жил один, и умер — никто не знал о том, что он умер. Это было в 2010 году, когда жара была страшная... А тогда особенно не церемонились: вскрыли квартиру, его надо было срочно хоронить, все это произошло невероятно трагически. И когда надо было делать выставку, мне пришлось собирать работы. Он совершенно был непрактичным человеком, столкнулся с каким-то коллекционером или торговцем картин, который просто у него выкупил всё за копейки. Всё! И когда делалась выставка, мне пришлось просто искать всё, у кого что было. Эти работы я нашел в таком состоянии, что... (*Горестно вздыхает.*) На выставку дали — и обратно. Всё! Но выставка была интересная очень, и вообще, в конце концов все-таки он... несколько работ у него просто потрясающие.

Д.С.: Жалко, конечно, что не было ни каталога, ничего...

П.Н.: Очень жалко. Вот маленькая книжка вышла. Гриша Анисимов сделал о нем небольшую книжку. Она есть, но в общем... А сейчас сын, я просил его, чтобы он сделал хотя бы электронную, напечатал... Всё, что осталось после выставки (осталось несколько работ хороших), забрал сын. Но сейчас была выставка в МОСХе, я хотел звоню — его нету, он все время разъезжает, а у него только на даче, без него ничего... Но я думаю, что работы останутся, и в конце концов все это всплывет когда-нибудь. Я надеюсь.

Д.С.: Безусловно. Всегда интересно: как получается, что два брата становятся художниками, оба? Что такое? Воспитывали вас в любви к живописи или вы за компанию с братом пошли?

П.Н.: Я за компанию с братом. Я не знаю, чем бы занялся, потому что оказался в эвакуации, там школы не было, была только наша школа...

Д.С.: А на сколько старше вас брат?

П.Н.: На два года. Я ходил вольнослушателем, начал рисовать. Потом уже, когда школа приехала в Москву, после эвакуации, я туда поступил и стал заниматься.

Д.С.: А родители далеки были от живописи?

П.Н.: Отец очень далек был, он военный, военнослужащий. А мать, по-моему, была прекрасно образована. Она работала библиотекарем Генерального штаба.

Д.С.: А, тоже по военной части.

П.Н.: Да, таким образом они с отцом познакомились. Еще до революции была библиотека Генерального штаба в Питере, а когда перевели столицу сюда, перевезли эту библиотеку вместе с сотрудниками. Таким образом они с отцом познакомились. Но как ни странно, большее влияние на наше формирование в процессе развития, и детского, и отроческого, сыграл отец, потому что он фанатичен был в желании увидеть в нас кого угодно, но только не людей, которые связаны с политикой. Потому что он тоже был репрессирован, он был участник петербургских революционных событий, участвовал вместе с Подвойским в этих событиях, занимал очень крупный пост.

Д.С.: Какой?

П.Н.: Он комбриг был, начальник штаба Псковского фронта. Когда мы двадцать третьего февраля празднуем день Красной Армии (ну, сейчас он как-то иначе называется)... Отец был тогда начальником штаба Псковского фронта, то есть фактически он был в самом начале формирования регулярных частей Красной Армии. О нем написано много. «История гражданской войны» — двухтомник вышел, о нем много написано. Он был начальник пулеметной роты, и он один из первых перешел на сторону большевиков.

Д.С.: Федор... как?

П.Н.: Федор Павлович. Так что он был крупный военачальник. Но потом он, конечно, загремел...

Д.С.: А когда его арестовали?

П.Н.: В 1929 году. И это его спасло, потому что...

Д.С.: От больших чисток. И сколько? Сколько сидел?

П.Н.: Он в ссылке был до Финской войны, до 1939 года.

Д.С.: Десять лет.

П.Н.: Да, но в ссылке.

Д.С.: Понятно. А где?

П.Н.: Под Карагандой, в Средней Азии.

Д.С.: А причина известна?

П.Н.: У него-то известна. Он был одним из инициаторов создания Военной академии имени Фрунзе, тогда она была просто Военная академия. Он-то в революцию пошел — поручиком был, образования военного у него не было, и он считал, что все наше офицерство... не офицерство, а комсостав Красной Армии должен получить образование. Он был одним из первых слушателей этой академии. И он пригласил, поскольку он был знаком... Снесарев, был такой крупный...

Д.С.: А, конечно, Андрей Евгеньевич.

П.Н.: Да, очень крупный был и дипломат, и военный деятель...

Д.С.: Теоретик военного дела.

П.Н.: ...теоретик военного дела. Он его вовлек в создание образовательной системы Военной академии. А потом, когда начались первые репрессии против военспецов, Снесарева первого...

Д.С.: Понятно.

П.Н.: А вместе с ним и...

Д.С.: И вы всей семьей уехали в ссылку?

П.Н.: Нет, один.

Д.С.: А вы без папы жили тут?

П.Н.: А я потом родился. Мать к нему поехала в 1930 году...

Д.С.: И вы папу уже увидели только...

П.Н.: Ну да, когда он вернулся.

Д.С.: То есть после войны? Или до войны?

П.Н.: Нет, до войны, но Финской. До Финской — 1938—1939—й. Я пошел в школу в 1938-м. Да, до финской кампании. Но это его спасло.

Д.С.: А потом больше его не арестовывали?

П.Н.: Потом уже больше нет. Он попал уже в первые дни войны, под Киевом, в окружение.

Д.С.: Он в возрасте был.



