

Уроки жизни Владимира Фаворского, рыцарь формы Владимир Вейсберг и «Сигнальные системы» как рентген человеческой души

<http://oralhistory.ru/talks/orh-1759>

30 августа 2014

Собеседник

Злотников Юрий Савельевич

Ведущий

Споров Дмитрий Борисович

Дата записи

Беседа записана 30 августа 2014 и опубликована 23 мая 2017.

Введение

Во второй беседе, состоявшейся спустя полтора года после первой, Юрий Злотников вспоминает о встречах с Владимиром Фаворским и о главных уроках, полученных от него. Юрий Савельевич рассказывает о художниках своего круга, и более подробно — о Владимире Вейсберге. Злотников дает авторские интерпретации своих абстрактных работ, говорит о том, что повлияло на характер его искусства и на мировоззрение в целом.

«От Фаворского шел какой-то покой правды»

Дмитрий Борисович Споров: Сегодня 30-е августа 2014 года. Я второй раз встречаюсь с Юрием Савельевичем Злотниковым. Почти двенадцать ночи.

Юрий Савельевич, в прошлый раз в своем рассказе вы дошли примерно до времени окончания училища.

Юрий Савельевич. Злотников: Художественной школы.

Д.С.: Художественной школы. Мне бы очень хотелось, чтобы сегодняшний рассказ вы начали с воспоминаний о встрече, знакомстве с Фаворским и с кругом Фаворского.

Ю.З.: Ну, я поступил в школу художественную* в сорок третьем году, и как-то очень легко все это прошло, поступил. Но в это время помещение школы бывшей, оно не было реставрировано – та, которая напротив Третьяковской галереи. И там было помещение на Переяславке, Мещанская улица. Там была школа, такая стандартная городская школа, и там временно помещалась, ну какое-то время – с сорок третьего по... в общем, лет 4–5, помещалась художественная школа в обычной такой, типовой школе, десятилетке, пятиэтажной школе. А до этого мы базировались в какой-то музыкальной школе, но это было в переулке недалеко от Никитских ворот и Арбата, вот. Это рядом, по-моему, у ГИТИСа рядом находилось.

* Московская средняя художественная школа (МСХШ)

Так что это был, значит, сорок третий год, небольшая, несколько классов, один наш класс временно там находился, и была группа ребят, с которыми я познакомился. Среди них был такой Григорий Дервиз, Григорий Георгиевич Дервиз, потом он [стал] крупный монументалист, сделал несколько станций метро. И через него я вошел в круг семьи Фаворских.

Д.С.: Через Шаховских?

Ю.З.: Через Дервиза.

Д.С.: Через Дервиза.

Ю.З.: Через Дервиза, да. Он был племянник жены Фаворского, Марьи Владимировны.

Д.С.: Марья Владимировны, да.

Ю.З.: Вот. Это все тянулось давно, из Домотканова. В общем говоря, Гриша меня как-то пригласил в мастерскую Фаворского. Вот и с тех пор, с сорок третьего года, с сорок четвертого, до дней его последних жизни... я принимал участие в его похоронах, Фаворского. Этот дом был для меня очень близок, и я считаю, что мне в жизни очень крупно повезло знакомством с этим семейством, с этим большим художником. Помимо того, что он был замечательный, конечно, художник и, в общем, человек для России тогда очень важный, большой культуры, пластической культуры, он был и мудрец. Все его ученики, которые почковались около своего учителя, набирались от него в те годы тяжелые мудрости. Мудрости переносить те сложные ситуации, тот сложный климат, в котором жила страна, где были разные ситуации, где перемешаны были ложь с правдой очень густо.

От Фаворского шел какой-то покой правды, и он мог часто в период такой, горячей какой-то встречи, много народу — мог встать и сказать: «Вы знаете, я пошел проведать Марью Владимировну», — жену, она болела, пошел с ней сидеть.

” То есть [в нем] совмещались крупный мыслитель, художник с очень чутким человеком, настоящим человеком в те нечеловеческие годы. Это, конечно, на нас, мальчишек, действовало.

Поэтому я считаю, что мне крупно повезло — встреча с Фаворским. Более того, первые свои

экспериментальные работы я ему показывал. Это было сразу же после или болезни, или смерти Марьи Владимировны. Но дочь его Маша, тоже Марья Владимировна, устроила мою встречу с дедушкой, как они его называли, встречу с Владимиром Андреевичем. Это была очень замечательная встреча, и он мне сказал такую фразу, которая популярна была как русская поговорка: «суп из топора». Вот эта абстрактная живопись беспредметная, она так им и сформулировалась, как то, что я делаю «суп из топора».

Д.С.: А классические работы вы ему тоже показывали?

Ю.З.: Ну были, были там какие-то работы, я делал иллюстрации «Вокруг света», была одна повесть. Вот я ему показал эти иллюстрации, это журнал, в этом журнале многие работали в его окружении, вот. И возглавлял его главный художник Чернецов Владимир Семенович...

Д.С.: ...Тоже большой художник.

Ю.З.: ... в этом журнале, поэтому ему этот журнал «Вокруг света» был знаком. Так что вот так состоялось мое знакомство.

А потом периодически я, благодаря Грише, Григорию Георгиевичу Дервизу, я там бывал. И потом там выстроена была такая лестница прямо из квартиры второго этажа, прямо в мастерскую. И очень часто курировали второй этаж, и там была такая маленькая комната, где Владимир Андреевич, когда он очень сильно заболел, он там лежал. Так что это был такой дом, очень теплый и очень дорогой дом, в котором мне посчастливилось многие годы пребывать. И поэтому, конечно, интерес столкновения с этим человеком в начале художественного пути — это было замечательно.

Время, когда трагедия сталкивалась с познанием

Кроме всего прочего это были годы, когда была колоссальная жажда познаний того, что кругом творилось. И очень насыщенное было время. Насыщенное разными событиями, и художественными. Это же было время, когда были все эти постановления по поводу Зощенко и Ахматовой, журнала «Октябрь». Это было время, когда рассматривалась опера Мурадели «Великая дружба», и ругали Шостаковича и Прокофьева. И все это одновременно проходило в нашей школе, были такие собрания, где искали формализм. Ну, в общем, это все было очень напряженно, насыщенно.

