

О детстве, дедушке, маме и живописи

<http://oralhistory.ru/talks/orh-1850>

🗣️ 27 февраля 2015

Собеседник

Затуловская Ирина Владимировна

Ведущий

Лепешонкова Нина Викторовна

Дата записи

Беседа записана 27 февраля 2015 и опубликована 12 декабря 2018.

Введение

Четвертая беседа с художницей Ириной Затуловской — это теплые воспоминания о старой Москве и детстве в коммунальной квартире в Неглинном переулке. Художница подробно рассказывает о жизни и судьбе своего дедушки, художника Сергея Михайлова, описывает учебу в Краснопресненской художественной школе, в мастерской Моисея Хазанова и Московском полиграфическом институте, размышляет о процессе художественного обучения детей и взрослых.

Детство на Неглинке

Нина Викторовна Лепешонкова: Сегодня 27 февраля, 2015 год уже, и я в гостях у Ирины Владимировны Затуловской. И мы будем разговаривать о семье. Расскажите, пожалуйста, об этом.

Ирина Владимировна Затуловская: Это самое интересное всегда, я думаю, у каждого человека. Воспоминания детства — это всегда какое-то самое лучшее, что есть, за исключением каких-то людей, которым не так повезло в этом смысле. Ну, я могу очень долго рассказывать про свое детство, потому что, конечно, не все подряд помню, но какими-то отдельными воспоминаниями.

Я родилась на Неглинке, и первое воспоминание у меня — это наводнение. Вы знаете, эту Неглинку несчастную, маленькую реку, в трубу определили в каком-то там далеком веке. И вот она так жила в трубе, но весной и осенью, когда сильные дожди, много воды, она из этой трубы вырывалась. И вот у нас такой двор, угол 3-го Неглинного переулка, который был раньше Кисельный, 3-й Кисельный. Сейчас он опять Кисельный, а в моем детстве он назывался 3-й Неглинный¹. Такой очень крутой спуск идет от Рождественки вниз к этой речке, очень-очень крутой берег. И когда я уже пошла в школу, в первый класс, моя школа была 240-я, внутри Рождественского монастыря. Конечно, монастыря никакого не было тогда. Вот мы садились зимой на портфель и съезжали, как с горки, из этого переулка. И вот эта Неглинка текла в трубе, потом она разливалась.

Н. Л.: В каком смысле? Из всех недр как-то вытекала или как это происходило?

И. З.: Ну, вырывалась из трубы из своей как-то.

¹ 3-й Неглинный переулочек сейчас называется Нижним Кисельным переулком.

” И у меня есть такой образ, что эта Неглинка — это душа Москвы, потому что она невидимая, она таинственная, она существует, но никто ее не видел, но она присутствует.

Н. Л.: Иногда вырывается.

И. З.: Да. И вот я помню, мы жили на втором этаже во флигеле отдельном, смотрим во двор, а во дворе наводнение, выйти нельзя туда, много воды очень и плавают хлеб. Из булочной, значит, хлеб как-то размыло, и вот он плавает. Я всегда пытаюсь это нарисовать. Это, конечно, довольно трудно нарисовать, но такое воспоминание. И жизнь этого двора. Жизнь, когда человек такой маленький, и для него все очень остро воспринимается, конечно, со страшной остротой. Каждое событие было очень необыкновенным. И я как-то встречалась с японцами, они вот такие люди, которые спрашивают: «А какие у вас были детские игры?» Это очень интересно вспомнить, какие детские игры были, потому что уже, конечно, это быстро все забывается, быстро. Сейчас вообще такое общее место состоит в том, что дети не гуляют во дворе, их не выпускают просто. И эта культура двора, дворовых игр в общем-то потеряна, мне кажется, уже.

Н. Л.: А во что вы играли в своем детстве? Спускались на портфеле по Неглинке...

И. З.: Не по Неглинке...

Н. Л.: Но переулочек Неглинный же был, или улица Неглинная?

И. З.: Это перпендикулярно, это как берег, который на Неглинке, а Неглинка внизу, рельеф-то такой. Мы играли во все, во что положено. «Бояре, мы к вам пришли» — знаете такую игру?

Н. Л.: По-моему, становятся в две такие шеренги, идут друг к другу и что-то повторяют про бояр.

