



ОУИ НБ МГУ №1669

ИСКУССТВО

О том, как совершать волшебные ошибки, а Ленина написать дураком

<http://oralhistory.ru/talks/orh-1669>

🎤 29 января 2014

Собеседник

Сельвинская Татьяна Ильинична

Ведущий

Найденкин Михаил Сергеевич

Дата записи

Беседа записана 29 января 2014 и опубликована 3 июня 2016.

Введение

В третьей беседе Татьяна Сельвинская рассказывает о своем отношении к художникам начала XX века: о Наталье Гончаровой и других художницах-амазонках, о мужских и женских ролях в искусстве и обществе. Сельвинская вспоминает об ученичестве у Фалька и Тышлера, о трогательной заботе Тышлера за парализованной женой. Художница рассказывает о своей работе в театрах страны с различными режиссерами, делится мыслями о взаимоотношениях художника, государства и общества, о роли денег в творчестве и о том, что такое честность художника.

Татьяна Ильинична Сельвинская: Первым человеком, который меня к живописи приучил, был папа. С двух лет я рисовала, и с двух лет мне говорили, что я буду художником. Но я была очень ленивая. Я и сейчас невероятно ленивая ко всему, кроме того дела, которое я делаю. Театр меня немножко воспитал: когда надо было сделать костюмы за одну ночь... Мне потом режиссеры говорили: «Мне художницы говорили, что надо две недели». В театре я работала — не выходила из театра. Придумать я могу и сейчас, но я не могу сейчас работать в театре просто потому, что надо в нем находится с утра до ночи. Вот, кстати, чтобы я не забыла: тридцатого и первого будут два спектакля в моем театре. Она пользуется просто моими картинами. Это уникальный театр, уникальная женщина. Я бы очень хотела, чтобы вы с ней встретились.

Михаил Сергеевич Найденкин: Это Ника Косенкова?

Т.С.: Косенкова, да. Значит, первым человеком был папа. Благодаря папе... Это я, по-моему, тоже уже говорила: он дружил с женой Вишневецкого по фамилии Вишневецкая. Она как раз вместе с Фрадкиной работала в театре. Была Экстер, была Гончарова, ну и Вишневецкая с Фрадкиной... А, Панова еще была.



Татьяна Сельвинская

М.Н.: А как вы относитесь к Гончаровой?

Т.С.: Сейчас, говорят, была выставка, я не видела, но... Пока я не видела ее большую выставку, я относилась очень хорошо. Когда я увидела большую выставку, я увидела там несколько очень хороших

работ, а в основном это подражательные работы.

М.Н.: Подражательные кому?

Т.С.: Тем художникам, которые были вокруг мужика. «Амазонки», конечно, «амазонки»... Была выставка «амазонок» в Москве. Но считается, что она не очень удачная была: они что-то все друг на друга похожи и похожи на мужиков, на мой взгляд. Со мной можно не соглашаться. Я не вижу ни одной женщины... Вот у скульпторов есть — та же Голубкина, а у живописцев — они над мужиками. Они хорошие художники, все хорошие художники, но они не создали своего стиля отдельно от мужиков. И вот благодаря Вишневецкой меня папа в одиннадцать лет привел к Фальку. Фальк — это живописец уникальный.

М.Н.: А в чем его уникальность, с вашей точки зрения?

Т.С.: В чем его уникальность? В краске, в том, как он ее чувствует. Правда, Тышлер о нем говорил, что он так много этой живописи знает, что иногда она перестает быть живописью.

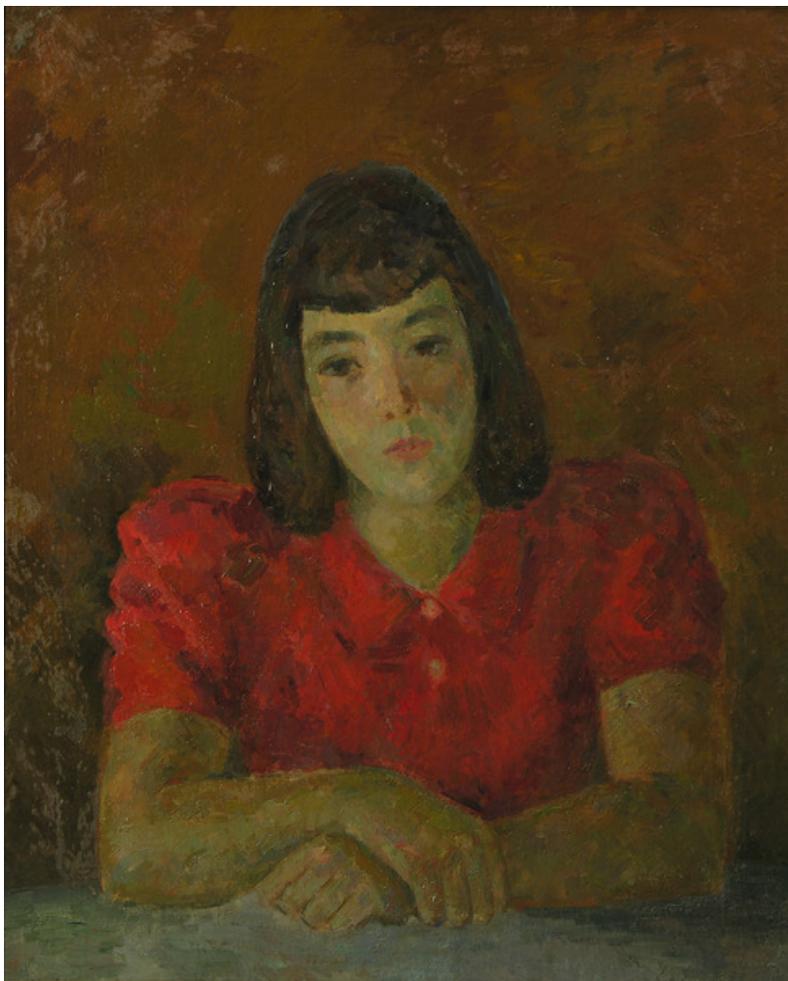
М.Н.: То есть становится чем?

Т.С.: Ну, перебор есть. Кстати, мой портрет в красном — он у него уникальный. Это я вам рассказывала, почему он начал писать мои портреты?

М.Н.: Да-да, рассказывали.

Т.С.: Такого второго портрета у него нет, потому что он меня написал в образе сфинкса. Я не видела у него ни одного портрета — замечательные портреты! — чтобы там была еще одна образность над портретом, я не видела. (*Найденкин рассматривает.*) Здесь это не очень видно. Это у Некрасова сейчас, такой Некрасов Владимир Ильич...

М.Н.: Это который «Арбат Престиж»?



Роберт Фальк. Портрет Татьяны Сельвинской

Т.С.: Да.

М.Н.: Он купил эти портреты, да?

Т.С.: Я вам не рассказывала?

М.Н.: Рассказывали, что купил.

Т.С.: Он купил мой, а оказалось, что за неделю до этого купил голубой. И сейчас они у него оба.

М.Н.: А какой вам больше нравится?

Т.С.: Красный. И он лучше. На фотографии это не видно, на фотографии голубой лучше смотрится, он даже более глубокий, и у него лапы... там лапы сфинкса. Там не руки девочки, а лапы. А лицо такое у меня, с этой челкой... (*Усмехается*). Есть люди, один искусствовед и один художник, они считают, что не видно, что я ученица Фалька.

М.Н.: Они считают, что *не* видно?

Т.С.: Не видно. Хотя это достоинство. Они что, хотят, чтобы я была эпигоном? И мои ученики тоже... Сначала, когда я их выпустила, первых, и была выставка первая, все стали говорить, как они на меня похожи. А потом все стали говорить: «Как они на вас не похожи». Моя и задача была: не делать эпигонами, а понять, что в них главное... Вот Ксана Шимановская, о которой я вам говорила. Я ее жест видела — я этот

жест хотела увидеть на ее листах. И сейчас похожего на меня никого нет. Они сами по себе, и среди них очень много уже известных художников.

М.Н.: Мы до записи говорили о первом авангарде. О Малевиче зашел разговор, и вы сказали, что «Черный квадрат» есть...

Т.С.: Да. Можно, я договорю о Фальке, потом перейду с моих учителей?..

М.Н.: Хорошо.