И хождение в консерваторию — потому что в первые годы начала войны, до эвакуации моей семьи, я поступил в музыкальную школу имени Стасовой, она была очень хорошей, это музыкальное училище. А потом я уехал и увлекся уже.... Вначале жили мы в городе Троицке Челябинской области, потом переехали в учреждение, где отец был из ведущих инженеров, под Свердловском, в городе Камышлов. И там я познакомился в госпитале с молодым очаровательным таким солдатиком, который рисовал, и увлекся рисованием. Поэтому когда я приехал в Москву, я уже ориентировался поступить в художественную школу или училище. И одновременно музыкальное образование, которое у меня не получилось, не давало мне покоя, я через день ходил в консерваторию и прослушал замечательные концерты в те 40–50-е годы.

Так что это было насыщенное время, и я считаю, что мне крупно повезло с этими знакомствами. Во-первых, с этим измайловским миром, помимо Фаворского и его семьи там были Нина Яковлевна Симонович-Ефимова — двоюродная сестра Серова, был Ефимов, скульптор, замечательный, значительный, был такой скульптор Кардашов, который сделал интересный деревянный фриз на ВДНХ*. То есть это были четыре или пять семейств, связанные родственными узами, которые купили этот дом в Новогиреево**. Тогда были маленькие домики, этот дом был кирпичный, двух- или трехэтажный, трехэтажный, потому что там были еще на крыше какие-то помещения. Это был такой мир, куда тянулись ученики Фаворского, и это был замечательный для молодого человека, замечательная судьба просто нас столкнула. И должен тебе сказать, что война, вот это сложное время, она только увеличивала такую потенцию интереса к искусству и значимость его. Я воспринимаю то время как очень субъективное время,

когда трагедия сталкивалась с каким-то познанием, и вообще это было время непростое. Вот такая вот история. И с тех пор я как-то перемежал официальные занятия с теми занятиями, которые я получал в Библиотеке Ленина, куда я ходил регулярно, где были собрания молодых людей, в курилке, шли диспуты, и время было, действительно, невероятно интересное.

* Деревянный рельеф фронтона павильона бывшей Карело-Финской ССР на ВДНХ.

** Жилой дом с мастерскими художников, известный как «Красный дом в Новогиреево», находится на востоке Москвы, в нескольких шагах от шоссе Энтузиастов. С конца 1930-х годов здесь жили и работали В. Фаворский и И. Ефимов, на фасаде дома установлены их мемориальные доски. В 1936 г. на окраине г. Перово Моссовет выделил участок под строительство жилья и мастерских группе художников: Фаворскому, Ефимову и Кардашову. Художники сами сделали проект трехэтажного кирпичного дома и закончили строительство к 1939 г. Дом встал среди деревянной застройки, бараков и картофельных полей, рядом была грунтовая дорога, ведущая к Измайловскому парку. На первом этаже — мастерские. Жилые квартиры — во втором и мансардном этажах. На заднем дворе — летняя мастерская для скульптурных работ. По цвету неоштукатуренных стен постройку стали именовать «красным домом». Поначалу здание было самым большим в округе: до конца 1950-х гг. на окраине Перова не велось жилого строительства.

Д.С.: А как вы воспринимали, и, может быть, окружение Владимира Андреевича, вот все эти постановления сороковых годов, и борьбу с космополитизмом, и литературные процессы, и всё-всё-всё?

Ю.З.: Ты понимаешь, вот сейчас трудно говорить, как я, молодой совсем человек, это воспринимал, но хочу тебе сказать, что догмат такого насилия все-таки чувствовался.

Д.С.: Вот мне знаете, почему интересно...

Ю.З.: Я понимал, я понимал, что что-то творится, что есть официальная жизнь, ну, в общем-то, вскрылось все, сталинская эпоха...

Д.С.: ...Это чуть позже.

Ю.З.: Нет, вскоре, это быстро и очень вскоре. А объясню, почему для меня вскоре и так быстро. Я родился на Арбате, в известном родильном доме Грауэрмана. Там работал дядя, брат моей мамы, Борис Львович Рубинштейн. Крупный был гинеколог, и он там, потом он перешел в Клары Цеткин, вот он принимал мои роды. И дом моего деда, Рубинштейна, был на улице Герцена, тогда называлась Герцена, это угол Скарятинского и Герцена, напротив, ну сейчас она Никитская, кажется, напротив Дома литераторов, это дом князей Щербатовых. На втором этаже была громадная квартира с большими потолками.

Дело все в том, что в эвакуации, куда мы уехали с братом и с мамой, все бомбежки здесь мы пережили, и потом уехали вначале в Троицк, это Челябинская область, потом переехали к отцу. Отцовское учреждение, вот это конструкторское бюро, находилось в Камышлове, это под Свердловском.

Д.С.: Ну вот об этом вы как раз рассказывали.

Ю.З.: Да, и вот мы потом переехали туда. А когда я вернулся, сорок третий год как раз, я познакомился вот с Новогиреево и с семьей Фаворских.

Д.С.: Ну наверное, вы все-таки больше общались с молодыми, с Дервизом, с Шаховским, да?

Ю.З.: Ну естественно, естественно, конечно. Но Владимир Андреевич был, конечно, притягательной фигурой и, конечно, не только — какой он мог быть товарищ мальчишкам, но это была культура, которая осознавалась как альтернатива даже тому, что было в художественной школе. В общем, я понимал значимость Владимира Андреевича. И был один год, когда, когда мы писали натуру, три художника: тот же самый Дервиз Григорий, Павел Сафонов и я, — ну как бы готовились в институт. Я готовился к поступлению в МИПИДИ московский, монументальный вот этот дейнековский институт, так называемый. Так что наличие Фаворского и его значимая фигура, она, конечно, очень действовала в те годы.

Д.С.: А он вас не привлекал к своим большим работам, мозаичным?

Ю.З.: Ну какое, я же был мальчишкой, нет, это не было. Я видел, что он делает для исторического музея какую-то большую работу, по-моему, «Ледовое побоище». Но я был в четвертом-пятом классе художественной школы с Гришей, нет, это было... Опять-таки я хочу сказать, что первые свои работы беспредметные, я показывал ему, Фаворскому, даже с ним спорил как-то (смеется).