Старьевщик и сапожник

И. З.: Да. Потом в казаки-разбойники. Ну, всякие, даже ножички, когда земля уже оттаивает, играли в ножички. И приходил во двор старьевщик. И вот он приходил, я плохо так его помню, хотя пыталась вчера написать такую работу с этим старьевщиком, и он кричал: «Старьём берьём» (*смеется*). Я очень его боялась, мне казалось, он такой страшный.

Н. Л.: Может увести.

И. З.: Ну да, что-то в нем было такое необычное и очень страшное. А на углу нашего переулочка и Неглинной улицы, где бульвар Неглинный, там была будка, и сидел сапожник, он чистил ботинки. Все сапожники, или почти все сапожники в Москве, они были ассирийцы.

Н. Л.: Ассирийцы?

И. З.: Да.

Н. Л.: Интересно, а почему такая связь?

И. З.: Не знаю. Вот такая легенда или миф такой, что Сталин любил ассирийцев, как-то их привечал, разрешал им быть сапожниками. Его звали Степан. Наверное, какое-то имя переделанное. И ему даже оставляли коляски мамы, когда должны были куда-то идти, в магазин или что-то. Они ему оставляли коляску, чтобы он присматривал. Но из моего двора надо через подворотню очень глубокую пройти, и уже будет этот угол переулочка. Это казалось для меня огромным расстоянием.

Коммунальная квартира

Весь двор, конечно, казался огромным, и наша квартира коммунальная, где пять семей было, мне казалось, что тоже огромный совершенно коридор. И недавно я туда попала совершенно случайно с моей подругой, писательницей. Мы пошли в кино, она сказала, что ей нужно зайти по делу в ПЕН-клуб. И мы вышли на Рождественке, повернули в мой переулочок. Тут я начала уже как-то подавать возгласы, что это мой переулочок. Зашли в мою подворотню, в мой двор, в мой подъезд, поднялись на второй этаж в мою квартиру, и оказалось, что в моей коммуналке, где я жила в детстве, теперь ПЕН-клуб.

Н. Л.: Что это такое?

И. З.: Это писательская организация, там писатели восседают.

Н. Л.: Романтичный образ даже.

И. З.: Ну там про каждого человека из этой коммунальной... Да, и мне показалось, конечно, крошечный коридор этот, все очень маленькое было, но это всегда так кажется, и кухня маленькая, в общем, все. И вот эти первые воспоминания, когда в ванной комнате висела ванна оцинкованная детская, в которой купали детей. А у нас был сосед глухонемой, но он был не с детства глухонемой, он немножко мог говорить. Когда меня в кухне купали, он выключал газ, открывал форточку зимой и говорил: «В баню!» (*смеются*). Вот эти первые воспоминания, вот эта ванная... Ну, там не было самой ванны, но было такое место, где были стиральные доски, какие-то шайки, с которыми ходили в Сандуны, ближайшие. Во дворе у нас был спуск в овощехранилище, спуск в подвал, такой наклон. Он был обит тоже железом, светлым таким, цинковкой, что называется.

” И вот мне кажется, что вот эти первые воспоминания потом во мне проросли тем, что я стала много писать на железе и как-то открыла этот материал.

В общем, жизнь была, конечно, очень интересная. Разные такие эпизоды у меня в голове. И у нас была,

например, соседка, девочка, старше меня на год, Лялька. Один раз она мне сказала: «А у тебя отец — еврей». Для меня это было, конечно, очень странно и непонятно, что это такое и как реагировать, но я, не будь душой, говорю: «А у тебя — немец» (*смеются*). И вот такой диалог у нас был с ней мощный. Вот.

Я смотрела на этой неделе такой документальный фильм про Илью Кабакова, сейчас снятый там, где он живет. Я точно не помню, по-моему, где-то в Америке. Вот он очень интересно рассказывает про свое детство, про учебу. И он говорит о том, что национальности, в общем-то, не было в советское время. Это существовало, но совсем по-другому, чем теперь, например. То есть он тоже помнит о том, как это все было довольно странно. И, кстати, он учился в художественной школе, когда там мой дедушка преподавал.

Н. Л.: В МСХШ²?