Т.С.: Так что, благодаря папе, я оказалась у Фалька.

” И когда мне говорят: «А что у вас от Фалька?» А то, что я цвет понимаю и чувствую, это от Фалька! Я владею цветом, не так, как он, а по-своему.

У меня даже стихи есть. Я вам читала, по-моему, да? «Я пишу по своим законам, нарушая великих каноны...» Не читала?

М.Н.: Нет.

Т.С.: Вот это я с удовольствием вам прочту. Оно маленькое.

М.Н.: Хорошо.

Т.С.: «Я пишу по своим законам, / Нарушая великих каноны. / Одеваюсь совсем не по моде, / Беспokoясь лишь о погоде. / Говорят, о вкусах не спорят. / Что ж, согласна, я и не спорю. / Вам не нравится, ну и не ешьте. / Королева я, а не пешка». Олег Вакулин обожает это стихотворение, читал его на своей выставке. На моей он тоже пытался, но забыл. Благодаря папе, я стала ученицей Тышлера, потому что Тышлер оформил папе «Улялаевщину», первое издание. Кстати, на «Сотбис» она продалась за какие-то колоссальные деньги. Когда я оказалась в МОСХе и Тышлер услышал мою фамилию, естественно, он обратил на меня внимание. Ну и с этого началось.

” Тышлер для меня в этом смысле выше Фалька. Фальк мир не создал. У него замечательная живопись, замечательный портрет, но нет своего мира. А Тышлер создал мир.



Пьеро, 1975

И когда он работал в театре, этот мир он в театр и принес. У него есть мир. И в этом смысле он для меня тоже был эталоном художника. Я вообще считаю: художник должен создавать свой мир. Вот авангард — там художники, которые создавали свой мир. Потом у меня был замечательный учитель — Курилко-старший, который учил меня театру. Я рассказывала, что за то, что я ученица Фалька, меня гнобили и в школе художественной, и в институте. И за папин портрет, который вы можете сфотографировать, меня сослали...

О создаваемом художником мире

М.Н.: Вы говорили очень интересную вещь по поводу Тышлера и по поводу того, что он создал свой мир, а Фальк не создал.

Т.С.: Фальк для меня не такой кумир. Качество живописи... У него недавно портрет, его автопортрет, повесили в Бахрушке. Роскошный, роскошный! Но мира как такового у него нет.

М.Н.: А что значит создать свой мир, для художника?

Т.С.: Вы Тышлера знаете? А вы посмотрите. Это же наглядно видно. Мир — это когда у художника свои законы, понимаете. У Фалька (*видимо, Тышлера — ред.*) тоже свой закон. Но закон о мироздании. Он —

бог. У него и люди свои, и пространство свое, отношение свое ко всему, за что он берется. Просто надо листать. Это видно.

М.Н.: А что это значит?

Т.С.: Что значит мир?

М.Н.: Да. Что значит создание своего мира? Что оно значит для искусства — создание своего мира?

Т.С.: А вы не представляете, что у Достоевского — свой мир, а у Толстого — свой? В этом вы разбираетесь? В литературе вы чувствуете? Или нет? Или вам кажется, что это одни миры: у Пушкина, у Лермонтова, у Толстого, у Шекспира — это все одни миры? У вас нет ощущения, что это каждый раз свой космос?

М.Н.: Но ведь есть еще стремление, есть интенция к тому, чтобы отразить или понять какой-то общий, один мир, в котором мы находимся.

Т.С.: Так это и есть. Это же оно и есть — их понимание мира, то, как они понимают этот мир.

М.Н.: То есть большой мастер, большой художник — он обязательно создает...

Т.С.: Обязательно.

М.Н.: ...свой мир.

Т.С.: А Боттичелли? Да, любой. Это свой космос. Там же линия своя. Боттичелли — он же не нарисует тебя так просто. У Тышлера, у него каждый раз... Это просто надо взять книжечку полистать. Так, на словах, труднее объяснить. Это видно. Да, но я начала про Курилку-старшего, его уважение к нам и то, как он нас учил театру, при том, что он был художником театра 1920-х годов, в основном. Когда я приехала в Одессу на мой первый спектакль, главный художник, там был замечательный художник, он потом говорил, что не верил, что это мой первый спектакль. Я вошла в театр совершенно естественно, благодаря моему учителю, хотя театр уже был другим, но он как-то... Он делал то, что должен делать учитель, и то, что я стараюсь делать. Шевченко в себя верил, в то, что у него есть свое что-то, очень главное. Но вы хотите про 1920-е... Я начну с Кандинского.



Вернисаж в Российской академии искусств. О.Вакулин. Т.Сельвинская. С.Бэлза. Е.Зевин, 2014

Про абстракцию Кандинского

По-моему, я вам говорила, что я абстракцию не понимала, пока не поехала в Китай и не увидела эти бамбуки с птицами и не поняла там, что это просто ритмы, что бамбук и птицы — это не имеет никакого значения. Все дело в ритме. После этого я поняла Кандинского. Вот я боюсь, что я повторяюсь.

М.Н.: Нет-нет-нет, рассказывайте, интересно.

Т.С.: Понимаете, по Кандинскому... Я говорила вам, по-моему, что, если бы я была композитором, я бы по его картинам писала музыку. Есть композитор, который эту музыку написал, правда, я не слышала о нем очень хороших отзывов, я не знаю, насколько его музыка совпала бы с моим ощущением. Но то, что у Кандинского я ее просто вижу, эту музыку... Фальк всегда говорил, что живопись и музыка, музыка и поэзия, поэзия и живопись — это все действительно связано. А как поэзия без музыки? Папа всегда читал вслух свои стихи. Кстати, я посоветовала этой поэтессе тоже читать вслух — тогда ты сам слышишь какие-то ритмы: как, когда они меняются, законно ли они меняются, как два «ж» не может рядом быть... Это все только на слух получается. Честно говоря, я много раз... Вот у меня стоит центр, и я часто включала его для того, чтобы писать, он мне давал энергию. Сейчас он мне мешает.

М.Н.: Почему?

Т.С.: У меня хватает своей энергии. Он у меня начинает ее отнимать. Но в принципе музыка очень способствует. И я даже написала, несколько абстракций у меня было, штук двадцать пять, наверное. В альбоме они есть. Я вам рассказывала про одну пианистку, которая увидела... Нет? Она сейчас экспедиционер Бахрушинского музея, она увидела у меня выставку — она не узнала композитора. Но когда я ей называла композитора, она тут же узнавала вещь, с которой я писала, значит все-таки что-то было,

притом что у меня вроде слуха нет, но Нейгауз мне объяснял: «А внутри вы правильно поете?» Генрих Густавович Нейгауз, старший. «Внутри правильно поете?» Это значит, просто у вас голос не настроен, значит, слух все-таки есть. Петь мне не надо — это факт, а музыку я чувствую. Не всякую. Попсу не люблю.

М.Н.: Вы сказали, что абстракция вам стала понятна после Китая.

Т.С.: После Китая, да. Ну и после нее я поняла... Более того, когда я сама стала ею заниматься, я поняла, что все: и Миро, и Кандинский, и еще там какие-то имена, сейчас могу сразу и не вспомнить, но все абстракционисты настоящие — у них всегда было чувство под этим. Это не просто так, тяп-ляп. Это когда говорят: «Я тоже так могу!» Нет, ничего подобного. Там все достаточно четко и композиционно, и какое-то чувство обязательно тобой владеет, когда ты это делаешь, поэтому абстракция... Не всякий может, на самом деле.

Я вам говорила, что я дала задание своим ученикам на абстракцию? И когда открыли, разрешили выставиться на ВДНХ всем этим андеграундам, я поняла, что я моих учеников не удержу, они же побегут. И я им дала задание на абстракцию, именно на музыку. Они мне, человек двадцать, принесли свои работы, и было очень четко видно, кто был честным, а кто сфальшивил. И когда я показывала на фальшивого, никто не сказал, что я ошиблась, они все согласились. Это оказалось видно, когда человек искренне, чувствуя, делает или тяп-ляп. И я это выставила на экзамене. А у меня директор был — ко мне идеально относился. Меня там долбали за это. Он мне потом сказал: «Вы все правильно сделали, и надо было, надо было выставлять».