Отец

П.Н.: Он был в возрасте, да, ему было за сорок в 41-м году. Он попал в окружение. Забавно рассказывал: там рыскали особисты, хватали всех, кого можно, кто более-менее подходил, и старались сразу же вырваться с линии фронта и сдать этого человека якобы как врага, как диверсанта, лишь бы подальше от передовой. И он рассказывал: когда началась бомбежка (а он в западной стороне Киевского военного округа, на самой западной передовой был), бомбежка, артобстрел, и уже идут немецкие части, и он звонит, спрашивает, что предпринимать. А ему отвечают: «Капитан, не отвечайте! Это провокация! Не отвечайте. Никакой ответной борьбы. Это провокация». Была такая установка, никто не верил, думали, это провокация. И в результате они беспрепятственно проходили...

Ну, короче говоря, он все понял, и его основная была [установка]: кто угодно — художники, музыканты — но только не политика. И он нам, я помню — это было что-то невероятное: мы вернулись, в школе, ну, Репина знаем, нашу какую-то... — и вдруг он приносит альбом новой западной живописи! Был издан такой альбом, он еще, по-моему, до войны был выпущен. Очень хорошее издание. И он потом доставал каким-то образом невероятные... Например, полный каталог всего, что есть в Дрезденской галерее, вот такая кипа репродукций Дрезденской галереи, альбомы такие. Они, правда, черно-белые, но всё-всё, что есть в Дрезденской галерее. Ну, в общем, он нам, литературу доставал, именно по искусству.

Д.С.: А он радовался вашим...

П.Н.: Радовался. Он был страстным, страстным болельщиком. Когда были выставки, он ходил на все выставки и обсуждения. Для него это было счастье невероятное.

Д.С.: Здорово-здорово! А он когда скончался?

П.Н.: В 1975 году.

Д.С.: То есть он, собственно, видел вашу взошедшую звезду.

П.Н.: Уже да, уже да. Но он очень расстраивался по поводу брата, что (ну, по его понятиям, понятиям отца) у него звания нет, ничего нет, что у него неудачно складывается жизнь.

Д.С.: А мама как воспринимала? Так же?

П.Н.: Мама? Да, она тоже. Знаете, когда мать умерла, мы потом ее архивы посмотрели, и нам попались письма, которые она писала отцу в ссылку. Она очень мало говорила о своей жизни, откуда произошла, кто она — мы ничего не знали, тогда всё боялись, страшно было говорить даже. После войны был период тоже очень напряженный, военных начали чистить. И они по ночам шептались, а мы ничего не знали. И вдруг открываются такие... Значит, она пишет ему письма... Потом я выяснил, что когда отца арестовали... жили мы на Софийском подворье, рядом с английским посольством. Там были гостиницы монастырские.

Д.С.: Это Солодовниковский дом большой? Там вы жили?

П.Н.: Да. Там была квартира у отца. И вот они рассказывали... Я потом попал, был там, — там коридор широкий, гигантский, ну, гостиница — гигантский коридор.

Д.С.: Это даже не гостиница, это дом для вдов и сирот, огромный дом, построенный Солодовниковым. Он по гостиничному типу построен...

П.Н.: Он по гостиничному типу построен, а...

Д.С.: А гостиница — это другое. А гостиница — это... как она называлась?.. Водочный был фабрикант, этот самый... И там и гостиница есть, и вот то здание, где «Роснефть» сейчас — это вот был дом бесплатных квартир, ближе к мосту, ближе к Балчугу — это была гостиница. Вот вы где жили?

П.Н.: Ближе к мосту, да.

Д.С.: Не ближе к церкви?

П.Н.: Нет, где жили, я не знаю. Это было до моего рождения. Я просто потом был, заходил в этот дом, когда все ломалось. Зашел, увидел, что там общий коридор... Мать рассказывала, что когда приходило время ночью — шаги, шаги, шаги, шаги, и все стояли и ждали, у какой двери останутся. А там жил высший комсостав, в этом Софийском подворье. И когда отца арестовали, их оттуда выкинули, конечно, мать и брата, дали квартиру на Разгуляе, я уже родился на Разгуляе (не квартиру, а просто комнату в коммуналке). Мать работала библиотекарем, двоих нас куда-то надо было... В общем, я так понял, что жили очень плохо. 1928—1930-й год, после НЭПа, карточная система была введена, в общем — жили очень плохо, страшно. Но она в своих письмах... Отец все время пишет: «Я тебе послал килограмм крупы», что-то еще, он каким-то образом от себя присылал матери. Он пишет: «Как вы там живете? Хватает ли тебе?.. Смогла ли ты?.. Получила ли крупу?» Я не знаю, то ли он с кем-то посылал, то ли как — этого я не совсем понимаю. А она ему пишет: «Об этом не волнуйся. Я тебя хочу порадовать...» И начинает писать, что Мишка сделал первые шаги, что он взял карандаш, что он рисует, у него удивительный тонкий слух, он будет интересным очень...» И все письма наполнены этим. Никаких бытовых просьб: «Еще пришли...» — или: «Плохо живем», жалоб — ничего. Все нормально, все спокойно, все письма: «Меня жутко радует Мишка...» Вот такие письма (*смеется*). Совершенно другой какой-то...

Д.С.: Мужественные люди.

П.Н.: Другой мир, да. Люди жили в другом пространстве совершенно. Это удивительно, конечно. Так что я считаю, что тут отец, может, сыграл более весомую роль в формировании нас как художников, потому что он такими книжками нас питал все время и очень болел за это, конечно.

Д.С.: А мама всю жизнь была библиотекарем?