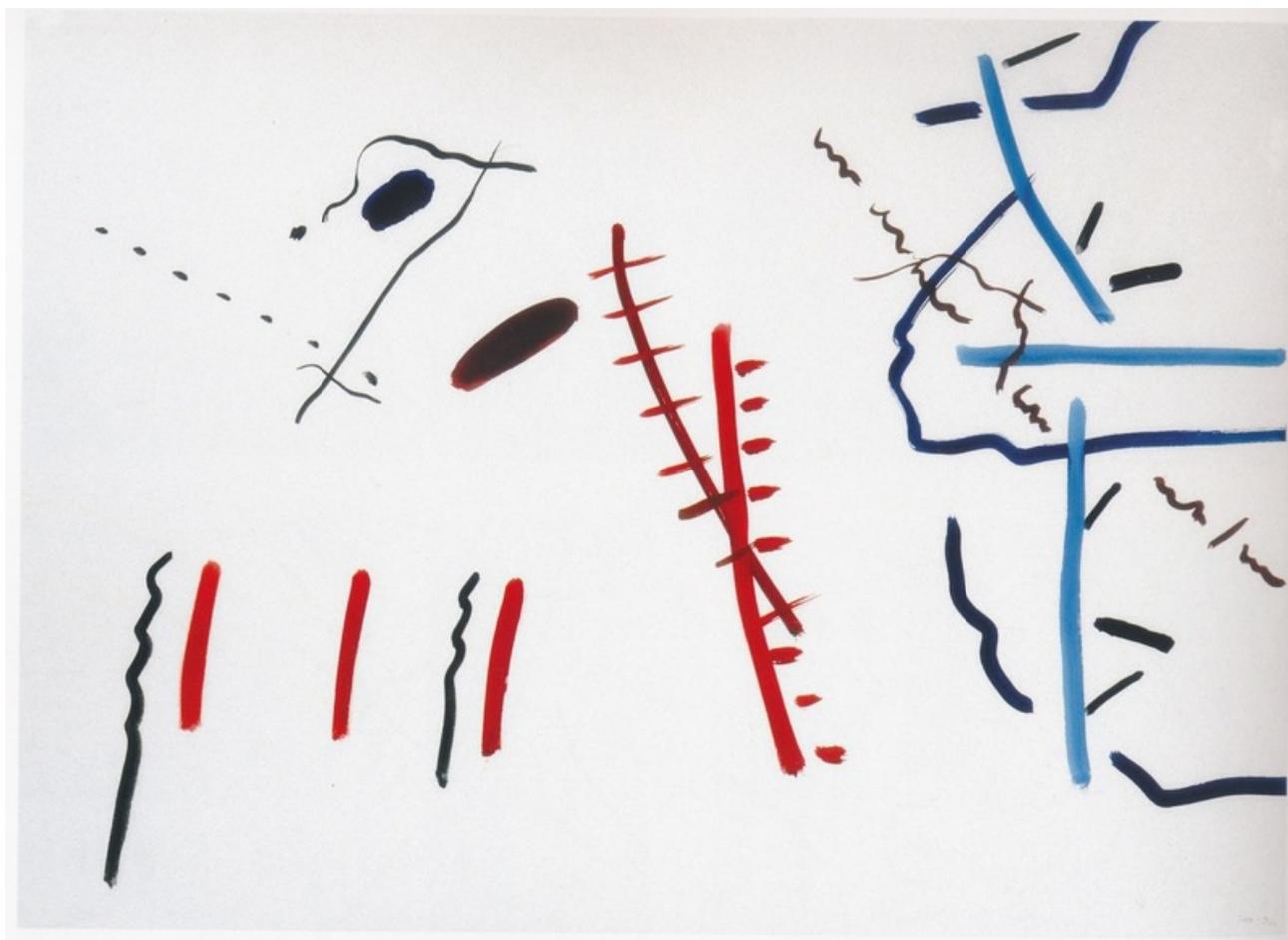
Д.С.: Ну а кроме его фразы вот про «суп из топора», какое было отношение?

Ю.З.: Ну эта фраза потом, на следующий день. Там открывалась выставка его на Кузнецком, 11: Чернышёв, Фаворский, Фрих-Хар — четыре художника. Да, и Кардашов. Значит, Фаворский, старик Кардашов, Фрих-Хар, Чернышёв*. И вот там он: «Ну как, Юра, ну как «суп из топора»? Ну, в общем, ты понимаешь, время было невероятно напряженное, невероятно интересное.

Я, несостоявшийся музыкант, ходил через день в консерваторию. Кого я только не слышал! Фейнберга, Нейгауза... Гилельс, Игумнов, это были потрясающие музыканты. А потом приезжал итальянский дирижер Вилли Ферреро, концерты были потрясающие в консерватории, то есть вообще насыщенная была жизнь, и сама эпоха, само время.

Мы ходили, я помню, в Новодевичий монастырь, шли там какие-то события тоже. Исторический музей. Время было наполнено содержанием конца войны и начала новой сталинской эпохи, то есть новыми «посадками» и новой ситуацией. А так как я жил в доме на Донской, это дом Наркомата среднего машиностроения, и весь дом «сидел», все эти инженеры... И отец каждую ночь ждал с матерью прихода к нам. И потом они в шарашках все работали, то, что описал потом Солженицын. В таком напряженном доме я жил, так прошло мое детство. Так что это все не прошло даром, это все было очень насыщенно и очень значимо.

* Выставка состоялась в 1956 году.



Из серии «Абстракция». 1990-е. Б., см. техн.

Д.С.: Скажите, Юрий Савельевич, а вот ваше поступление в пятидесятом году на...

Ю.З.: ...в школу*?

Д.С.: Да. И дальше обучение...

Ю.З.: Нет, ну школу я почему-то прошел очень легко и был удивлен, что я вообще, так сказать, парюкак-то, был уверен, что я попаду. А потом в школе ко мне очень хорошо относился мой педагог Славнов, баловал меня, так что я вкусил некоторый привкус вундеркинства. В школе были разные, одаренные, школа музыкальная, художественная — там более сложные взаимоотношения между педагогами и [учениками], ну, в общем, она была насыщена, конечно, нервами учеников и там боролось и честолюбие...