² Московская средняя художественная школа

О дедушке

И. З.: В МСХШ, да. Мой дедушка, Сергей Павлович Михайлов, умер до моего рождения за два года, но в нашей семье память о нем была очень важным моментом. Во-первых, потому что он был художник. Во-вторых, потому что он был такой интересный человек очень. В-третьих, потому что он довольно рано умер неожиданно. Он говорил, что эта работа в школе очень тяжелая. Он преподавал рисунок, приходил и в общем без сил как-то падал. И в один не очень прекрасный день он пришел, вот так тоже прилег и умер. Вот. Но история его интересная.

Он родился в 93-м году, в 1893-м во Владимире, на окраине Владимира где-то, в маленьком доме. Отец его был кондуктор. Но, видимо, он любил рисовать. Ничего не знаю про его рисунки детские. И когда ему было 14 лет, его то ли отправили, то ли он сам отправился, приехал в Москву, поступил в Строгановку и там учился. Там были у него интересные соученики. По-моему, Кольцов был, скульптор такой, который учился с ним вместе.

Н. Л.: А как он без подготовки, так сказать, на своем таланте приехал и поступил? Или как-то готовился, или это уже предание, да?

И. З.: Я не думаю, чтобы он сильно как-то готовился, не знаю подробностей. Значит, он окончил Строгановку по специальности «текстиль». У меня есть где-то диплом, подписанный Елизаветой Федоровной, поскольку она опекала Строгановское училище. Но тех студентов, которые учились очень хорошо, отправляли в Париж на стажировку, вот как этого Кольцова отправили, скульптора. Несколько лет там он пробыл, вернулся обратно. А мой дедушка, видимо, закончил не так здорово и стал где-то работать, преподавать, что-то для себя рисовал. Даже сохранились его работы 30-х годов и 20-х.

Когда он закончил Строгановку, он пошел на фронт сразу, в 14-м году. Он был вольноопределяющимся и рассказывал, что он даже, по-моему, в Брусиловском прорыве участвовал. Потом он заболел тифом очень серьезно.

Когда война закончилась, он поехал в село Порецкое. Это село на реке Сура в Мордовии³, по-моему. И стал там преподавать. То ли это было такое распределение, то ли что-то такое, видимо. Стал преподавать рисунок в техникуме. Познакомился там с Иваном Кузьмичом Андроновым, который был молодой математик, преподавал математику тоже в этом техникуме. И вот этот Иван Кузьмич познакомился в свою очередь с местной девушкой, которая уже, по-моему, закончила гимназию в этот момент, с золотой медалью. Анна Ивановна, это была его невеста.

³ Село Порецкое находится в Чувашии.

А мой дедушка Сергей Павлович познакомился с моей бабушкой, Ольгой Иосифовной Вейцер. Ее отец был инженер, строил железные дороги, поэтому они переезжали с места на место. То есть там, где была стройка, туда они и переезжали. Ее мать родилась в Риге, была такая рижанка. Это особые, конечно, люди.

И вот, значит, они переезжали. Моя бабушка, по-моему, тоже уже закончила гимназию в этот момент. И вот они каким-то образом познакомились, хотя он был ее старше и уже был разведен. У него была дочь от первого брака, Галина Пашкова, которая потом приехала в Москву, жила у моего дедушки недолго, поступила в училище театральное и стала после этого в Вахтанговском театре довольно известной актрисой, играла мадмуазель Нитуш и так далее, играла тоже в кино. То есть, видимо, хотя он родился во Владимире, и никаких у него не было корней художественных, но он был такой одаренный человек, видите, даже в разные стороны пошли его ветки.

Он написал, например, роман из времен гражданской войны, который до сих пор никак не расшифрован. Сам научился играть, играл на всех музыкальных инструментах. Но кроме способностей, у него были и фобии тоже. У него была клаустрофобия. Не знаю, может быть, это после тифа перенесенного, но он боялся закрытых пространств, не мог ездить нигде. Он ходил пешком по Москве, поэтому он очень хорошо знал Москву. Всегда своим ученикам задавал всякие вопросы насчет архитектуры московской, чтобы приучить их к наблюдательности. Или он ездил на велосипеде, он был один из первых туристов, таких еще не было, туризма, в общем-то. Он себе составлял план, какой-то маршрут, и довольно длинные какие-то путешествия у него были.

Единственный раз, когда ему пришлось ехать на поезде, это было в 41-м году. Уже он был преподаватель МСХШ, и надо было ехать в эвакуацию. Другого никакого выхода не было, пришлось ехать на поезде, как-то он с этим справился. И когда обратно они ехали, уже был 43-й год, он встал перед всеми детьми и учителями и сказал: «Вперед, на Москву! Начинается реэвакуация».