П.Н.: Она была библиотекарем, но потом, когда я уже ее помню, она, по-моему, не работала. Ее уволили... Когда отца арестовали, она была лишена возможности, где-то пыталась устроиться, — в общем, жизнь тяжелая была.

Д.С.: А после войны он работал или уже нет?

П.Н.: После войны отец какое-то время работал, преподавал в академии. Он вообще историк был, у нас потрясающая военно-историческая библиотека сохранилась, просто уникальные есть книжки. Вот куда их? Такие специальные, очень специальные: «Действия армии Наполеона в такой-то кампании» и более старинные, но такие специально военные. Очень интересные. Отец какое-то время преподавал в военных академиях, вел военную историю — а потом всё, больше не работал.

Д.С.: Павел Федорович, смотрите, совсем другая уже тема: о вашем развитии, о вашем творчестве. Если вы были связаны до конца 1960-х годов с группой «Девяти» и можно все-таки сказать, что ваше творчество в русле этой группы...

П.Н.: Да-да. Мне очень помогло общение с этими ребятами, очень помогло...

Д.С.: ...то что было потом? Как дальше было в вашей личной творческой судьбе?

П.Н.: Ну, дальше, вы знаете, дальше как-то...

Д.С.: Вы сказали, у вас кризис был?

П.Н.: Ну да, все эти картины... Я уже понимал, что надо что-то искать, какие-то пути самостоятельные. Работа над картинами развивалась как-то... очень сдерживала мои возможности. Вот наберешь материал... Причем все развивалось в строго академическом ключе, как нас учили: набрать материал с натуры, на основе этого материалы сделать эскизы, потом картон, потом картину... В общем, весь этот процесс был очень уж...

Д.С.: Формализован?

П.Н.: Формализован, да, и запрограммирован заранее. Живого процесса не происходило.

Д.С.: Это мешало?

П.Н.: Мешало. И я понимал, что нужно как-то иначе. Колька уже вот... Я смотрел, он в Солигалич съездил, привез материал колоссальный, интересный очень. И я понял, что надо искать какую-то возможность... постоянный контакт иметь с натурой. И тут началось такое... Это было движение, между прочим, широкое...

Д.С.: Среди художников.

П.Н.: ...среди художников.

Д.С.: Художники выступили застрельщиками этого движения возвращения к деревне?



Зональная выставка художников в Манеже. Москва, 1959 год

П.Н.: Возвращения, да. Первым, кто начал, из моей среды, был художник Тарасов. Он был сыном, был такой Тарасов — председатель президиума Верховного совета РСФСР при Сталине. У него тут, на набережной квартира была гигантская, роскошная. Его сын Тарасов вместе со мной учился в институте, а потом мы продолжали с ним дружбу, просто личную. И вдруг он меня зовет: «Слушай, я купил дом в деревне». — «Как купил?» — «Да вот, избу нашел, поедем». Я поехал к нему, и меня это так заразило! Самое главное было то, что эта изба (причем мы были зимой) вдруг меня вернула к воспоминаниям о Воскресенске. Этот Воскресенск, пребывание в эвакуации, в деревне, сыграло колоссальную роль, сформировало, по-моему, почти всех ребят, которые были в эвакуации. Все их привязанности, все их поиски были сформированы именно в это время. Тут и Коржев, и Стожаров, и Виктор Иванов — это всё художники, которые вышли из Воскресенска. И я подумал, что, может быть, и я... Я вдруг вспомнил эти два года, вспомнил, с каким интересом все это наблюдал и как рисовал с натуры, вспомнил эти годы и понял, что мне надо то же самое искать, какую-то свою тоску.

Д.С.: Нишу.

П.Н.: Да, свою нишу. И когда я переехал в деревню — нашли мы в Алексино, — я уже там просто стал работать, и все. Я начал все сначала, я бы так сказал, я просто писал, ни о чем не думал, ни о чем совершенно, ни с кем никакого контакта... Просто писал с натуры и всё.

Д.С.: Но сейчас у вас не так уже?

П.Н.: Сначала я просто там жил, зимой там жил. Надо сказать, когда я туда приехал, это была хорошая, живая деревня, настоящая.

Д.С.: Тверская?

П.Н.: Да, тверская. От Москвы двести километров, не так далеко, но это место было просто медвежий угол: дорог нет, электричества нет.

Д.С. (удивленно): Электричества нет?

П.Н.: Не было электричества. Хотя там Калязин, это город, но он наполовину затоплен в 1939 году, там только теплилась какая-то промышленность: лен возделывали и валенки валяли. Недалеко Углич, но Углич... они же перегородили Волгу в Угличе, построили плотину, электростанцию, но потом выяснилось, что эта электростанция... По-моему, она так и не работает. А затопили бездумно, совершенно бессмысленно, бездарно всю эту пойму Волги, от Дубны... Все затоплено.

Ну вот, и там была деревня: сани, лошади, керосиновая лампа, никаких дорог, от Калязина пешком надо идти, потому что там такие реки — масса речек... Только со станции можно было к нам подойти, к деревне. Четыре километра лесом идти, даже больше. Станция, узкоколейка, поезд останавливается. Выходишь. И всё. Жизнь была, причем уклад был — колхоз, настоящий деревенский уклад, какой существовал еще...

Д.С.: При царе Горохе.

П.Н.: ...при царе Горохе, да. В сарае стояли цепа деревянные, безмен, вручную лен дергали... Мы там нашли избушку, я ее покрыл.

Д.С.: А вы с семьей жили или в одиночестве там?