Д.С.: ...и молодость

Ю.З.: Да. И детство, и юность даже, понимаешь, все непросто. Но там была замечательная библиотека, были такие сеансы рисования всей школы, то есть удивительно напряженное время. Я вспоминаю это время как невероятное напряжение, более того, ощущение, что жизнь непростая. Я помню, что у меня было с приятелем подозрение на нашего педагога очередного, что не очень все благополучно. Я что-то сказал лишнее. Я помню, как мы шли провожать этого педагога, почему мы шли провожать — я хотел замазать то, что я лишнее сказал.

Д.С.: А что вы сказали?

Ю.З.: Я не помню, что я сказал, но я сказал что-то недостаточно православное с точки зрения советского, понимаешь, и хотел... Ну, в общем, были и такие моменты. Мы шли по Переяславке до Каланчевки, я помню, что-то мы ему дурили голову. А потом оказалось, что он, действительно, в Московском областном союзе был не совсем простая фигура, то есть интуиция нам не изменила. Но я хочу сказать, насколько это все было напряженно, насколько это...

Д.С.: А это как раз вы ведь описываете последние сталинские годы, да?

Ю.З.: Ну да.

Д.С.: Начало пятидесятых годов... то есть это... Да, начало пятидесятых. Я кончил в пятидесятом году, по моему, в пятьдесят третьем.

* Злотников учился в МСХШ с 1943 по 1950 год.

Д.С.: Да. А вот расскажите о последних годах сталинских. Как вы помните пятидесятые годы, в том числе и быт, и художественную жизнь. Что в вашей жизни происходило?

Ю.З.: Ну вообще большую роль играло, конечно, занятие искусством. Потом я уже увлекался разными сторонами искусства, уже появились импрессионисты, Музей Пушкина, кончились подарки Сталину*.

Д.С.: Они кончились только после пятьдесят третьего, в пятьдесят четвертом или позже.

Ю.З.: Да-да, но уже появились Ван Гог, ну что-то появилось. Ну, например... Да, если быть верным правде, появилась такая большая картина Фужерона, французского художника, неореалиста, очень такого мощного. Вот я помню этого Фужерона. В общем, появились уже какие-то моменты, когда проявлялось что-то настоящее. Потом, конечно, хождение к Фаворскому, потом... ну, в общем, были какие-то связи интересные. Интересные были все-таки художники... Потом ученик Фаворского Вакидин, замечательный график, с которым я тоже дружил, потому что он знал моего дядю по Воронежу, он воронежец был, и был дядя мой, скульптор Лев Берлин. Нет, ну это все было довольно-таки интересно.

* С конца 1949 по 1953 год в большинстве залов ГМИИ имени А.С. Пушкина разместились выставки подарков И.В. Сталину.

Потом я маленьким мальчиком ездил в Тулу, на родину моего отца. Дед мой был управляющим винокурными заводами графа Бобринского, Злотников Лев Яковлевич. И у него было несколько домов в Туле. Вот сейчас, например, кинотеатр в Туле – это дом моего деда.

Д.С.: Да, про это вы тоже рассказывали.

Ю.З.: Да. Тула, такая деревянная, это, наверное, тридцать четвертый год, мальчиком маленьким. Нет, тридцать пятый-тридцать шестой. Вот так меня отвезли. Это было довольно-таки смешно, выбирали мне горшок ночной, и как мне все резало, и бабка сказала деду: «Отправляй его обратно к сыну, он нас замучает». В общем, конечно, все это было очень интересно, забавно, многого мы не знали, это был год убийства Кирова, но вот это напряжение той эпохи...

Д.С.: А вот напряжение последних сталинских лет и начала пятидесятых годов – опишите свои борения внутренние, к чему вас тянуло, что вы тогда узнавали, какую живопись любили, к чему тяготели, как рождалось ваше представление о художественном мире и художественный язык.

Ю.З.: Ну, во всяком случае, понимаешь, появление живописи настоящей — это, конечно, было событием. И события были разные, явления, ну, например, очень интриговал Врубель, вот какая-то такая общая заинтересованность в сказочности Врубеля и вообще его таком, необычном явлении. Ну, разные. Я помню, что когда приехали из эвакуации картины Третьяковской галереи, мы ходили помогать переносить вот эти иконы и вообще картины, это тоже было событие. Конечно, развивался вкус, вначале это был Репин, потом, так как я был связан с Дервизом, серовская линия была очень [важна], очень увлекался я Суриковым, я очень любил Сурикова, ну и потом Ге. И вообще должен сказать, что в последнее время, уже ближе к нашему времени, для меня одной из громадных фигур, помимо русского средневековья, был Александр Иванов, конечно.

Д.С.: Да, да, это вы говорили. Скажите, а Владимир Андреевич какие-то книги, может, давал вам, непосредственное художественное образование?

Ю.З.: Да нет, дело в том, что сами его гравюры и сам его облик создавал какую-то невероятную ауру вокруг Фаворского. Он так все время говорил даже певуче как-то так, знаешь. Это удивительная, конечно, была фигура. Но мог... я помню, как-то с Дервизами, семейством, приехал туда, к Фаворскому. На втором этаже мы сидели в их квартире в столовой, вдруг я его попросил: «Владимир Андреевич, посмотрите новые работы, вначале макеты». Вот он сидит: народ, приехали родители Дервиза, поднимается Фаворский, говорит: «Я пойду Юре покажу». Мы спустились по этой лестнице прямо из квартиры в мастерскую, вот, он мне дал, по-моему, иллюстрации... уже не помню, какую книжку, по-моему, Гейне. В общем, там была такая работа темная, такая невероятно интересная гравюра, темный какой-то пейзаж вертикальный, идет фигура. И я ему сказал: «Владимир Андреевич, это скорее похоже на Гейне, чем на... да, он делал Бернса*, — чем Бернс». Он даже был возмущен этой моей репликой юнца (*усмехается*)... в общем, такая история.

Но я хочу вот что сказать, что состояние службы создавало вообще определенную культуру, определенное терпение, имело большое влияние. Даже я сейчас говорю об этом, мне стыдно, что я как-то недостаточно еще напряженно работаю, надо еще, еще напряженнее. И, в общем, надо работать, потому что трепаться жалко, очень много еще не сделано. Мне будет 85 лет, а у меня ощущение, что я очень мало что-нибудь сделал. И требуется одна вещь, которая важна для художника — преодоление сопротивления материала.