Ну что 1920-е годы? Конечно, в 1920-е годы замечательные были художники. Началось Кандинским. Ну и Лентулов замечательный был. Театральные были замечательные художники... Извините, у меня сейчас с памятью немножко... Я не могу на нее жаловаться, но тем не менее... Веснины, братья. Экстер была, вышла их них, Панова вышла из них. Вот когда их, этих «амазонок», вместе выставили, они все оказались похожи друг на друга. Кстати, лучше всех там была Экстер, у нее красивые были вещи. Но когда сделали ее выставку, Коваленко сделал, и у нее якобы бешеный успех... Не знаю, я очень сомневаюсь в бешеном успехе. И в это время Пикассо выставляется. А она работает вроде бы в стиле Пикассо в живописи. Но это сравнивать нельзя! *(Усмехается.)* Похваляюсь: директор челябинской галереи написал обо мне замечательную статью, назвал меня «седьмой амазонкой». Я вас хотела познакомить с Бруком Яковом Владимировичем, который был дико возмущен. Я была польщена, а он дико возмущен: «Почему седьмая, а не первая?» Я ему говорю: «Я вообще к ним не имею отношения». А я к ним действительно не имею никакого отношения. Я вам начала говорить про «Арлекина и Пьеро», что их хотят купить, и Саша мне сказал, что в Бахрушке есть замечательные фонды на эту тему... Великие художники. Ему я подсказала идею, на которую он клюнул: сделать такую выставку. И вот, честно говоря, при том, что там великие художники, я совершенно за себя не боюсь, потому что я на них не похожа. Не к тому: хуже или лучше — я это увижу, но я знаю, что я на них совершенно непохожа, что у меня есть свой мир. Я к этому пришла своей дорогой.

М.Н.: А критерий «хуже — лучше», он тоже для вас определяется... Как вы «хуже — лучше» определяете? Я понимаю, что полностью это в словах не скажешь, но...

Т.С.: Ну как? Вот меня пригласил Шумилов на свою выставку... Вот там картины стоят эти... Ну да, вы у Фоменко еще не были, этих картин не знаете, а здесь нет каталога. Кстати, они плохо напечатаны. Я написала триптих: в центре мужчина и женщина, вдвоем стоят, она — спиной, а он — лицом, с этой стороны мужчина лежит, с этой — женщина. Когда Наташка, большие картины, это увидела: «Вы хотите задавить Шумилова?» Она у меня вообще такая. Начнем с того, что я никого никогда не хочу задавливать, тем не менее когда мне Шумилов стал приносить по одной своей картине сюда, от которых я была в совершенном восторге... Это при вас он был здесь?

М.Н.: Нет-нет.

Т.С.: Кто-то у меня был... А, Артем, не вы. Мне показалось, не знаю, как вам, когда его картины все вместе, они себя немножко сами задавили: однообразны тонально и цветово, хотя каждая картина мне безумно

нравится. У вас не было этого ощущения?

М.Н.: Нет, не было у меня такого ощущения.

Т.С.: Не было. Восприняли вы картины его?

М.Н.: Некоторые, да.

Т.С.: Некоторые? Но не все?

М.Н.: Нет.

Т.С.: А мне они все очень нравятся, но мне кажется, что они задавили друг друга. Словом, когда он принес свою картину, которая мне очень понравилась, именно потому, что Наташка сказала, что я могу его задавить, я захотела посмотреть. И вдруг увидела, что у меня чистая халтура, рядом с ним. Оказалось, вот теперь я тоже это делаю, что такие большие холсты большой кистью мне нельзя писать. Я должна писать маленькой, вот такой кисточкой.

М.Н.: Почему?



В квартире И.Л. Сельвинского (отца) в Лаврушинском переулке. О.Некрасова (племянница), художник О.Вакулин, Т. Сельвинская, 2013

”

Т.С.: Мне один шофер сказал: «Что вы устаете? Вы же не мешки таскаете». Я ему сказала: «Вы тоже не мешки таскаете. Устаете от напряжения». А мой сосед, тоже шофер, сидел у меня в гостях, а я устала, говорю: «Да, я тоже...» — «Ну а вы-то отчего устали?» Я ему говорю: «Сережа, а валиком пять часов мазать стену вы бы устали?» — «Да». — «А маленькой кисточкой?»

Еще же и другое приходится делать, не только мазать. Когда мажешь, тут ничего другого нету. У меня Кирилл первый раз — полтора часа писал, второй — два с половиной — еле живой.

М.Н.: Ваш сын.

Т.С.: А я говорю: я полчаса пишу — и ложусь. Сейчас. Раньше я писала дольше, но все равно к вечеру совершенно выматываешься, потому что это же оттуда идет. Так, на чем мы остановились?



Воспоминания о семье, 1984

О Малевиче

М.Н.: Вы перечисляли наших великих художников 1920-х — 1930-х годов, периода первого авангарда.

Т.С.: А! О Малевиче, да, о Малевиче, про квадрат Малевича... Очень издеваются где-то, что благодаря неграмотности мастеров квадрат Малевича долго висел вверх ногами. Надо сказать, что Малевич сам считал, что можно вешать верх ногами. И очень многие же не понимают, почему эта картина считается великой. А она велика не по тому, *как* написана... Она хорошо написана, кстати, вполне нормально по живописи написана, но не в этом ее достоинство.

”

Это манифест — что квадрат имеет право на существование. И после него же пошли эти ткани с геометрическими формами. Вообще, геометрия, она лежит в основе любой композиции, так что в этом смысле он открыватель.

А сам как художник, честно говоря, мне лично он не очень нравится. Но я не буду ни с кем спорить: кому нравится — на здоровье, так же, как и Гончарова. Панова была, по-моему, наиболее мощной, именно в театре она была мощной.

М.Н.: А вы говорили, до записи, что искусство идет некоторым мощным вектором, и сменяются определенные...

Т.С.: Да. Все «измы», так называемые «измы»... Настоящее искусство идет вот так.

М.Н.: А что дает этот вектор? Это вектор чего? Какого-то приближения к истине?.. Если вы говорите, что это разные миры, то какой же это вектор? Или эти разные миры в общий вектор складываются?

Т.С.: Да-да. Опять же, как и литература. Есть великие писатели — они же один другого не уничтожают, но они есть...

О Боттичелли и Модильяни



На вернисаже в Мастерской Петра Фоменко. Т. Сельвинская и директор Мастерской А. Воробьев, 2012

М.Н.: Вот у вас, в данном случае, классический взгляд получается.

Т.С.: Какой?

М.Н.: Классический.

Т.С.: Классический взгляд?

М.Н.: Да. А есть ли преемственность в этом векторе?

Т.С.: Ну конечно есть. А вот Боттичелли. До сих пор он мой учитель. Я говорила об этом недавно, что ни он, ни Модильяни мне не нравились в репродукциях. Когда я Боттичелли увидела в репродукциях, мне казалось, что это такая виньеточка. Но, на мое счастье, я попала в Уффици — а эта «виньеточка» трехметровой высоты. Эта линия вообще фантастическая! И Модильяни мне казался очень манерным. Кстати, мне повезло: я в Лондоне увидела персональную выставку Модильяни. Там на мольберте стояла картина его, где было четко видно, что он ученик Боттичелли. А его манерность эта... Вот я вас поскольку потеряла, не пригласила на выставку Лали Росеба, которая сейчас в Бахрушке шла... За этой якобы манерностью — я не увидела манерности, я увидела самого Модильяни, его личность, его душу, тонкую, нежную, его отношение к людям. Также и на Лали Росеба. И один мой искусствовед, с которым мы на этом и расстались на всю оставшуюся жизнь, сказал, что она вторична после Модильяни. Модильяни работает овалом, а Лали работает углами, у нее трагичное, а у него — нежное, то есть ничего общего просто нет. А если и есть, то за ее тоже очень яркой формой все равно видна ее личность, она сама, человек, который это писал. Это невероятно ценно.

М.Н.: А этот вектор общего движения искусства, он куда-то указывает?

Т.С.: (*Усмехается.*) Вверх. Все идет вверх, и оттуда что-то идет.

М.Н.: Это вы говорите сейчас в каком?.. В религиозном, мистическом плане?

Т.С.: Что-то есть, а что — не знаю. Но что-то есть, оттуда, откуда, действительно, вдохновение приходит. Это же есть.

М.Н.: А оно оттуда приходит?

Т.С.: Оттуда, через чакры.