П.Н.: Нет, жена, ребенок у нас уже был, Андрей. Жена работала, поэтому могла позволить себе только один месяц там быть, а я там жил. Ну, приеду, здесь мне работу какую-нибудь дадут, в комбинате, я ее выполню, отчитаюсь за аванс — и обратно. И это привело меня в какое-то русло, появилась система в моей работе. Потом работы привозил сюда уже, у меня мастерская была здесь, вот эта, смотрел этюды. Там построил себе небольшую пристройку, там сарай был — я из него сделал мастерскую, там работал. Собрал материалы, собирал натурные работы, какие-то оставлял как этюды, какие-то переводил на большой холст... И пошла работа уже планомерная, спокойная, связанная с натурой, и в рамках этой постоянной работы уже возникли проблемы, задачи, которые можно было уже профессионально решать, не отрываясь от природы.

Д.С.: То есть это один из вариантов выхода: кто-то ехал за границу — вы поехали в деревню? Это на самом деле равнозначные выходы, да?

П.Н.: В общем, да, потому что надо было искать базу, чтобы начто-то опереться. Понимаете, за границу тогда — это сложно было.

Д.С.: Ну, конечно.

П.Н.: Я отказывался от этого. Меня даже кто-то обвинил, что я демонстративно... Я даже отказался от какой-то поездки, и я объясню почему. Поездка за границу тогда проходила таким образом, что фактически вы ничего не могли оттуда взять. Вы должны были обязательно с группой ехать, она была строго нормирована, в смысле, двадцать дней или сколько там, даже меньше, какой-то маршрут: в Лувре два дня или день, еще где-то, еще где-то, и обязательно в группе, в стадном постоянном состоянии. Это было и неинтересно, и малопродуктивно. Ну, я ездил куда-нибудь в Среднюю Азию с группой: туда нельзя сунуться, сюда нельзя сунуться... Поэтому я отказывался. Другое дело, если бы была возможность предоставлена, как Суриков: взял — в Испанию поехал, и жил там...

Д.С.: В Италию.

П.Н.: Или в Италию, жил там, сколько он мог себе позволить, писал этюды. Ради бога! А так просто: поехать — и тут же обратно. Это бессмысленно, бесполезно. А по книгам, по книгам, мне казалось, что это контрпродуктивно: листать репродукции — и учиться по ним. Контрпродуктивно. Поэтому я предпочел

такой путь: поехать, с натуры... сузить до предела, но иметь...

Д.С.: Сузить до предела круг общения?

П.Н.: Круг общения — и круг информативный тоже сужался, потому что я приезжал и кроме этой деревни ничего не видел.

Д.С.: Да и не доезжал до вас, наверное, никто, редко кто приезжал.

П.Н.: Да никто не приезжал. Потом я сагитировал Дмитрия Владимировича Сарабьянова. Они потом приехали — там освободился рядом дом, я Диме сказал, он обрадовался. Оказалось, он эти места хорошо знает, потому что он рыбак. Он до этого ездил, знал хорошо это место на Волге, и он с удовольствием там поселился. И у нас вот только с ним... Правда, только!.. Как Париж стоил мессы, так и это общение стоило многого. И я только там работал. Конечно, это сужало. Конечно, можно было поехать во Псков, там пописать, в Новгород... Но мне казалось, что если я поеду... Да, это интересно написать, как Кончаловский там писал. Я ездил на Онегу, выбирался в какие-то места. Но это не давало той глубины, которую я получал, когда оказывался тут.

Д.С.: Глубины и постоянства.

П.Н.: И постоянства, да. Такого внедрения, именно глубины. Потому что так охватить можно: там интересно, тут... А вот так углубиться — это только мне и давало... Поэтому я выбрал такое, стал работать.

Д.С.: Ну, хорошо, Сарабьяновы появились позже. А кто там-то вокруг? Просто мужики?

П.Н.: Ну, нет, Сарабьяновы довольно быстро, по-моему. Сколько мы там — года два-три, а потом я их сагитировал, довольно быстро. А там, да, жили деревенским укладом, колхоз был...

Д.С.: А вас как приняли, кстати говоря?



С Сарабьяновыми в деревне

П.Н.: Нормально, хорошо приняли. Вы понимаете, что произошло с деревней? Деревня доживала последние свои годы. Я этого не предполагал даже, что так быстро все рухнет. Она доживала последние годы. Почему? Оставалось только поколение старшее, тех, кто вернулся с фронта, мужики и бабы, которые на своих плечах вытянули это все. Своих детей они любыми средствами, любым путем... Они понимали, что это существование в колхозе — хуже крепостного, у них же паспорта отбирали, они ничего не могли себе позволить, ничего совершенно... Они собирали ягоду и шли несколько километров до Волги (там Новокатово — такая станция была), там теплоходы приходили летом. С теплоходов выходила городская публика, и они...

Д.С.: Ягоды продавали.

П.Н.: ...чернику. Вот все деньги, которые у них были, больше ничего. А приезжала сюда машина с хлебом...

Д.С.: В деревню?