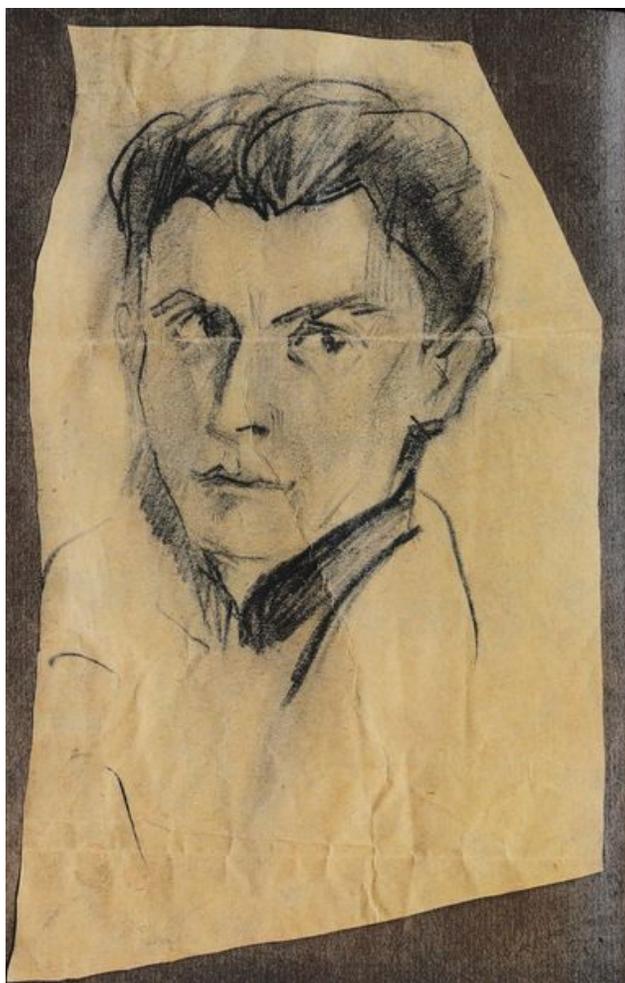
И вот все эти годы, значит, 20-е, 30-е годы до 38-го — 39-го года, когда была организована эта художественная школа, он работал в разных заведениях. Это были какие-то текстильные коммуны, которым нужно было преподавать искусство. Он даже придумал такое изобретение: увлажнение основы утка. Вот существует ткань, там как-то надо увлажнять эту основу. И это было время патентов, всекак-то любили этим заниматься. Он тоже пришел и хотел запатентовать это изобретение, но ему сказали, что немцы уже это придумали. Но остались какие-то его эскизы к этим машинам, станкам и все такое прочее.

Но кроме этого, конечно, он всегда хотел писать, рисовать, писал пейзажи, пытался даже их носить на выставки во «Всехудожник». Это там сейчас, где Кузнецкий, 11, Дом художника, до этого это место называлось «Всехудожник» или «Всекохудожник»⁴, где были выставки тоже. Вот люди, разные художники приносили туда работы. Какие-то есть воспоминания, чуть ли не о 50-х годах, как в этой толпе страждущих даже Павел Кузнецов со своим пейзажем стоит. В общем, довольно все это было трудно и жестоко. Предание гласит, что за всю жизнь его ни разу не взяли ни на одну выставку, хотя он пытался выставляться, пытался участвовать в каких-то конкурсах. Даже всегда мечтал о том, что он победит в каком-нибудь конкурсе и на эти деньги купит себе маленькую дачу. Где-то рисовал, какая будет эта дача, но... Вот так вот.

⁴ Всекохудожник — Всероссийский союз кооперативных товариществ работников изобразительного искусства, существовавший с 1928 по 1953 год.

Последние только несколько лет его жизни он довольно успешно преподавал в средней художественной школе. Когда она организовывалась, Грабарь предложил людям, которые организовывали школу, пригласить Михайлова, моего дедушку, и сказал, что пригласите Михайлова, он вас научит рисовать. Ну, они так и сделали, и вот он преподавал рисунок. Его ученики — многие художники, начиная от Коржева и кончая Кабаковым. Но все по-разному вспоминают его, вспоминают его как очень строгого, некоторые вспоминают как чересчур строгого. Даже несколько воспоминаний я записала. Здесь могу вам показать фотографии его, какой он был во время войны Первой. Вот это его автопортрет. Так видно?