М.Н.: (*Смеется.*) Это вы шутите. А серьезно?

Т.С.: А «измы» — они обогащают.

М.Н.: Подождите, вы шутите, а серьезно — откуда вдохновение?

Т.С.: Чего?

М.Н.: Вы шутите сейчас. А откуда вдохновение?

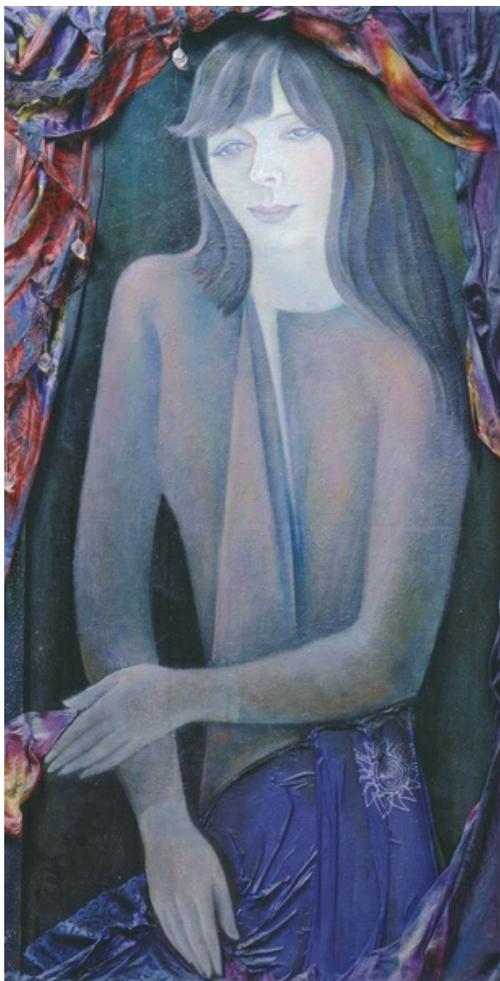
Т.С.: Я не шучу, на самом деле. Вот откуда-то приходит... Откуда оно приходит? Я не знаю. Ты вдруг понимаешь. Единственное, что надо — надо думать, надо себя к этому готовить. Если про это не думать, оно не придет.

М.Н.: То есть вдохновение и творческая энергия — это что-то светлое? Можно сказать, что это что-то светлое, божественное? Или необязательно?

Т.С.: В смысле «божественное» — мне трудно говорить, потому что я не верю в конкретного Бога.

М.Н.: Как-то еще эту тонкую материю энергии этой... как вы ее чувствуете?

Т.С.: Я вам много раз говорила. Начинаешь холст — какая-то задумка у тебя есть, и ты ждешь, что он начинает тебе подсказывать. Что значит, что он мне подсказывает? Там же холст тупой. Вот ты проводишь линию, а она начинает... Ты ошибся...



Ирина Гаганова, 1988

” Серов называл это «волшебная ошибка». Случайно кисть грязная может туда влезть, линию не туда проведешь, тонально не так построишь. А оказывается потом, что в этом весь смысл.

Даже когда в театре макет сдаешь. Уж, казалось бы, по макету, я никогда не тянула с макетом, я все равно смотрела, что у меня получается на сцене. И когда ошибались мои мастера, я их умоляла: самим не исправлять. Я ругаться не буду, но просто найду выход. Мне это нравилось, мне нравилось находить выход... Я работала у бедных, я художник театра бедных. У меня стих даже есть. Я вам стихи еще не дарила, нет? *(Пауза.)*

М.Н.: Так, здесь только... А, здесь два.

Т.С.: *(Рассматривают издание.)* Здесь два. Это издание, значит, первое. Это мой сын делал. А это первое, за свои деньги. Я просила сделать это вторым томом, а он, видите, решил не делать. «Советское — значит отличное!» Я ему говорю: «Я сама никогда не приду к вам больше и друзей своих не приведу». Издевались как... В общем, это первое... Поэтому у меня они сохранились — мне стыдно за оформление: с какими-то виньеточками, которые мне совершенно не подходят... Вот там автопортрет, мой портрет пишет и сделал мне такие губки — это не мое, понимаете — такие, бантиком. Они мне эти бантики тут понасажали, за мой

же счет притом. А вот эта первая самая, об этом я вам и говорила, там даже сказано, что это отец для меня прислал, и я поняла совсем недавно, почему именно в том году. Я вам рассказывала.

О Фальке

М.Н.: Татьяна Ильинична, а Фальк о ком отзывался? Вы помните, кого он, может быть, ставил как пример?

Т.С.: Импрессионистов, конечно импрессионистов... Сам он импрессионист тоже, и он больше всего любил импрессионистов.

М.Н.: Вы помните, может, как он вам рассказывал...

Т.С.: Нет, не помню. Помню, как он меня учил до войны и как после. До войны он меня только хвалил, но ничего мне не подсказывал, только играл на клавесинах при мне. А в 1943 году, когда я год у него занималась, он меня начал учить. Было тяжело, потому что конкретно каждый мазок я составляла новый и следила за этим. А когда он писал мой портрет, я увидела, что он фузу собирал

” Знаете, что такое фуза? Когда все краски взять и перемешать — получается такой цвет, сероватый какой-то, сложный. Вот он составлял этот сложный цвет, а к нему добавлял что-то. Учителя часто делают не то, что делают ученики.



Галактика, 2012

Почему я действительно считаю, что ученики очень много дают... «Уча учусь» — известное выражение. Я учила своих учеников, прихожу в мастерскую — вижу, что я этого не делаю, то, чему я их учу. (Пауза.) Что-то я не ответила на ваши вопросы, то, что вы хотели от меня услышать.

М.Н.: Нет, почему? Почему, почему? Мне видна некоторая концепция.

Т.С.: Все-таки видна?

М.Н.: Да, проглядывается, насколько мне, непосвященному, возможно ее рассмотреть. Я думаю, что профессиональный искусствовед смог бы лучше понять ваши слова.

Т.С.: Мой искусствовед Брук, о котором я вам говорила...

М.Н.: А почему вы так говорите: мой искусствовед? *(Посмеивается.)*

Т.С.: Он мной все-таки интересуется. У меня было три, два отпали. Ну а Сашка — мой. Он мой друг как бы еще. Про те картины, которые вы видели с Шумиловым наверху, те, которые справа висели: там Булгаков был, «Маскарад», «Отелло»... Помните эти картины? Он здесь их увидел, подумал и сказал: «Это не живопись, это театр». Тут я ему звоню и говорю: «Яков Владимирович, вы человек, который слышит собеседника. Я вам могу сказать, что живопись, она разная. Был Боттичелли, был Рембрандт, был Ренуар, был Матисс — они все разные. Мои великие предшественники театр принесли в живопись. До них живопись в театре не работала. Такие, как Головин, и Коровин, и Врубель — все они, когда работали в театре, принесли туда... Добужинский и так далее. А я пока единственная, которая театр принесла в живопись». Мой сосед пришел, посмотрел: «Вы же все-таки театральный художник», — с легким презрением. Я говорю: «Не „все-таки“, а *именно*». Вот мой Сашка... Я вам дарила маленький альбомчик?

М.Н.: Да.

Т.С.: Там Сашка пишет об этом. Вы не читали, конечно?

М.Н.: Читал.

Т.С.: Статью «Драматургия цвета»?

М.Н.: Читал.

Т.С.: Он и об этом пишет, что я занимаюсь живописью театра.

М.Н.: И он прекрасное написал вступление к вашей выставке, на которой я был.

Т.С.: На которой вы были? *(Задумывается.)* А, это из этой книжки его цитата!

М.Н.: Да-да, я об этом и говорю.

Т.С.: Это они цитату взяли отсюда. Сашка это понимает, потому что он со мной в театре работал и понимал, почему я это делаю, а не так, почему цвета... У него много моих картин дома.

М.Н.: А как вы видите это соотношение...

Т.С.: Что?

М.Н.: Как вы можете расшифровать, вот вы сейчас сказали по поводу того, что вы в живопись принесли театр?