П.Н.: ...в деревню, раз или два раза в неделю. Один раз! Какое — два — один раз! У них куры, натуральное хозяйство. И вот они мешками хлеб этот, чтобы кормить скотину — нечем кормить, косить не разрешали... Поэтому любыми путями, любыми средствами отправить: если парень, то в армию — и больше чтоб не возвращался; а девчонок — просили бригадира, чтобы дал справку, — и в город, в город, кем угодно, в ФЗО, в ремеслуху, на завод, няньками, но только чтобы не жить здесь. Не жить! И деревня обезлюдела. Остались только эти вот люди, им тогда было под шестьдесят, когда мы приехали. И в течение десятилетия они на глазах уходили, потому что жизнь тяжеленная, все раненые мужики были, бабы уже измотанные работой, и все уходили, все уходили. Так вся деревня и вымерла. И всё. У нас деревня — сорок домов, в середине дом был наш. Пастух гнал скотину, и когда уже доходил до нас, до середины, гул стоял: и овцы,

и коровы были, кругом леса, сена навалом, травы навалом, косить же не разрешали. Ужас! А потом они стали вымирать. Уже эти дома... Слава богу, в нашей деревне сохранились дома, и в эти дома стали приезжать их внуки. Дети осели в городах, а внуки приезжали отдыхать. Вот и весь сказ. Уже скотины нету, в каждом доме по машине, никто ничем не занимается, земля заросла, все пришло в полную... Дачники приезжают — не дачники, а эти внуки, правнуки приезжают, погуляют немножко летом — и все, деревня вымирает. Но когда я приехал, это была благодатная почва, там и коровы, и мужики, и косили, сено собирали. В общем, настоящий был, живой, очень изобразительный — красиво было невероятно — такой вот быт.

Д.С.: Вы говорите, вас приняли хорошо, вы нашли общий язык со всеми?

П.Н.: Да, конечно. У меня опыт-то был контакта с простым людом. Они знали, что я художник. Потом к Диме очень хорошее было отношение у всех. К нему с большим пиететом...

Д.С.: Почему? Ученый?

П.Н.: Ученый, профессор, да.

Д.С.: Поэтому?

П.Н.: Да-да-да. Дима, он же... У него машинка была сначала, сейчас-то он на компьютере, беззвучно. А у него машинка, он устроил стол прямо у окна. И с утра, я как встал — а он как пулемет: трррррр — строчит, уже работает. Мужики: «Что-то он там делает? Слушай, не деньги ли печатает?» (*Смеются.*) — «Да нет, книги, у него книг много, он профессор». — «О-о! Профессор! Много книг пишет». Нет, к нему было уважение невероятное.

Д.С.: Ну и к вам, вероятно? Художник все-таки.

П.Н.: Да, художник. Так что контакты были, но, к сожалению, вся эта публика уже ушла, вся ушла. Деревня вымерла, я по инерции там, потому что того материала, который был тогда, его уже нет.

Д.С.: Потом вы возвратились в московские реалии или творчески у вас продолжалось?..

П.Н.: Нет, я все эти годы (уже, слава богу, около тридцати лет), пластически и по краскам, я всё питался как бы...

Д.С.: Там?

П.Н.: Там, да, той тематикой. Но чувствую, что сейчас надо... В общем, уже исчерпано, пожалуй, мне так кажется, этот материал уже исчерпан, потому что его попросту нету.

Д.С.: Ну, а следующий этап тогда? Если тот этап исчерпан, то что?

П.Н.: Что-то надо делать. Во всяком случае, эта деревня — как лаборатория, как трамплин, который дал мне возможность обрести самостоятельную позицию, самостоятельный опыт. У нас ничего не было этого. Вообще я должен сказать, что я бы свое образование разделили на две части: очень качественный и очень высокий уровень образования в художественной школе я получил, потому что там были педагоги еще старой культуры, великолепные художники и люди высокой культуры; и антиобразование — это в институте.

Д.С.: Даже «анти»?

П.Н.: «Анти», да. Если бы не среда студенческая... Потому что пришла туда очень неприятная публика, пришли те, кто в этой суматохе, в антикосмополитической борьбе решили себя погреть.

Д.С.: А это какие годы?

П.Н.: 1948 год, самый ужасный период. Ужасный период! Но зато он в нас воспитал чувство протеста. Оно началось именно с этого. Сначала просто не хотелось слушать какого-нибудь Льва Борисовича

или Ивана Ивановича, просто не хотелось. А потом уже возникало: он мне что-то говорит: «Небо надо писать, значит, так: ты возьми камедь желтую, ультрамарин и краплак, книзу горизонт должен быть камедь и краплак, дальше больше ультрамарина, а наверху просто ультрамарин». Вот такую схему. Ну нет, уж это я не буду делать! Или, помню, у нас практика была в институте во Владимире. И вот: «Эта группа идет на тракторный завод — там пишете картину, а эта — на завод «Автоприбор». А там кругом такой вид! Все кинулись писать церкви. «Еще кто напишет церкви — с практики выписывается, из института исключается». Вот такие были установки. И это вызывало невероятное чувство протеста. Может, это и воспитало ощущение неприятия всего, что вокруг.

Д.С.: Я этот вопрос Дмитрию Владимировичу задавал, и Елене Борисовне тоже: почему? Почему так? Собственно, что мешало тому, чтобы показать Ларионова с Гончаровой открыто, вам дать рисовать все что угодно, то есть дать какую-то минимальную свободу в творчестве, которая, в общем-то, не влияла на большие политические процессы? Вот почему так?

П.Н.: А они что сказали?