* Иллюстрации к сборнику «Роберт Бернс в переводах С. Маршака» (изд. в 1950).



Триптих. Часть 3. Драматическая композиция. 1981–1983. Х., м.

Искусство является формой существования

Д.С.: Да. А скажите, вот жизнь художника, судьба художника как складывалась у вас после окончания художественной школы?

Ю.З.: Я поступил в эстампную мастерскую, я там делал эстампы, в основном портреты, и, в общем, как-то так, неплохо.

Д.С.: А это просто заказ был какой-то?

Ю.З.: Да, заказы были от Наркомата просвещения, там надо было делать. Я делал физиков XX века, такой альбом, и по истории советского государства — блокада Ленинграда, там, какие-то — разные. Такие были литографии, которые я делал по истории России советской, в общем, работа была, можно было что-то делать. А еще раньше просто были иногда заезжие иностранцы, которые покупали работы, тоже это было.

Д.С.: А вот как вы воспринимали эту работу официальную, где вы делали то, что на заказ, который, собственно, вам преподносили, насколько для вас это было творчество?

Ю.З.: Ну, я ж тебе показывал, Курчатова показывал.

Д.С.: Да, замечательно.

Ю.З.: Вот портрет Планка, то есть я делал, казалось, честно.

Д.С.: Абсолютно. А вот, например, такого рода работы, ведь их наверняка принимала комиссия, да?

Ю.З.: Ну конечно, мы...

Д.С.: ...А какие вопросы возникали?

Ю.З.: Да нет, вообще у меня хорошо все шло.

Д.С.: Да?

Ю.З.: Да. Более-менее, в общем, нормально. Потом это все продавалось на Кузнецком. На улице Горького, в графическом комбинате. Я хочу сказать, что...

Д.С.: Извините, пожалуйста, то есть это давало хороший достаток, возможность жить?

Ю.З.: Да нет, особенного достатка не было, но да, нормально можно было жить, безусловно.

Д.С.: Юрий Савельевич, расскажите, пожалуйста, о том, как...

Ю.З.: ... Я хочу вот что тебе сказать. Вот ты меня спрашиваешь про Владимира Андреевича Фаворского. Понимаешь, я не так часто дневал и ночевал в этом доме. Но в чем была великая роль Фаворского, вообще для людей, которые с ним были связаны? Хотя, ты понимаешь, когда живешь непосредственно, даже это не так ярко понимаешь, как потом, уже в некоторой ретроспекции.

Человек, не взирая на жуткую трагедию времени, эпохи: погибли много его друзей: Флоренский, Шик (священник, отец Дмитрия Шаховского)... Погибли двое сыновей, под самый конец войны, младших. Сколько должно быть мужества работать и поддерживать других людей. И вот здесь как раз интересно вспоминается, конечно, мужество, которое дает иногда христианство. Христос на кресте думал о других людях. То есть через трагедию, через боль – к утверждению жизни. Это как-то осознается потом уже, раньше это было непонятно. И, конечно, все творчество Фаворского в отличие, допустим, от замечательных художников питерской школы, таких талантливых, [как] даже Лебедев, Конашевич, — смотрятся все его работы, во-первых, как притча, смотрятся очень скульптурно, очень ясно, монументально, и как бы все время какой-то урок, урок жизни.

” Не только пластики, не только искусства, но какой-то урок мужества, жизни, которая требовала большого мужества и большой внутренней силы. И это не проходит даром, когда ты сталкиваешься с таким гением. Вот это главное, что я хотел сказать о Фаворском.

А так искусство является какой-то формой... формой такого существования. То есть очень важная тенденция для художника — это сопротивление материала — для строителя, для художника. И Москва дает очень много материала для этого. Париж — это несколько другое. Наши художники в Париже — это тоже это все довольно-таки напряженно, но Россия имеет особый какой-то колорит, особый аромат культуры. То есть это соединение язычества с ранним христианством. Вот это соединение создало такое искусство, в котором есть даже некоторая наивность, и вместе с тем это очень по чистосердечию, по такому какому-то особому мироощущению это искусство, конечно, замечательное.

О «Сигнальных системах» и о художниках своего круга

Д.С.: А какое теоретическое обоснование у вас вот вашей абстракции и «Сигналов»?

Ю.З.: Человек. Для меня моя работа, абстракции и всё — это выявление человеческой психологии, человеческого существа. Это, собственно, некоторая модель – отпечатки пальцев человеческой души, человеческого существования. Поэтому все эти импровизации абстрактные, они носят сугубо анализ

человеческого чувствования, это как бы импровизация по поводу эмоций человека, его отношения к миру.

” Поэтому это не абстракции какие-то, понимаешь, витающие в каких-то сферах, нет, это рентген — рентген человека, человеческой души, человеческого существования.

Д.С.: А когда вы начали, когда у вас сформировалось такое видение и такой стиль работы? Как вы стали отходить от реалистических канонов?

Ю.З.: Я вообще не считаю, что я не реалист, с другой стороны, ты понимаешь? Ну конечно, влияли очень многие моменты, в частности, французское искусство. Но кроме всего прочего, все время было желание некоторой архитектурности, некоторой планированности, некоторой организации. Я не думаю, что... — мои абстрактные работы кажутся такими взлохмаченными, такими сложными, — и все-таки это стремление ввести в какой-то ритм, в какую-то систему свое видение, свое мироощущение. Поэтому, конечно, вырабатывается определенный характер художественного высказывания. И сегодня, рассматривая эти свои работы, я лишней раз снова хочу вернуться, окунуться в эту стихию работы, чтобы было сделано суммарное высказывание о прожитой жизни, о бытии, что это такое. Сюда включаются многие компоненты. Я хотел передать разные ипостаси своей жизни. Все-таки надо еще работать, все это — открытый шлюз, и вот сегодняшней вечер, день, с тобой проведенный, еще раз мне показывает, что надо всю работу, еще очень много недосказано.

Д.С.: Но это такое приятное ощущение, когда хочется работать и надо работать.

Ю.З.: Ну да. Но хочется, правда, в то, что ты делаешь, как-то окунуться еще больше, и больше понять, все-таки, что было настоящим в своей работе.