Благовещанье, 1996

Что такое живопись в театре

Т.С.: Театр? А это не театр? (*Задумывается.*) Ткани, из которых... Меня звали в БДТ, что я тряпичница, мне Боровский говорил. Ну как же можно ткани... Их каждый раз не так повесят. А он конструктор был. Я видела его декорации, потом, не на премьере, а потом — они и из конструкции сумели сделать так, что ничего не похоже было. А вот «Маленькие трагедии» когда я делала с Наумом, мне дочка Наташи Васильевой делала макет. Он у меня там весь на тканях, и я очень следила, как они эти ткани [вешали]... Она: «Татьяна Ильинична, там же не так». — «Нет, там все это вылеплено». И я в афишу вставила человека, который мне это вылепил. Эти ткани были вылеплены, там все было вылеплено: и кресло, и ваза, и... костюмы: мы были все в белом. Сашка забыл. Привез костюмы из Челябинска, сказал, что это мои. А это не мои костюмы. Я его не хочу дискредитировать. Он участвовал в этом спектакле и не помнит, что он был во всем белом! Еще со мной спорил. Ужас! На белом фоне белые актеры были. В этом весь смысл был.

М.Н.: Татьяна Ильинична, а ваше общение с Тышлером сколько продолжалось?

Т.С.: Что?

О Тышлере

М.Н.: Ваше общение с Тышлером, как оно было, в какой форме?

Т.С.: Во-первых, в самом Союзе. Сейчас Союза не существует. Тогда, когда председателями Союза были крупные художники наши, им почему-то были интересны другие художники. Нас созывали, мы им показывали работы, их обсуждали. Сейчас председатель у нас Мессерер, который вообще от этого ушел, вместо него Богородский... Нас вообще не собирают, мы не знаем ничего. Иногда делают выставку «Итоги сезона», вот сейчас будет такая. Но в принципе мы совершенно разобщены.

”
А во времена Тышлера они все — Рындин, Шифрин — в общем, лучшие художники — были членами бюро. Во-первых, были деньги, творческая помощь, и они договорились, что себе ничего не берут — только нам. А за творческую помощь — мы должны были отчитываться. Но это был не отчет, а разговор с мастерами, которые тебе подсказывали твои ошибки, твои достоинства.

Он обратил на меня внимание не зря, потому что фамилия у меня такая. А потом ко мне все-таки как-то приник, тем более что я им так восхищалась. Обычно он приходил ко мне в мастерскую. Например, он говорил, что слоев должно быть не меньше пяти...

М.Н.: В мастерскую — это сюда, здесь прямо он был?

Т.С.: У меня была в соседнем подъезде, но это неважно: она была такая же, как эта. Тут один человек умер, и я переехала: она больше.

М.Н.: И что же он говорил?

Т.С.: Пять слоев должно быть, не меньше пяти слоев, то есть плотность должна быть на холсте. Когда ты один раз... (*Показывает.*) Вот один раз намазан. А вот уже два. Тут уже четыре. Вы чувствуете разницу?

М.Н.: Да.

Т.С.: Я еще буду писать. Но не меньше пяти! А его жена Флора Сыркина, искусствовед, хохотала: «Это неправда, он и по три... Можно и по три». У него своя система была тоже: он брал три цвета, писал три цвета, а потом вводил четвертый цвет, и он становился главным.

М.Н.: А как вы общались?

Т.С.: Вы знаете, по общению это интересно. Фальк — он был такой мэтр, он вещал. Когда он показывал свои работы, он ставил свою работу и полчаса ее держал, и люди должны были ее смотреть. Тышлеру вообще... Когда он умер, о нем тоже хороший художник сказал, что в общении он был даже глуповат. А он был абсолютно доступен. Он мог говорить с тобой на любые темы. Когда я ему говорила, что он гений, он мне говорил: «Я этого не люблю». У него была жена парализованная двадцать четыре года. Он за ней ухаживал, за парализованной женой. А уже на Флоре женился, когда та умерла. Флору Сыркину я знала раньше. Она вот так затягивала волосы, некрасивая была женщина. Вышла за Тышлера — стала красавицей. Оказалось, что у нее совершенно роскошные волосы и... У меня вот подруга Люда, вы ее не видели, она тоже затягивалась и вдруг отпустила волосы. Я говорю: «Как вы могли себя так уродовать?»

М.Н.: Вы это объясняете его советами какими-то?

Т.С.: Ну конечно, конечно, его советами. Кроме того, когда был вечер памяти, я говорила, что любовь красит. Она действительно стала красавицей, а была некрасивой. Как иногда женщины себя уродуют — это правда! Какие-то у них представления странные. Правда-правда. Мужчин мы не будем обсуждать. Один мой друг, психолог, сказал, что он разочаровался в женщинах, работая. Меня надо спросить, не разочаровалась ли я в мужчинах.

М.Н.: Скажите.



Портрет Ильи Сельвинского

О разочаровании в мужчинах

Т.С.: Мало мужчин, мало. Очень многие мужчины уверены в том, что раз он мужчина... По-моему, вы же мне и сказали, что сила моего отца была в том, что он был как бы подкаблучник. Вы это сказали или не вы?

М.Н.: Мы с вами обсуждали эту тему не в такой формулировке, а в том, что, если мужчина может уступить, то не значит, что это знак слабости.

Т.С.: Нет. Вы же мне и сказали, что это признак силы. Он был мужик. Он не боялся, он восхищался женскими капризами, женским проявлением, обожал их всех...

М.Н.: Не воевал с этим, да.

Т.С.: Он был уверен в том, что он мужик. А сейчас мужики... Я вам расскажу, не буду называть имен. Мы много лет дружили, я была в него очень влюблена, он в меня тоже. Он мне сделал предложение через много-много лет. Я сказала: «Ну давай подумаем. Может, мы куда-нибудь съездим...» А в это время Новый год. И я его приглашаю к себе на Новый год. Он мне говорит: «Я не могу приехать. У меня три года назад умерла мать». Тридцать первого в одиннадцать вечера он мне звонит поздравить меня с Новым годом. Я говорю: «У вас хорошее настроение?». Говорит: «Да». «А я, — говорю, — вас ни видеть, ни слышать не хочу». Он потом говорил, что его потом полгода трясло. Мы расстались с ним на четыре года после этого. Что это? Он мне сказал сразу, что женским капризам он не собирается подчиняться. И так он и продолжал. Наконец, мы расстались с ним окончательно.

М.Н.: А эта искомая мужественность в характере, она, вы считаете, со временем как-то связана, она истирается, уходит из нашего времени?

Т.С.: Наверное, так.

М.Н.: То есть вы думаете так?

Т.С.: Неверное. Не без этого. В девятнадцатом веке ценилось мужественность.

М.Н.: Была определенная культура дворянская. Правильно?

Т.С.: Культура чести, какое-то отношение к женщине было...

М.Н.: Заимствование из куртуазного средневековья, да?

Т.С.: Эта эмансипация идиотская женская — это же бред. Мне в Америке фильм показывают, где она рядом с солдатами, то же самое выполняет, что и солдаты, — это все бред! В Америке тебе не уступят место мужчины, он не подаст ей пальто. «Это оскорбительно для женщины». Но это же чушь! И сейчас эта эмансипация. Женщина перестала быть женщиной, а мужики перестали быть мужиками в результате этой эмансипации идиотской, феминизации.

М.Н.: То есть теряется классическая гендерная идентичность, правильно?

Т.С.: Да.

М.Г.: Стираются границы?

Т.С.: Да.

М.Н.: То есть вы не считаете этот процесс естественным? Вы считаете, что это какой-то искусственный или он вам не близок, этот процесс?

Т.С.: Всегда что-то возникает, людям все время хочется каких-то перемен. Женщины действительно в загоне были, это правда. Я же вам говорю, сценограф — это считался нонсенс, режиссеров до сих пор не очень признают.

М.Н.: То есть вы сами, будучи женщиной, которая боролась за то, чтобы ее признали как театрального художника, считаете, что эмансипация, она имеет пошлый характер?

Т.С.: Да. Потому что все равно женщина есть женщина. Я вам, по-моему, рассказывала, почему... Когда мне говорили, что нельзя в театре женщине работать — надо матом ругаться. Все это другие ходы. Андреев, который ко мне претензии предъявляет, что я дистанцию держу. Это я вам тоже рассказывала, да? Или нет? Владимир Андреев. Даже были свидетели. Что я держу дистанцию. Я говорю: «Володя, я всю жизнь работаю с мужиками. Первое, что я делаю — это даю понять, что они меня как мужики не волнуют». Потому что у мужика... Вот пококлетничайте. Вы не знаете этой системы мужской? Женщина — это ей свойственно кокетничать, женщине. Если ей противен мужик, она не будет с ним кокетничать, но если он ей хоть как-то нравится, она может с ним пококлетничать. А мужик считает, что она уже на все готова.