Д.С.: Ну, вы ответьте! *(Смеются.)*

П.Н.: Я считаю, что это все результат того, что к руководству и к формированию той политики, которая была провозглашена (антикосмополитической и так далее) пришла очень серая публика, малообразованная, малоспособная. Я этим объясняю. Пришла публика, которая, может, даже специально сгущала краски и создавала ситуацию борьбы, чтобы себя самоутвердить. Такой Невежин у нас был руководитель, проректор. Потом я выяснил, что это был ахрровец. Он ходит по институту. А у нас Покоржевский преподавал, Петр Дмитриевич, интересный такой, лошадей рисовал, чувствуете, что он был старой школы, хороший дядька, старик уже, барин, палка у него была слоновой кости, набалдашник... И нам рассказывал, как он один раз видел императора Николая II. «Я, — говорит, — рисую... в какой-то части военной рисую лошадей, а сзади меня офицеры обступили толпой. Я говорю: «Господа, вы мне мешаєте». Они отошли. Всё. Я рисую спокойно, и вдруг смотрю — кто-то сзади стоит, я поворачиваюсь — полковник какой-то. И вдруг мне этот полковник говорит: «Извините, ради бога, я вам мешаю? Я отойду, но мне очень интересно, что вы делаете. Можно поближе подойти?» Он подошел поближе, и я увидел, что это Николай II. И вот такой Покоржевский. Вот он ставит постановку: обнаженный парень, дебил такой, белый весь, и кругом белая драпировка. Он говорит: «Так красиво все, но что-нибудь черненькое, какой-нибудь удар тональный нужно». А у нас была дудочка, мы ему даем. О, говорит, здорово, великолепно, даже по сюжету получается интересно. Входит Невежин. Смотрит холодными глазами (такие холодные, бесцветные глаза были) на это дело и говорит: «Это что такое?» Петр Дмитриевич весь побелел: «А что?» — «Это что за реставрация мифологических сюжетов, чему вы можете научить?» Тот говорит: «Да нет, это мне... да это кто-то мне сунул, я даже так не хотел. Ну-ка, уберите!» С ним потом плохо было. А мы говорим: «Ничего, Петр Дмитриевич, ну и что, ну и подумаешь, плевали мы на него, нет, давайте дудочку, я все равно ее нарисую, эту дудочку». Нарочно делали. Этот Невежин всех доставал. Что его заставляло? Он очень посредственный художник был. Потом мы с ним общались: он был в руководстве АХРРОм, ахрровцы, они писали на всех доносы. А при Герасимове его и близко не было. Когда Сергей Васильевич Герасимов был, были там все художники: Почиталов Василий Васильевич, Максимов — то есть были очень хорошие художники, прекрасные, и Матвеев преподавал скульптуру. Всех убрали, пришли вот эти.

А знаете, какие собрания были в 1948 году? Мой брат уже был в институте, а я только поступал, я в 1949 году поступил. Он говорит: «Пойдем, у нас собрание общее, космополитов будут громить». Мы пошли. И вот Алпатова, на трибуну... «Почему вы читаете историю европейской культуры, когда вы русский художник? А что, русские художники плохие?» При чем знаете, кто задавал этот вопрос? Фронтвики. Ну, так они тогда назывались. Это люди, которые пришли из штабных газет, которые рисовали во время войны. Знаете, вторая, третья линии фронта; штабные — это не то, что фронтвики настоящие. Тех, во-первых, мало дошло до окончания войны, а потом они были другие. А эти... Вот Малкин такой был коммунист, тоже вроде фронтвик. «Объясните, почему вы?..» И несчастного этого Алпатова на трибуну. Он жмет очки, начинает объяснять, что у него и по русскому искусству двухтомник: «Да я и

русское тоже читаю, о русском, но есть же такая дисциплина «Западное искусство», вот я и читал». Нет! Следующего... Потом его заставили — он читал только русское, так и не читал больше западное. Но мы, правда, потом организовали кружок и приглашали... Вечерние были лекции свободные, и мы приглашали Алпатова, чтобы он читал нам про Рембрандта, про Эль Греко, как бы факультатив такой. И он нам читал. Потрясающие были лекции! Вот такая была ситуация, представляете себе? Это вызывало, конечно, чувство протеста.

Пришла оголтелая публика: Буланкин такой, тоже фронтовик... Они внесли очень много реакционного и в институт, и в Союз художников, потому что потом в Союзе художников они организовали отдельную секцию ветеранов войны, они потом потребовали, чтобы их в руководство [избрали]: «Ах, сволочи, мы там кровь проливали, а вы...» Такую демагогию развели!

Д.С.: В общем, ваш ответ — это воинствующая серость?

П.Н.: Я считаю, да. Это на нашем уровне. Может быть, на уровне высоком, политическом, надо было, может, какие-то другие задачи решать, я не знаю. А на нашем уровне точно — воинственная серость.

Д.С.: Скажите, а перелом наступил в академии, в институте, после разгрома, который был в конце 1940-х — начале 1950-х? Возрождение началось?

П.Н.: Знаете, это был период самый тяжелый, 1948—1949—1950-й, до 1953 года.

Д.С.: Потом, с «оттепелью»...

П.Н.: Потом Сталин умирает, XX съезд, и происходит движение... Между прочим, во главе этого движения — не то что во главе, но одним из активнейших людей были вот такие ребята, как Эрик Булатов, Кабаков — вот эта плеяда. Ну, еще были ребята, которые подняли этот процесс пересмотра. Тогда действительно многих уволили и Дейнеку пригласили в институт, был период такой, но он быстро завершился. И институт до сих пор... Я когда пришел в него преподавать, он остался на тех же позициях, на каких был в те годы...

Д.С.: Когда вы учились?



Павел Никонов

П.Н.: Да, когда я учился. Я удивился, думаю: «Мать честная! Все изменилось, а он остался таким же». Абсолютно таким же! Вот сейчас в академии постоянно поднимается вопрос, и Церетели чувствует, что все надо менять, видно же — просмотры идут. Но ничего пока кардинального не происходит. Хотя я вижу, как можно было бы все изменить, конкретно. Там, конечно, инертность жуткая... *(Усмехается.)* Приходит ученик из художественной школы. Он давно уже рисовал обнаженную [натуру] там, в художественной школе, композиции на свободные темы. Человек семь лет учился. Приходит в институт, его на первый курс — и он опять начинает рисовать голову без фона, схему... И полная потеря интереса к процессу учебы! Фактически институт ориентирован на то, чтобы воспитать грамотного...