Д.С.: Юрий Савельевич, но все-таки объясните мне, человеку несведущему, как получается это, как рождается такой именно художественный язык. Вот в вашей конкретной ситуации.

Ю.З.: Для меня, для основы всякого языка искусства, важное значение имеет ритм, пространство. Мои эмоции, которые находят выражение в этих ритмах в этом пространстве, то есть создание такого речитатива внутри работы, такого диалога, чтобы они просто... говорили о своем существовании и нахождении в этом потоке каких-то сущностей. Ну, художники нащупывают их. И вот я смотрю на этот, иногда, кажется, сумбур, и все-таки хочется найти истину в этом сумбуре. Найти те чувства, которые бы, в общем, выстраивались в какую-то систему, какой-то мир, систему видения.

Д.С.: Хорошо. В пятидесятые годы что вы писали?

Ю.З.: В пятидесятые годы я писал Москву так, как я ее видел еще при Сталине, то есть были праздники, иллюминации на Тверской, машины около Министерства иностранных дел. Я все-таки был очень ориентирован на такой социальный аспект, потому что витрина улицы Горького — это, в общем, социальная картина.



Витрина. 1956. Х., м.

Д.С.: Абсолютно, да.

Ю.З.: Да, так что вот такое вот. Но знаешь, сегодня я не очень-то удовлетворен собой, мне хочется чего-то...

Д.С.: Ничего, в следующий раз будет лучше. А круг друзей и круг общения ваш?

Ю.З.: Круг друзей...

Д.С.: ... В пятидесятые годы.

Ю.З.: В первую очередь, конечно, со Слепяном мы дружили, который вскоре уехал. А так Вейсберг, я общался с ним. Но вообще тогда художников было мало, Краснопевцев, Вейсберг, не такой большой был круг художников, понимаешь?

Д.С.: А кстати говоря, Владимир Андреевич и Вейсберг, они не были знакомы?

Ю.З.: Не были.

Д.С.: Понятно. А расскажите о своем знакомстве и общении с Вейсбергом.

Ю.З.: Ну с Вейсбергом я познакомился через Бориса Турецкого. А до Бориса Турецкого мы с ним столкнулись в ЦДКЖ, в клубе ЦДКЖ, мы там вместе писали натуру, в общем, ходили в эту студию,

которую возглавлял такой художник Чернявский, по-моему. Жил он на Беговой, Чернявский. И туда ходил Янкилевский, по-моему, там бывал, то есть ходили художники разные. Но Вейсберга я отметил, вот. Да. А ты мне скажи, пожалуйста, у тебя какое ощущение от работ?

Д.С.: Разное, Юрий Савельевич.

Ю.З.: Разное?

Д.С.: Давайте сейчас лучше вы про Вейсберга, чем я про работы.

” Вейсберг был педант, но Вейсберг был все-таки рыцарь формы, и, конечно, он, был, так сказать, человек, который... как бы это сказать... шел и делал, как это говорится у Бальзака, неведомый шедевр, хотел утонченной структуры.

Только такому, как Вейсберг, сумасшедшему педанту, могло только показаться. Но это все очень, очень достойно, добросовестно и, в общем-то, по-своему самостоятельно. Но сказать более сложно про его творчество — это непросто. Во всяком случае, это был художник, который старался довести до универсальности свою работу. И в этом смысле он был удивительный художник. Художник очень последовательный и очень по-своему интересный. Но хотелось... Вообще, честно говоря, мне хотелось взрыва. Взрыва, при котором бы открывались какие-то горизонты в работе.

Д.С.: Понятно, понятно.

Ю.З.: Вейсберг все-таки был такой сугубый организатор... продырявить вселенную до такой большой утонченности, большой, как бы терпкости и тонкости того, что он делал. Поэтому сейчас трудно мне говорить о нем, потому что я не могу отчасти отделаться от того, чем я занимаюсь.

Д.С.: А как он воспринимал ваши работы?

Ю.З.: Ну я думаю, что вот это «Сигналы» он, как умный человек, он, конечно, понимал, что что-то здесь есть. Но, в общем, я думаю, что это не совсем было ему близко. И я был, в общем-то, всегда на поверхности своей проблемы.

Д.С.: Понятно. А когда вы начали писать свои «Сигналы»? Есть какая-то дата?

Ю.З.: Сейчас я скажу. Где-то 55–56-й год. Первая моя работа была «Счетчик гейгера». Это исследование констатации, где происходят взрывы. Она была сделана как абстрактная такая работа, ну как бы беспредметная. Вот «Счетчик гейгера», это был 55-й год.

Д.С.: То есть это все-таки тоже на волне «оттепели»? На волне начавшейся...

Ю.З.: Да, на волне «оттепели», да, но тогда как бы никого не было. Были Рабин, Краснопевцев, Вейсберг, Кулаков Миша, Каменский.

Д.С.: А вот как, скажите, у вас — то есть вы параллельно делали какие-то работы более классические и писали эти «Сигналы», так было?

Ю.З.: Нет, это... Ну что значит классические?

Д.С.: Ну более реалистические.

Ю.З.: Нет, я был увлечен, там целый есть отряд работ «Сигналы», и надо было очень досконально это...

Д.С.: А кто знал и видел вот это ваше творчество?

Ю.З.: Ну знала группа художников, которая тогда работала, они знали, узкий круг, конечно, но, в общем,

знали.

Д.С.: А вы были членом МОССХа уже?

Ю.З.: Я вступил в члены МОССХа в семьдесят четвертом году.

Д.С.: Ой, только в семьдесят четвертом. То есть некому было вас критиковать?

Ю.З.: Ну (смеется) какое там кри[тиковать]... Но я показывал разным людям, я показывал Харджиеву...

Д.С.: Кому-кому?

Ю.З.: Харджиеву, Николаю Ивановичу Харджиеву

Д.С.: Харджиеву? А как Харджиев?

Ю.З.: Ну так, с интересом посмотрел. Ну, в общем... А ты знал Харджиева?

Д.С.: Ну я просто знаю, что есть Харджиев, это же крупная фигура.

Ю.З.: Да. Я показывал Харджиеву. Вообще, честно говоря, я человек все-таки организационно не очень внятно все-таки... Я как-то вошел в какой-то конгломерат искусства, но мне кажется, вот сейчас я вижу, что не очень внятно, еще надо работать.