Вот история моего мужа последнего, который совершенно... Мой сын до сих пор говорит, что он его убил. Он мне изменял, сколько мог, и один раз я его выставила. Он потом попросился вернуться, я его впустила. Пожил — опять все пошло. Я его уже в последний раз отправила. Потом он попал в аварию. Красив был бешено. Когда его Охлопков увидел, ему Борис нужен был, он с ума сошел. Но тогда не было принято брать неактеров. Сейчас уже и неактеров берут, если надо. Был необычайно красив, талантлив очень, у нас сохранилась вот такая пачка его рассказов, но не стало его... Ну и память прекрасная была, он пять языков выучил, была блестящая карьера, он работал в МИДе, ему прочили быть министром — но красота, бабы, которые сами бегали к нему... А он еще играл на том, как любит свою жену. Вы представляете женщин? Он так любит свою жену, а она сумела его к себе привлечь! Потерпела я какое-то время — и расстались. И он там уже женился... Причем ко мне идеально относилась его семья, его мать. Когда он попал в аварию, они скрывали, его жена и мать этой жены, скрывали, что он лежит в Склифе, умирает. А его мать — врач. Я позвонила и сказала ей. Тогда мать его жены мне звонит: «Получилось, что мы врем».

— «Скажите, что это я делала, какая разница?» Как можно было от матери это скрыть, тем более она — врач? При этом он лежит в Склифе, ему ничего не делают, у него поломана нога была. Мать приехала.



Лаокоон, 1997

” Я ее еле уговорила взять деньги: я ей деньги дала, чтобы она дала врачу. А она сама врач: «Я дам, когда он что-то сделает». Она вообще уникальная была. Они прожили войну, в оккупации были. Она была главным врачом больницы, и у нее там партизаны лежали, в этой больнице, так что она героическая женщина. И она не могла себе представить, что можно дать деньги до.

М.Н.: Когда это было?

Т.С.: Когда он попал в аварию? Он погиб в 1986-м. Где-то в начале 1980-х годов. У него там ребенок родился, так его мать не поехала смотреть своего внука из-за меня — такое отношение ко мне было. Да, и та жена его бросила, естественно: зачем он ей нужен, калека. Его подхватила какая-то другая женщина. Он с ней был, а я в это время в Хабаровске делала спектакль. Он звонит Кириллу и говорит: «Я хочу вернуться». А Кирилл говорит, отцом он ему не был, совершенно, он его видел пьяным и вообще никаким: «Я с тобой жить не хочу, я готов платить за квартиру». И отец ему сказал: «Хочу плюнуть тебе в лицо». Хоть

бы он ему сказал: «Простите меня. Мне некуда деваться. У меня, кроме вас, никого нет. Я понял, кто вы для меня». Ну хоть какие-нибудь слова! Он даже, сказал Кирилл, «пожалуйста» не сказал. «Я хочу вернуться», — вот это мужское: такая уверенность, что он может вернуться. И ночью пришли к нему, Кириллу, милиция, он же прописан был у нас, что он покончил с собой. И Кирилл до сих пор считает, что он его убил. Я ему говорю: «Ты меня спас. Я бы его все равно пустила, не как мужа, но благодаря его семье, я его забрала из Одессы, у меня были какие-то обязательства, но он меня извел бы». Это тоже мужская черта: он уверен, что может вернуться в любую [минуту], что бы он ни делал, как бы себя ни вел. А вел он себя ужасно. У нас комната была... Входишь в комнату — там диван, а он лежит на диване. Я приезжаю откуда-то после работы, из Челябинска, их Хабаровска — он не поворачивает головы. При этом, когда мы с ним разошлись, он режиссеру сказал, что он устал соответствовать. Он не очень и старался, прямо будем говорить, хотя в нем все было... Тоже мужская черта.

А первый мой муж — нас развела его мать. Но он молодой был. Когда он узнал, что он не сын этого человека, для него это была травма. Она его настраивала: «Ты должен унижаться...» Это я сама слышала. Она в тамбуре стояла, а я была на даче, на улице. «Ты должен унижаться, ты должен, потому что...» От армии она его спасла. А потом любил меня всю жизнь. Его вторая жена меня ненавидела. При этом она не понимала, что она мне только доказывает этим, что он имеет ко мне какие-то чувства.

М.Н.: А что стало с вашим домом в Переделкине?

Т.С.: Отдали мы его. Сейчас даже не знаю точно, кто там живет. Там жил Славин одно время.

М.Н.: Вы не знаете, дом сохранился?

Т.С.: Наверное. Но кто там живет, я не знаю. Я уж там давно не была. Последний раз была, когда сын Нейгауза приезжал в Москву из Израиля. Я к ним поехала.

География театральных работ

М.Н.: Татьяна Ильинична, вы сказали, что приехали, и ваш муж не повернул головы... А расскажите о географии своей работы. Вы, получается, всю страну...

Т.С.: От Одессы до Магадана: Хабаровск, Владивосток... Я даже не все города сейчас помню. ...Кинешма, Кострома, Ярославль, Иваново, Петрозаводск, Харьков, Одесса, Лиепая, Киев, Питер, Москва. Ничего так уже? Складывается? ...Архангельск. Но я не выпускала, у меня нога была сломана, поэтому я туда не поехала на выпуск. Саратов...

М.Н.: А дольше всего вы задерживались в Челябинске?

Т.С.: В Челябинске. Да, в Казани еще. А Челябинск — это мой главный город.

М.Н.: А в Казани что?

Т.С.: С Наумом мы делали спектакль там, выпустили «Зыковых». Единственного человека в жизни, кого я предала, — это был Наум. Я вам говорила.

М.Н.: Его зовут? Наум...

Т.С.: Орлов. Единственный человек, которого нельзя было предавать. Так вот именно его я предала из-за этого чертового Бермана Феликса. Это я вам, по-моему, рассказывала, нет?

М.Н.: Да, но... Вы эти отношения творческие, вы по отношению к ним используете лексику любовную, язык любовный: предательство...

Т.С.: Ну а как же? В творчестве нет предательств? Еще какое!

М.Н.: В каком-то таком измерении это звучит.

Т.С.: Ну а как? Если человек меня предал? И Левитин меня предал.

М.Н.: То есть это нельзя называть, что это некоторое... Это именно предательство?..

Т.С.: Предательство.

М.Н.: А не профессиональное какое-то смещение? Именно предательство?

Т.С.: Именно предательство. Я вам рассказывала, когда он начал с Боровским, скрыл от меня.

М.Н.: Да-да-да.

Т.С.: Меня Львов-Анохин приглашает, а мне очень хотелось с Львовым-Анохиным делать спектакли. Левитина выгнали, и на его место пригласили Львова-Анохина. А я уже в материале... Львов-Анохин давно хотел со мной работать, но он Николаеву, с которым я работала [сказал]: «Ну она дама». — «Это мы с вами дамы». А они были голубые при этом, оба. Так что дамой я как раз не была. Это он защищался, потому что я дважды отказала. И я Львову-Анохину говорю: «Я должна спросить у Левитина, не будет ли ему больно». Я позвонила Мише, и Миша сказал: «Будет больно», — и я отказала. А он в это время уже пригласил Боровского. Это не предательство? Самое настоящее. При этом он сейчас меня любит, мы с ним вполне нормально общаемся. А Наума предала — не поехала к нему на выпуск. Он рассказывал, как я сама выпускаю, все сама делаю, а я не приехала, потому что этот не пустил. Это я вам рассказывала. Через тридцать лет я искупила свою вину перед этим чертовым Наумчиком моим любимым. Но он был человек...

М.Н.: Каким образом?