Н. Л.: А давайте я поближе.



Сергей Павлович Михайлов. Автопортрет. 1922

И. З.: А здесь он во время войны. Но тоже среди учеников был такой миф, что он был белым офицером. Но он не был белым офицером. Правда, его брат был белым офицером.

Н. Л.: У него была такая выправка, что все его как-то... Вот ощущение человека...



Сергей Павлович Михайлов

И. З.: Ну да, или выправка, или какие-то бывшие еще замашки, не знаю. Я же с ним не встретила в жизни, поэтому мне очень трудно что-то сказать. Например, Злотников, который тоже у него учился, говорит, что я на него похожа. Это мне очень приятно. Они ездили куда-то на практику около Поленова летом, и мой дедушка что-то объяснял и нечаянно сел в белых парусиновых брюках в палитру Злотникова (*смеются*). Злотников был страшно смущен. На даче, когда я разбирала старые вещи, я нашла эти брюки.

Н. Л.: С палитрой Злотникова?

И. З.: Ну, там какие-то остатки краски видны. Когда я их померила, они мне прямо точно в пору пришлись. Это было очень интересно, да. Это он тут пишет что-то под зонтом.



Сергей Павлович Михайлов

О маме

Потом родилась моя мама в 24-м году. Когда ей было 5 лет, он ей послал по почте такую открытку на день рождения, нарисовал зайчика, на обороте было написано: Рае Михайловой, ее адрес и так далее.



Открытка, нарисованная Сергеем Михайловым для своей дочери Раисы. Конец 1920-х гг.

Вот он ее нарисовал маленькую.



Сергей Павлович Михайлов. Портрет дочери

Она рисовала, как все дети, но большого внимания он на нее не обращал, к сожалению, в смысле рисования. Поскольку училась она в школе очень хорошо, она решила после окончания школы пойти на физфак в университет. Вот она закончила школу 21 июня 41-го года. В университет ей не пришлось, и она уехала с бабушкой и дедушкой в эвакуацию с художественной школой вместе. Поскольку нечего там было делать, потихоньку она начала писать, рисовать. Когда вернулись обратно в 43-м году, она поступила в Суриковский институт. Очень тяжело переживала это время — 46-й, 47-й, 48-й годы, — когда была борьба с формализмом. Но поскольку она писала очень здорово, и решили, значит, что не годится такой стиль.



Раиса Сергеевна Михайлова-Затуловская. Белый кувшин. 1946

Интересно, что сам стиль всегда нес идеологию. Это очень странно и непонятно. И ей сказали, что «или мы вас выгоняем, или вы меняетесь». И она изменилась. Как-то начала пытаться писать, как это нужно. И это для меня всегда было большим уроком, поскольку я видела, как это мучительно, как это тяжело и неправильно. То есть она что-то как бы в моей жизни уже испробовала, одну дорогу такую.

Н. Л.: То есть на нее это настолько повлияло, что она потом стала писать уже в требуемом стиле, так?

И. З.: Ну да. Потом, после того, как она закончила институт, она много лет, лет 7 или 8, она не могла найти как-то, чтобы все это соединить вместе. Потом нашла возможность какую-то для себя писать, но, конечно, это уже не было так интересно, как до этого. Хотя это тоже было интересно.

Обучение живописи

Н. Л.: Ирина Владимировна, в продолжение разговора расскажите, пожалуйста, о художественной школе, которую вы посещали в детстве.

И. З.: Когда я училась в пятом классе, конечно, по линии семейной мне надо было идти сдавать экзамены в МСХШ, но что-то меня остановило. Я даже не знаю, что это было, что-то очень такое правильное, и я не пошла туда. Я сказала, что я заболела, я не хочу, хотя все мои подружки пошли туда сдавать экзамены

и учились в МСХШ. Но я очень рада, что я там не училась, потому что это, конечно, очень профессиональное, но уж слишком такое тяжеловатое, мне кажется, заведение. Не знаю, с чем это связано. Я пошла сначала в Пушкинский музей ненадолго, а потом в художественную школу на Красной Пресне, и там было очень здорово.

Н. Л.: А Пушкинский музей — тоже писать учили или это был как клуб юного искусствоведа?