Д.С.: В принципе, вот смотрите, все-таки абстракцию достаточно часто подвергали критике и каким-то таким публичным поркам. Вас критиковали публично?

Ю.З.: Да нет, нет, особенно не критиковали. Дело все в том, что все-таки я прожил жизнь очень одиноко, и я только узнаю, что есть какие-то художники, которым нравится то, что я делаю, и для них я какой-то...

Д.С.: ...авторитет.

Ю.З.: Авторитет, да. Но, в общем, весь этот материал, вот сейчас я смотрю на эти вещи, они корявые, они очень такие, терпкие, надо работать.

Д.С.: Ну я повторю: это прекрасная мысль.

Ю.З.: Да.

Д.С.: Юрий Савельевич, еще интересный аспект, вот вы упоминали о том, что ученые реагировали и вообще воспринимали вашу творческую манеру с большим интересом, особенно ученые математики и физики.

Ю.З.: Ну они смотрели, да, смотрели, но насколько это было планомерно... Все-таки вот должен сказать, выставка на Ермолаевском, которая была несколько лет тому назад, все-таки народ недостаточно ходил и понимал, а я хотел, чтоб каждый зал было что-то свое. У меня нет удовлетворения, что я был как-то понят и поставлен в какой-то аналог, чтобы я мог разобраться. Все-таки остался я опять-таки все-таки вопросом, то есть явно, что есть какое-то начало, но конкретно во что это вылилось... Вот, допустим, такой ташизм черно-белый, Турецкий больше прав, пришлось к восприятию, чем мои абстрактные работы. Или же он проще, я не знаю.

Д.С.: А кто вас понимал? Как вы думаете?

Ю.З.: Рапопорт. Вот Саша, Саша, по-моему.

Д.С.: Да.

Ю.З.: Да. Вот он с интересом [относился], и он даже предвидел довольно-таки грустную мою роль, насколько я буду понят, ему не совсем понятно, в будущем. Но что я ему напоминаю роль Пастера, торгующего какими-то изысками научными на нашем сомнительном рынке, который у нас существует. То есть Саша видел, что моя работа, моя роль, она такая, дискуссионная, она в движении, где очень много

неизвестных где о такой ясной концепции и прогнозах трудно говорить. Но этим и интересно то, чем я занимался, что я для него [скорее] нахожусь в движении и в понимании пути, чем такой реализации.

Д.С.: Скажите, а когда у вас выставка первая была?

Ю.З.: Выставка... Трудно сказать. Во-первых, это было на Кузнецком, были вечера, первые вечера.



Нет, вообще мне очень трудно сказать, в чем же заключается мое вложение в искусство. Скорее всего, все-таки ритм. Ритм, существование такое, очень беспокойное и одновременно очень чувствительное к ритмическим каким-то колебаниям.

Д.С.: Как интересно, а ведь это все-таки музыкальная ваша юность, она дала очень много, да?

Ю.З.: Да, да-да-да, безусловно, безусловно. И, конечно, музыка, ты очень точно определил это, и, конечно, музыкальные мои способности как-то проявились здесь. Но а смысл моего творчества вот в данную эпоху...

Д.С.: Да, вот это.

Ю.З.: Ну они вот в этом каталоге большом, они определили, какую я...

Д.С.: Ну вот вы как определите?

Космизм Злотникова

Ю.З.: Я, во-первых, собой не удовлетворен, и удивлен, что, несмотря на то, что я не удовлетворен собой, все-таки проявился какой-то язык, странно, но он выявлен, есть этот язык. Я его трудно могу определить, его границы, смысл этого языка. Но, безусловно, это язык, изучающий человека и проявляющий его чувственные основы, его моторику, в которой постепенно выявляются и какие-то иррациональные сущности человека. То есть выявляется тот багаж иррациональный, из которого питаются его человеческие открытия и проникновение в пространство. Потому что выход на космическое пространство, выход на галактики и выход на мысль Вернадского [про] околоземное пространство, которое как бы корректировало и земное существование человека, появление новых каких-то возможностей, которое дает открытие новых пространств космических. Это, конечно, на меня очень сильно подействовало, и здесь очень много вопросов и много движений, которые человек должен извлечь из космоса — с одной стороны. С другой стороны, человеческие связи, человеческое отношение к миру таинственно. Я не могу назвать себя религиозным полнокровно человеком, но, безусловно, была недосказанность, план миссии, план проникновения в пространства разные, в разные галактики. Я сейчас сказал, как ребенок, когда я не сплю, я перестаю играть. Вот эти галактики – это как играть, то есть какая-то возникает своеобразная бесконечность из нашей цивилизации.



Антитеза «Черному квадрату» К. Малевича. 1988. Х., м.

Д.С.: То есть правильно ли я понимаю, что так вот в философском обосновании вашего творчества вы близки к космизму, ну если Вернадский, то и Федоров, да, и Циолковский?

Ю.З.: Да. Вернадский, Федоров и, должен сказать, стал больше понимать, что такое христианство. И христианство я стал понимать через страдания, осмысление — страдания почему-то необходимый компонент для осмысления бытия.

Д.С.: Ну это уже, видимо, все-таки вот последние десятилетия, да?

Ю.З.: Да. Да, но это какой-то очень важный компонент, я его иногда называю «сопротивление материала», там еще что-то. Но человек поставлен сегодня в такие экспериментально сложные ситуации с пространством, с развитием цивилизации, что он, как муравейник, тревожен, суетящийся. И, конечно, пример христианства, определенного стоицизма, определенной важности понятия любовь, сегодня она открывается еще по-новому. И очень важное это новое, потому что много механизировано, много переведено в план механики и электроники, в план как бы нечеловеческий, и зафиксировано это. Тем более раскрывается человеческая подвижность, его интуиция, человеческий поиск и человеческое что драгоценное и что отличает человека от всего живого, что есть, и он, конечно, находится на вершине пирамиды. И то, что Бердяев сказал в 10-м году, что если человек по-настоящему человек – и животные другие, и природа более живая, то есть от человека зависит вся пирамида, вся иерархия ценностей. Это одна из главных мыслей была Бердяева.

Д.С.: Ну это христианская такая ...