Т.С.: По-моему, я вам тоже рассказывала. Я, больная, выпустила ему спектакль. У меня приступ радикулита, я ходила, за стену держалась, но выпустила. Я приехала и выпустила, больная и... реабилитирована. И он... Главное, я на него обиделась, когда после того как я его предала, он пригласил другую художницу. Я была обижена, что он ту пригласил. А он мне сказал: «Она очень просила». Но после нее он опять стал меня приглашать. Я поняла, что все нормально. И он потом сказал: «Что бы я выиграл?» Я говорю, он мог бы вообще меня не приглашать больше. «А что бы я выиграл?» — он сказал. Мы с ним много спектаклей вместе сделали. «Маленькие трагедии» был роскошный спектакль. Причем, дожили, эти эскизы я сделала без него. У меня была моя осень, в которую я и «Гамлета» придумала, и «Маленькие трагедии», без режиссера. Причем когда я Шапиро показала, он говорит: «Нельзя режиссеру показывать. Режиссер хочет все сам». И Фоменко такой. А Наум, когда увидел, захотел поставить, поставил свой спектакль. Правда, «Гамлета» он не поставил почему-то. А у меня эскизы, мизансцены даже были сделаны. Одну мизансцену он у меня украл для другого спектакля. Я говорю: «А чего это вы у меня воруете?» Он говорит: «А я думал, я сам придумал». И он эти эскизы отдал завхозу. Почему? Эти эскизы были только для него. А завхоз с ним поссорился и то ли их украл, то ли уничтожил. Но первый раз в жизни я сфотографировала свои эскизы. У меня никогда раньше этого не было. И по ним я написала восемь картин. Два метра, а высота, по-моему, метр восемьдесят или метр шестьдесят — в общем, восемь огромных картин. Они у Андреева висели в фойе довольно долго, а сейчас они в запасниках Малого Манежа. Новый Манеж он теперь называется, потому что Хрущев ошибся, назвал его Новым, тут же его переименовали. А был Малый Манеж. Но картины я написала.



Островский Петра Фоменко, 2014

О взаимоотношениях художника, государства и общества

М.Н.: Татьяна Ильинична, а такая классическая тема, вытекающая отчасти из того, что мы говорили по поводу 1920-х годов — взаимоотношения художника и государства, и общества.

Т.С.: Ну, не в 1920-х годах. Я могу сравнивать в советское время и теперь.

М.Н.: Я понимаю. Я просто хочу сказать, что 1920-е годы — это время грандиозного социального эксперимента, коррелированное с временем художественного эксперимента. Правильно же?

Т.С.: Да. Тогда это совпало.

М.Н.: Вот. Новые формы...

Т.С.: В сталинское время было уничтожение. При этом самое страшное — это внутренний цензор был. Как бы мы ни говорили: сейчас лучше, хуже — сейчас нет внутреннего цензора. Сейчас я внутренне совершенно свободна. А тогда был: это можно сделать — это нет.

М.Н.: А на чем основывался? На страхе?

Т.С.: На страхе. Это, кстати, не вы меня спрашивали, как отец вел себя в это время, когда был страх страшный? Вы?

М.Н.: Я спрашивал.

Т.С.: И я вам говорила, что в доме этого не было. Но, вообще, страх был, конечно. Я себе сказала: я не выставляю живопись, потому что я начала писать картину и понимаю, что ее никто не повесит.

М.Н.: То есть для вас главное во взаимодействии художника и государства... вынуждает ли государство художника к тому, чтобы внутри был вот этот цензор?

Т.С.: Да.

М.Н.: Это самое главное?

Т.С.: Да, самое главное. И самое страшное.

М.Н.: И самое страшное.

Т.С.: И это было в советское время. Сейчас этого нет. Сейчас сам художник может себя продавать, но это его вина, а не государства: что он хочет нравиться, тот же Сафронов. Он талантливый человек, но он хочет нравиться. Это его личное дело. А я вот совершенно свободна.



Морская дева, 2005 (автопортрет)



Мне Вахтангов говорил, что меня живописцы не признают. Я говорю: «Жень, меня признавал Фальк, Тышлер, Краснопевцев, Вейсберг. Вахтангов меня признает? Признает. С меня хватит».

У меня был спор с человеком, который купил у меня картины и вывез в Нью-Йорк. У меня была выставка в Нью-Йорке. Он ходит по залу совершенно счастливый. Я к нему обращаюсь, говорю: «Чему вы радуетесь? Пять человек в день». — «А вам что, миллионы нужны?» И так на меня подействовало, честно, что я до сих пор спокойно отношусь. Зачем мне миллион? Меня пять не самых плохих людей признают. Ну и хватит с меня! (*Смеются.*) Тем более как-то появляются и другие люди. Живописцы... А я их признаю? Меня это, честно говоря, совершенно не волнует.

М.Н.: А вот как вы относитесь к религиозной теме? К религии?

Т.С.: К религиозной теме?

М.Н.: Да. И к религии, и к религиозной теме в вашем искусстве.

Т.С.: У меня есть некоторые... «Троица»... «Рублев» — триптих, который сейчас в Музее современного искусства. Сами темы — они великие. У меня «Распятие» есть. Но это не от веры в Бога.

М.Н.: А от чего?

Т.С.: Сама легенда мне нравится.

М.Н.: Как некоторое культурное событие, да? Культурно-историческое событие?

Т.С.: Какие-то сюжеты — они общечеловеческие. В этом смысле.

М.Н.: А вы как сформировались? Что повлияло на ваше религиозное чувство, которое, вы говорите, не персонифицированное? Для вас Бога как персонифицированного...

Т.С.: Во-первых, в советское время мы все были атеистами. Нам долго объясняли, что Бога нет. Я даже моей бабушке, религиозной, говорила: «Летчики летали — не было Бога...»

М.Н.: Ну хорошо, а в семье у вас? Папа?..

Т.С.: Папа не был религиозным.

М.Н.: Мама?

Т.С.: И мама не была. Бабушка была. Нет-нет. Я как раз стала верить... во что? Вот, говорят, есть ноосфера, да, есть общий разум. Вот в это я верю, что есть там что-то, и что общения с отцом у меня бывают. Сейчас как-то меньше, но был период, когда я очень чувствовала.

М.Н.: А то, что касается общения с холстом, который сам подсказывает? Это тожекакой-то разговор с чем-то запредельным?

Т.С.: Наверное. Я не знаю. Но я говорю, что в моей жизни... Вот я вас спросила, верите ли вы в чудо. Вы сказали: «Нет». Но со мной происходят чудеса. Происходят! Понимаете, когда... Вы говорите, что это мои достоинства, что меня знают. Вот я в Одессе делаю спектакль...

М.Н.: А для вас совпадение... вот чудо и совпадение... Совпадение есть чудо?

Т.С.: Например, с деньгами. Вот у меня кончаются, всё, рубль остался — и что-то происходит! У меня сейчас купили картину. Я вам не хвасталась?

М.Н.: Нет, не говорили.

Т.С.: Похваляюсь. Музей современного искусства одну картину купил у меня за десять тысяч долларов. Коллекционер больше трех тысяч мне не давал. Правда, он купил у меня очень много картин: восемьдесят. Но чтоб за одну картину музей, причем музей вообще не выгадывает — это на меня произвело впечатление.

М.Н.: И это часто происходит?..

Т.С.: Это даже моя подруга заметила. У меня есть где занять, слава Богу. Но в принципе... Мой сын удивляется... Вот он не может, к сожалению. Я ведь работаю не за деньги. Мне заказ дают. Вот Косенкова дала мне заказ — ничего не получилось. Портреты... Это я вам рассказывала, да?

М.Н.: Вы упоминали об этом, да.

Т.С.: Как только... Про живопись. Театр. То ли это с самого начала, с первого спектакля было — заказ, но я при этом была совершенно свободна. Как это происходило? То ли мне повезло?.. Мне повезло на режиссеров, это правда, с первого спектакля. Первый был учеником Мейерхольда. Макет я сделала — спектакль не пошел.

М.Н.: Это кто?

Т.С.: Абрам Рубин. В Одессе. Он меня учил очень многому. Во-первых, он первый сказал, чтобы и макет и эскизы были, чего я потом не обязательно делала...

М.Н.: А каково ваше отношение к Мейерхольду?

”

Т.С.: Они все гении. При этом он посадил Варпаховского, а самого его пытали и убили. Ну что, и Вахтангов протрясающий.



Мать

М.Н.: А что для вас гениальность, Татьяна Ильинична?

Т.С.: Когда что-то новое человек привносит, что-то такое...

М.Н.: Новое?

Т.С.: ...что до него не делали. Я тоже гений.

М.Н.: А это... Простите, опять же классическую тему, которая, в том числе, и в «Маленьких трагедиях» присутствует...