И. З.: Ну да, это было внутри этого клуба. И там мы рисовали, ходили по музею. В общем, это было здорово. И моя первая выставка была ровно 50 лет назад. 23 апреля у меня будет 50 лет творческой деятельности, потому что 23 апреля 65-го года я выставилась, внизу там галерея, и там были мои работы.

Н. Л.: В смысле в подвальном помещении выставались, где лестницы в Пушкинском музее?

И. З.: Нет, нет, это прямо там, где итальянский дворик. Вот здесь такая стена, которая ведет к Египту, на этой стене была выставка работ учеников Пушкинского музея. Так что для меня это дом родной. И вот через 50 лет у меня там была выставка.

В школе на Красной Пресне было очень здорово, мне очень повезло. Там были прекрасные учителя. Учителем моей была Лидия Григорьевна Виноградова. Она закончила Полиграфический институт, была полна идей всяких интересных и прекрасных. Она здорово нас учила. Кроме того, это было довольно интенсивно, то есть каждую неделю нам задавали композицию, разные техники, разные мысли. В общем, это было здорово. И моя мама была очень против того, что я буду художником, поскольку мы знаем ее историю, такую непростую. Но в конце концов она сдалась и сказала: «Ну ладно, только графиком». Потому что графики хоть книжки читают, и как-то ей казалось, что это легче. И я, значит, пошла в Полиграфический институт.

Мастерская Моисея Хазанова

Н. Л.: Я помню, вы рассказывали еще про мастерскую, которую посещали здесь на Масловке, да?

И. З.: А, да-да-да. И перед институтом в 9-м и 10-м классе я училась у Хазанова Моисея Тевелевича здесь вот, в нашем подъезде, на втором этаже. У него были ученики. Это было очень здорово.

Н. Л.: А что это была за школа? Традиционное, классическое понимание живописи или это все-таки был экспрессионизм?

И. З.: Это была французская школа в чистом виде, которая шла от Сезанна через французскую... Парижская школа такая. И Хазанов очень здорово нас учил. Я вам рассказывала, что когда была первая выставка в Измайлово, вот до «бульдозерной выставки», там участвовало довольно много народу. Их всех спрашивали, откуда они, и 90 или 80 процентов людей сказали, что они учились у Хазанова. Когда Хазанов об этом услышал, он страшно испугался, потому что все мы, конечно, люди пуганые, боимся всего. Но тем не менее он оставил большую школу, очень многих людей научил, мы ему очень благодарны.

Н. Л.: А вот в постановке задач отличается как-то классическое понимание школьной живописи от парижской школы? Есть ли возможность выявить этот момент? Какие он ставил перед вами задачи художественные?

И. З.: Это не были задачи такого академизма, конечно, это было далеко от академизма. Ну, задачи искусства.

Н. Л.: В смысле это тон, полутени, это не передача объема, а как-то работа на образ? Вот что было первоначально? Что он в вас пытался воспитать, показать вам?

И. З.: Как пример показывал живопись. Такие у него были книжки, которые он вытаскивал и показывал нам. Может быть, тогда и не все об этих художниках знали. Ну, самые главные — это Сутин и... Это все идет от Сезанна, конечно. То есть Сезанн как основатель этой новой живописи.

Н. Л.: То есть это такой сезаннизм, да? Это все на его взгляде художественном было построено, да?

И. З.: В какой-то мере да, но сезаннизм — это такое понятие... Как сказать, не знаю. Мне кажется, что Хазанов давал какую-то основу правильную, а потом человек уже мог сам двигаться, куда он хочет. Но основа, конечно, это важно.

Н. Л.: А сколько раз в неделю вы к нему ходили? Мне вот интересно, за сколько?.. Он готовил к поступлению, получается, или просто это были курсы, куда мог прийти человек, для того чтобы просто получить основы живописи?

И. З.: Туда мог прийти любой человек, но мы платили ему деньги. Он на это жил.

Н. Л.: А взрослые люди туда приходили или?..

И. З.: В основном нет. Ну, были какие-то постарше, лет на 10 меня старше были люди, но в основном старшие школьники.

Полиграфический институт

Н. Л.: И получается, что он как бы дал вам импульс к поступлению в Полиграфический институт.

И. З.: Нет, нет, это я сама хотела туда поступить, поскольку в то время считалось, что это самое лучшее, что можно сделать.

Н. Л.: А какие экзамены вы сдавали в Полиграфический институт?