Д.С.: Рисовальщика.

П.Н.: Да, грамотного рисовальщика — и больше ничего, чтобы он выполнял заказ. А когда начинаешь им говорить... Мне говорят: «А что ты хочешь? Вот они выйдут сейчас на улицу — им твое творчество не нужно. Им нужно сейчас, чтобы — кто заказал, чтобы они выполнили, чтобы они жили, зарабатывали». Пусть пройдут, а там пусть хоть на голове стоят. Вот такая теория. Поэтому, конечно, никакого нет интереса ни у кого, институт опускается, опускается и опускается. Надо, конечно, все это менять.

И опять-таки опыт свободных мастерских, опыт ВХУТЕМАСа, опять возвращаемся к 1920-м годам...

Д.С.: К золотому времени.

П.Н.: К «золотому веку». «Золотой век» он был не только потому, что была свобода, — там была свободная форма общения. Мы в своей «Девятке» получили возможность общаться — и не только в этот период. «Девятка» плюс такие, как Слоним, как Эльконин. Были художники, с которыми можно было общаться, от которых можно было что-то услышать. А тогда было общение с Европой, причем на равных. Это ни в

коей степени не стирало грань собственного национального самосознания художника: русский художник оставался русским художником. Наоборот, это даже, может, и укрепляло. Опять к 1920-м годам, практика свободных мастерских. Но это надо все перелопатить.

Д.С.: Да, обидно, что вы говорите про институт, что там всё...

П.Н.: Да, ужасно, это ужасно... *(Пауза.)* А чем Сарабьяновы объясняли?

Д.С.: Ну, и этим тоже, как вы — серостью воинствующей. Но и тем, что интеллигенцию, в самом широком понимании интеллигенцию, творческую и любую другую... В общем, власти выгодно, чтобы интеллигенция была зажата, в страхе. И чем больше ограничений, тем более некомфортная ситуация, которая заставляет интеллигенцию помалкивать. Как-то так они объяснили.

П.Н.: Понятно. Знаете, я все больше и больше убеждаюсь, что все-таки власть-то сама по себе, она отдельно не существовала и не существует, она выразитель той прослойки, которая наиболее инициативна, забирает вот эти основные посты. В 1948 году произошла такая ситуация, когда основная масса людей была на таком уровне. И как ни странно, эти так называемые фронтовики... Ведь настоящие фронтовики, те, кто воевал по-настоящему, они, в основном, не дошли. А публика, которая воспользовалась ситуацией победы, торжества, управляла всеми процессами, которые происходили в стране, в том числе и культурным. И во власти тоже происходили такие ситуации. Власть тоже менялась. Там тоже наиболее яркие личности выметались из этого процесса. Это общая тенденция.

Д.С.: Скажите, а лианозовцы — вы с ними общались?

П.Н.: Очень мало. С Эдиком Штейнбергом... В тот момент я ему симпатизировал, мне он нравился как художник и парень хороший, мне хотелось, чтобы в МОСХ он поступил, но тогда не получилось. А он такой был ершистый, на всех: «Сволочи, МОСХовцы». Но, правда, потом мы с ним оказались в одной поездке, уже в 1990-е годы, с Васнецовым были в Германии, ближе сошлись... А в те годы, когда лианозовцы были, я с ним почти не общался.

Д.С.: Ну, это как другое что-то, чужие люди — или не сложилось случайно? Я имею в виду «другое» в смысле творчества, художественного понимания.

П.Н.: Мне почему-то казалось, что это что-то другое, да.

Д.С.: Не интересно?

П.Н.: Не интересно. Может, я ошибался, черт его знает. Я искал чего-то фундаментального. А у них было много поверхностного, внешнего.

Д.С.: А сейчас вы это фундаментальное находите у кого-то?

П.Н.: Знаете, мне почему-то кажется, что два художника, — правда, они ушли уже (один совсем недавно), — два художника, которые в какой-то степени, можно сказать, определили направления и оставили четкий след в нашем искусстве: это Андрей Васнецов и Коржев. Они совершенно два противоположных крыла обозначают собой, но в их творчестве я вижу настоящую фундаментальность, настоящую глубину.

Д.С.: Да, интересно.

П.Н.: Коржев, мне кажется... Он умер недавно. У него был такой период, когда он писал сюр-картины. Вы не видели?

Д.С.: Видел.

П.Н.: Одну работу, вот такую маленькую, — очевидно, эскиз к чему-то, или просто работу, я увидел, он подарил одному художнику. Потрясающий холст. Я думаю, может быть, будут делать его выставку персональную. Он ведь в последние годы жил... он категорически отказывался выставляться на наших площадках, отечественных. В Америке, правда, ему сделали выставку, но я видел только альбом, а так

не видел ее. А тут он отказывался. Может быть, сейчас удастся сделать персональный показ. Мне кажется, это будет интересно.

Д.С.: Да, «Волны» здорово, конечно. Я в интернете видел, интересовался. Там есть какие-то изображения, но, верно, это капля в море.