Ю.З.: Да, но я хочу сказать, что это очень важное.

Д.С.: Скажите, а какая музыка, какая литература близка была вам?

Ю.З.: Ну последнее время, конечно, Бах.

Д.С.: А вот там вот 50-е, 60-е?

Ю.З.: И даже любовь моя к Шостаковичу, она как бы продиктована через Баха. Потому что Шостакович так много писал, он писал разное, не могу сказать, что все это мне нравится, то, что он писал, но для него это была вторая жизнь – существование музыки. И здесь он был, конечно, долготерпец и созерцатель великий. Для него музыка была откровением, выражением его. Мне очень нравился Прокофьев и, так как я видел в нем такой, своеобразный славянский русский аристократизм был в его музыке. Красивый музыкант.

Д.С.: Из другой области вопросы, вот вспомните, пожалуйста, день, может быть, или дни смерти Сталина, как вы их помните?

Ю.З.: Помню.

Д.С.: Расскажите.

” Я шел по Тверской, по улице Горького, толпа бежала туда, к Дому Союзов. Я шел от Трубной туда, и это был какой-то повальный ужас. Человек, который держал всю страну — такой мистический ужас, вдруг его не стало. И одновременно было ощущение свободы и ощущение, что что-то должно перевернуться в истории России, в истории этой страны. Это было такое вот ощущение, что стабильность кончилась, будет что-то...

Но вообще должен сказать, вот эта полуправда, которая шла из приемников на протяжении всей жизни, вот как кучковалось в сознании желание правды, желание настоящей правды. Поэтому русская литература, Салтыков-Щедрин «Господа Головлевы» с Иудушкой Головлевым, и «Пошехония», Чехов, Достоевский, Толстой — это все время было брожение, все время было какое-то выявление внутренних эмоций наружу. И интересно, что когда Тургенев приехал с Виардо в Париж, то такие писатели, как Флобер, Мопассан, Золя, они воспринимали не очень интересно Тургенева, но он был провозвестник таких гигантов, как Достоевский и Толстой. Для них было совершенно непонятно выворачивание себя наружу. Вот эта вот исповедальность этих писателей... совершенно они были ошарашены, потому что все-таки был какой-то канон структуры, которому они все-таки все следовали. А здесь была такая откровенность на грани раздевания полного души перед миром. Не все были готовы это понять, эту структуру, но одновременно все понимали, что здесь есть какой-то творческий баланс и какая-то глубина, которая черпается цивилизацией. Именно литература.

Если говорить о живописи, конечно, Александр Иванов – фигура уникальная была в XIX веке как русский художник. Потому что если мы сравним Делакруа, там, правда, была «Резня в Хиосе», Тернер, многие были большие художники в XIX веке, но Александр Иванов был уникален, уникален уже даже потому, что он изобразил сложнейшие ситуации в истории человечества, смена веков. Когда возникает Христос, он возникает как своеобразный новый мессия.

Д.С.: Ну да, вы говорили в прошлый раз подробно об Иванове.

Ю.З.: И поэтому русское искусство всегда вызывало интерес. Вот эта некоторая неопределенность

русского мышления, незаконченность его, даже некоторая инфантильность, она предполагала все-таки потенцию, дальнейшее развитие. Мне кажется, что и сегодня, как ни странно, есть упование на то, что в этом нашем мире что-то должно произойти. Даже я тебе так скажу, что в разговоре Путина с молодежью прозвучала очень интересная фраза. Он сказал, что мы даже не предполагаем, мы задаем иногда вопросы, не предполагая окончательно их содержания, — примерно это. Не прямо, но он около этого что-то сказал, даже такой политик, как Путин. То есть Россия — это что-то необъяснимое. Вот откуда вот это метафизическое такое ощущение от России? А оно все-таки присутствует. Это что, это какая-то иррациональная такая легенда, почему ощущение идет от этой российской таинственности?

Д.С.: Мне кажется, очень много придумано и надумано про российскую таинственность. Про литовскую или про, не знаю, там, турецкую можно говорить точно так же.

Ю.З.: И все-таки я как-то привык, может быть, это странно, незавершенность российской мысли, предполагает ее насыщение, все время накопление каких-то потенциальных важных вещей, которые, в которых можно тонуть. Я не до конца исчерпываю свое существование в России и свои мысли, которые рождаются в России. Будучи в Маалоте, в Израиле, в горах, и в таком одиночестве я рассматривал мир, сам Израиль, потому что иногда доехать до Иерусалима, это как будто из Москвы ты едешь, вот и все это одновременно... Почему я все-таки вернулся в Россию — я понимал одно, что вот в этой стране я могу плавать в мыслях, непредсказуемых и очень свободных.

Д.С.: Ну просто вы человек русской культуры.

Ю.З.: Да, в ней это есть в какой-то степени. И еще. Я не люблю российскую слезливость, кликушество, но поразительна российская широта и ее вмняемость по отношению к другим культурам, и ее выпитывание в себя других культур. Это в речи было у Достоевского во время открытия памятника Пушкину.

Д.С.: Да-да.

Ю.З.: Но это остается для меня почему-то какой-то аксиомой.

Д.С.: Ну что ж, пусть так.

Ю.З.: Для тебя не так это?

Д.С.: Видите, у вас сказывается ваша тяга и, ну не увлеченность, это не то слово, христианизация вашей мысли чувствуется.

Ю.З.: Да?

Д.С.: Да, потому что это абсолютно христианский подход к русской культуре, ну вот он один очень мне понятный, очень мне понятный.

Ю.З.: Ну а ты встречал евреев с такой христианской культурой?

Д.С. (смеется): Ну, наверное, это, в общем, редкость. А сколько вы прожили в Израиле? Недолго, да?

Ю.З.: Год.

Д.С.: А, ну все-таки это что-то.

Ю.З.: Нет-нет, год я прожил. Ну, вообще, ты знаешь, у меня все время ощущение того, что делаю, что я за тридцать лет, того, что напечатано здесь... почему-то я ощущаю, что это разведка боем, что это...

Д.С.: Что это должно сработать, да?

Ю.З.: Нет, это еще требует большой работы.

Д.С.: Нет, это уже не ваша работа, а работа будущих, нет?

Ю.З.: Не знаю, я так оставляю слишком много вопросов.