Т.С.: Гений и злодейство сочетаются ли? Сочетаются.

М.Н.: Ну и еще, как вы считаете, наследственность и приобретенность?..

Т.С.: Что именно?

М.Н.: В качестве дара, который идет человеку от рождения, гениальность, или она...

Т.С.: Про гениальность — это я не знаю, но про дар — считалось, что таланты на потомках отдыхают. Такая была теория. И про меня мне искусствовед говорил один, что тоже говорили: «Дочь Сельвинского — значит, бездарна». И это довольно долго существовало. А сейчас, эти мои психологи... Сейчас другая теория — генная, что именно талант переходит... И я смотрю по моим потомкам тоже — у меня и внуки

талантливы. Другое дело, что человек сам может свой талант [погубить]... Вот у меня сын сам себя губит. Он очень талантлив, но без заказа не может работать. Я не могу пока с ним справиться. Он говорит: «Никто без заказа не работает». Я говорю: «А я?» — «Ну, ты уникам». На этом мы и кончаем. Я не очень могу сейчас... Я не задумывалась, почему в театре по заказу я была свободна, а в живописи — заказ... Портрет — портрет я пишу по заказу ... не только, но и по заказу тоже. При этом, когда первый заказ у меня был на портрет, я дико испугалась, и я сказала: «Я пишу так, как считаю нужным. Вам не нравится — вы не берете. И у нас нет никаких друг к другу претензий». Но у меня ни разу не было, чтобы у меня не приняли. Копейки какие-то я за это брала, но у меня был этот страх. Но я как-то с этим справилась. А в театре была абсолютно свободной, и все-таки я с какими мужиками работала! С тем же Фоменко, который меня предавал на каждом шагу. Это я вам рассказывала. И последнее, как я ему сказала, почему он меня предает. Это я вам рассказывала? Ну а сейчас по отношению ко мне и театру я вижу, что он ко мне замечательно относится. Да я и так знала. Справляемся. А Берман? У него вообще характер чудовищный. Справлялась. Они мне многое дали, многому научили, ничего не скажу, режиссеры мои. Мне интересно...

М.Н.: А чему режиссер театрального художника может научить?

Т.С.: Дело не в том... Вот Феликс, я вам говорила, мне говорил, что надо другим жанром брать пьесу. Левитин мне говорил, что надо верить себе и не искать оправдания тому, что ты находишь. Они вообще... Они же очень разносторонние люди, режиссеры: они должны разбираться и в литературе, и в музыке, и в живописи. Левитин не признает изобразительного искусства. А мизансцену он строит, интересно, по каким законам? Тоже трепач хороший. Странная у меня жизнь была, но пожаловаться не могу, очень тяжелая, но ничего. Сейчас немножко тяжело из-за сына. Вообще, самое счастливое время — вот это. Но сын...

М.Н.: Какое время самое счастливое?

Т.С.: Старость. То, что называется старостью, оказалось для меня самым счастливым временем.

М.Н.: Почему?

Т.С.: Свобода. Я делаю только то, что я хочу. И у меня есть люди, которые меня поддерживают.

М.Н.: И нет внутреннего цензора.

Т.С.: Внутреннего нет, абсолютно.

М.Н.: А когда вы почувствовали, что этот цензор пропадает?

Т.С.: Внутренний цензор? Это я вам сказала. Когда я еще в советское время сказала себе, что я не выставляю живопись, значит, я делала все-таки то, что считала нужным. Я продолжала писать, только не выставляла.

М.Н.: То есть в вас он не поселился до конца?

Т.С.: А в театре мне повезло. Я пришла в театр в 1960-е годы. В это время как раз в театре начался подъем. Там вдруг стал разрешаться... сюрреализм, почему это все произошло, понять нельзя. Но так вышло, что театр оказался самым передовым в 1960-е годы. Ну и андеграундовцы появились в это же время, в советское время при этом.

М.Н.: А с кем-то из них вы общались?

Т.С.: Что?

М.Н.: А с кем-то из андеграундовцев вы общались?

Т.С.: Общалась, да. Не знаю, считался ли Краснопевцев андеграундовцем, но он был гоним. Он был моим другом. А среди них... там были еще... я забыла их имена. Ко мне даже приходили в гости. Краснопевцев

замечательный был художник, замечательная личность. Он мне подарил три картины, которые я вынуждена была продать, чтобы поднять внука своего, и у меня это было чувство, что я совершила преступление, когда продала. А Фалька — нет. Это я вам рассказывала.

М.Н.: А почему не было с Фальком такого ощущения?

Т.С.: Потому, что он попал в такие руки: висит в роскошном особняке, рядом со вторым портретом, его люди видят. А у меня дома кто его видел? И очень мне он помог в жизни при этом.

М.Н.: Кто?

Т.С.: Тем, что я продала его. Все-таки мы два года пожили. Деньги же очень быстро расходятся, когда они есть. Причем за пятьсот тысяч я продала его. Предлагали шестьсот, и он хотел торговаться. А я сказала: «Нет! Нет, не буду».

М.Н.: Это было в 1990-е годы еще?

Т.С.: Нет. Это недавно было. Сейчас скажу. Совсем недавно. Значит, два года мы уже разошлись, и за два... Четыре-пять лет назад это было. Причем у меня был портрет, я написала портрет один и поставила рядом с Фальком. Мой сын сказал: «Таких много, а таких нет». Вот, не стесняюсь, вам рассказываю.

М.Н.: Татьяна Ильинична, а соотношение творчества и финансовой стороны этого вопроса?

Т.С.: С Фальком?



Дождь, 2012

М.Н.: Нет, вообще, в принципе. Считается, что... скажем так, что мы живем в обществе монетократическом, где деньги являются главным мерилем всего...

Т.С.: Я же вам только что объяснила, что я работаю не за деньги.

М.Н.: Это я понимаю, но в принципе как вы смотрите на...

Т.С.: Нет, если бы у меня покупали регулярно... Мне нужны деньги, чтобы о них не думать. Мне не нужны ни дворцы, ни бриллианты... Но чтоб о них не думать и помогать. Я другим помогаю, когда у меня есть деньги, не скажу, что очень много, но все-таки что-то я делаю... А вот когда только за деньги... И то, что мой сын не может работать без денег, меня это убивает. При этом он очень хорошо работает.

М.Н.: Почему, вы думаете, так получилось?

Т.С.: Не знаю. Может, это мужское что-то, я не знаю. Я не знаю, почему мой пример ему ничего не дает. Но вот сейчас начал. Может быть, сейчас... Я вообще считаю, что нет худа без добра. Я говорю: «А если она вернется ради денег, где деньги брать?» — «Я буду зарабатывать». — «А чем ты будешь зарабатывать?» — «Буду писать натюрморт». Ого! Я буду счастлива. Он все равно будет работать честно. Вот Наташка пришла в восторг после того, как он нарисовал сейчас портрет. Там еще живопись пойдет...

М.Н.: А что значит «работать честно»?

Т.С.: Как ты считаешь. Всё, что ты способен, сделать.

М.Н.: Художник может нечестно работать?

Т.С.: Может, запросто.

М.Н.: Например?

Т.С.: Я даже не знаю, кого брать. Я не так их знаю. Да и зачем? Если вы хотите, про Шилова чтобы я что-нибудь сказала... Но он в результате научился, какие-то вещи показывают... Потому что раньше это было явно на потребу. При этом они дураки у него все были.

” Я удивлялась, что люди этого не видят, Ленина он написал дураком. Симонов, Константин Симонов, который в этом разбирался, позировал — сидит дурак!

Все его морщинки, все... А в последних нескольких портретах — я вижу: это уже... что-то, видимо, все-таки меняется... Ремесленник он вполне.

М.Н.: То есть ремесло оттачивается постепенно?

Т.С.: Да-да. Они все там... Шилов... Глазунов тоже... Сафронов, Глазунов, Шилов — это работа на славу. Это нечестная работа. Хотя Глазунов начинал очень ярко, очень интересно, а потом стал работать все-таки на добывание себе.... Ну и музей. Получил музей напротив Пушкинского. Вот открывают Музей Зверева, говорят, в этом году.

М.Н.: Татьяна Ильинична, давайте на сегодня мы прервемся. Спасибо большое.

(фотографии из архива Олега Вакулина и архива Т.И. Сельвинской)