П.Н.: И Васнецов. К нему почему-то сейчас нет никакого интереса. Я знаю, что в Третьяковке Васнецова много работ, но они в экспозиции не висят. Сейчас собрал... в Абрамцеве был такой Петровский или Пиотровский — директор одно время, он, когда был директором, много работ Васнецова приобрел. Там очень хорошее собрание васнецовских холстов, материала очень много, можно было бы интересную выставку сделать.

Д.С.: А вы с ним общались?

П.Н.: Да, я с Васнецовым общался, но не настолько, чтобы считать его достаточно близким человеком. И с Коржевым я общался, но не очень много... Васнецов и Коржев — во-первых, они очень... во всяком случае, Васнецов, он очень здорово формулирует свои мысли, он такой философ в изобразительном искусстве, он размышляет хорошо и словесно выражает свои мысли очень профессионально и грамотно.

Д.С.: Жалко, я его не застал.

П.Н.: Он очень мудрый дядька, просто очень.

Д.С.: Может, подскажете, к кому пойти сейчас, кого помучить, записать?

П.Н.: Записать? Можно было бы разговорить Злотникова. Вы его знаете, нет?

Д.С.: Да, знаю.

П.Н.: Интересно почему? Потому что он учился в это же время, что и я, в той же художественной школе, мы с ним однокашники почти (на год, что ли, разница), вместе на практику ездили. В те времена, представляете: 1944 год, летняя практика художественной школы, в Новый Афон едем, а еще война идет, и эта ветка Ростов — Харьков, она еще не проездная — мы ехали через Баку. А сейчас институт не может практику организовать — нету денег.

Д.С.: Вообще нет практики?

П.Н.: Вообще нет, нету денег. Ну куда это годится? Это ни в какие ворота. Были экзамены в институте — так на модель не было денег, писали натюрморт (*горько смеется*). Ужас! Так вот, мы с ним на практику в Новый Афон вместе ездили. Этот класс, в котором он учился, там и Булатов Эрик, и Кабаков, там такой Слепян был еще, там учился Олег Прокофьев, сын композитора, он женился на Камилле Грей, искусствоведке, она потом альбом выпустила, «Великий эксперимент», что ли, назывался. То ли через него — в общем, Злотников стал абстракцией заниматься, очень многое знал, со многими художниками знаком был. Он мыслящий человек. Самого Диму надо, самый у нас энциклопедист — Дима Сарабьянов.

Д.С.: Я их записывал вместе с Еленой Борисовной, много, раза четыре, наверное, но там в основном Елена Борисовна говорила, Дмитрий Владимирович отмалчивался.

П.Н.: А когда это было, давно?

Д.С.: Нет, в прошлом году.

П.Н.: Он сейчас как-то сдал.

Д.С.: Сдал, да. Я его записывал года три назад. Это была биографическая больше беседа — он рассказывал здорово, хорошо...

П.Н.: Он в последние годы как-то сдал.

Д.С.: Он ведь почти на десять лет вас старше?

П.Н.: Он 1923-го, а я 1930-го. Большая разница, он другого поколения, войну прошел. А я застал еще его отца, в институте преподавал.

Д.С.: Он марксизм преподавал.

П.Н.: Эстетику. У него рог такой был — он плохо слышал. *(Усмехается.)* Он эстетику, да, не марксизм. Только полгода, а потом ушел.

Д.С.: А когда у вас первая персональная выставка была?

П.Н.: В 1990 году.

Д.С.: А почему не было раньше? Не было возможности?



С Юрием Злотниковым

П.Н.: Я уклонялся от возможности. Я и в таких-то выставках не участвовал. Мне казалось, надо накопить материал. Я не был уверен, что готов к персональному показу, но тем не менее почему-то, в общем, мне предложили, уже отказываться было нелепо. Обычно не предлагают, художник сам... А тут вдруг предлагают, потом шестьдесят лет уже, юбилей. Я привез работы туда, на Крымский вал, и первое желание было: все собрать — и немедленно обратно! Я в полном отчаянии. Потом Игорь Попов, он уже умер, опытный экспозиционер, он председатель Союза был, говорит: «Ну, милый мой! Это каждый так. Это болезнь каждого художника, когда персональная». С одной стороны, замкнуться хорошо. С другой — ты не видишь своих работ в другой среде, в другом окружении, и у тебя складывается определенный образ по поводу своих работ и по поводу всего, что ты сделал. А когда работы появляются в совсем другой среде, другой обстановке, ты на них объективно смотришь. Так ты приглядываешься, не можешь их оценить по-

настоящему, невозможно. Или надо делать большую паузу, отвернуть ее на год, на два, тогда сразу увидишь все. У меня было полное ощущение, что надо немедленно все забирать, закрывать. А он говорит: «Ладно, я сам сделаю экспозицию». Он сам сделал спокойненько, как-то утряс все.

И опять я убедился в том, что мы неверно развивались: все художники того «золотого» времени, мало того, что они общались — они показывали свои работы, и даже Пикассо... Персональный показ — это что? Это тридцать работ каждый год, и не надо никаких Манежей, никаких гигантских залов. Маленький зал — покажи, что ты сделал, посмотри сам, проверь, появись рядом... Это постоянное варево такое, обмен информацией, вот что. У нас только два пути: либо мы участвуем в этом, или, как Россия с иконописью, на четыреста лет закрылась и создала что-то свое, да и то это все-таки от Византии.

Д.С.: Но сейчас развитие как будто общемировое, если нас опять не заставят закрыться — то, наверное...

П.Н.: У меня такое впечатление, что сейчас с изобразительным искусством кризис не только у нас, но и там тоже. Такого расцвета, какой был в XIX — начале XX века, по-моему, там тоже нет.