И. З.: Там была живопись, рисунок, композиция, шрифт или плакат, по-моему, история, русский, сочинение.

Н. Л.: А живопись... Мне очень интересно, поскольку вы у Хазанова учились, то есть это не академизм, я так понимаю, а там какие были требования к живописи, когда вы поступали в полиграфию?

И. З.: По-моему, там был такой лозунг, что рисунок, как у Гольбейна, и живопись — не помню, как у кого, но что-то такое тоже. Но там не было академизма, там было наследие ВХУТЕМАСа. Вы знаете, что ВХУТЕМАС в какой-то момент распался, на несколько ручьев таких разделился. Вот из одного получился Архитектурный. Другой в Полиграфический тут влился. Вот традиции ВХУТЕМАСа — это здорово.

А в институте мне преподавал Павел Захаров, который как раз учился во ВХУТЕМАСе. Он рассказывал, что во ВХУТЕМАСе такие слова висели: «Живопись — царица всех искусств».

Там были свои определенные требования, определенные какие-то мысли. В то время, это начало 70-х годов, появился дизайн, и книжный дизайн в частности. Все были, конечно, этим увлечены. По-моему, это было неплохо: соединение наследия ВХУТЕМАСа и порожденный дизайн. Это было довольно интересно все в целом.

Н. Л.: Вы на отделении книжной графики учились?

И. З.: Там только одно отделение художественное.

Н. Л.: Расскажите, пожалуйста, немного об этом периоде. Какие у вас были преподаватели? Какие у вас были искания в этот момент?

И. З.: Ну, я пыталась все делать то, что в институте требовалось, но самая главная работа была домашняя. То есть дома я продолжала писать, что-то искать. Когда я была на третьем курсе, пришел Жилинский, сделал большой просмотр в спортивном зале. И увидев мои домашние работы, он сказал, что это, как ему показалось, традиция Павла Кузнецова. Ну, трудно же найти себя, поэтому нужно какую-то длинную дорогу пройти, чтобы это делать.

А я вам нашла детский мой рисунок. Это мне было 10 лет. Видите, вот тут какой-то нарисован человек, и у него борьба происходит.



Н. Л.: Человек задумался, а над ним...

И. З.: Человек задумался, а над ним борьба. В 10 лет, я думаю, еще ничего этого я не читала, Достоевского, хотя я рано очень классику русскую прочитала. Но, видимо, как-то это витало в воздухе, и в моей голове такие мысли были, серьезные очень.

Н. Л.: 10 лет — это школа художественная уже, да? Или еще до нее?

И. З.: 10 лет, нет, еще я в художественной школе не училась.

Н. Л.: Хорошо, что у вас сохранились ваши детские рисунки.

И. З.: Да, это просто чудо. Я же сейчас делаю книжки для Японии, и одну книжку сделала — «Ванька Жуков», рассказ Чехова, и мой детский рисунок на обложке, такая мама с ребенком.

Поиск пластического языка

Да, но вы видите, что человек мало меняется. Эти все есть напластования, а когда его учат, пытаются как-то его в рамки какие-то всунуть, но... Я думаю, самое главное — это сопротивляться всякой учебе и возвращаться к тому, что было в детстве. И, в общем, это такая линия с какими-то зигзагами, но она имеет свой стержень у каждого человека.

Н. Л.: Расскажите, пожалуйста, о своем пути сопротивления образованию и нахождении своего пластического языка. Как это произошло у вас?

И. З.: Понимаете, когда человек молодой, конечно, он всех слушает. Вот он показывает работы, ему говорят: «Да, братец, тут вот эдак, а тут вот так». Он думает: «О, тут вот эдак, а тут вот так» (*смеется*).

Н. Л.: И хвост длинный, да? И рука не...

И. З.: Да-да-да, и все на этом построено. В общем-то, мало людей, которые сопротивляются.

Н. Л.: А сопротивляться во время учебы вы тоже считаете нужным все-таки, да?

И. З.: Ну, как сказать. Тут если все время сопротивляться, то тогда ничему не научишься. Но надо воспринимать то, что тебе близко бывает. Это как с книжкой. Вот вы читаете какую-то книжку, вдруг вы видите, что это так вам близко, что это то, о чем вы думали все время, только не могли это сформулировать, предположим. И тогда вы это воспринимаете как свое. Так же и с учебой. А бывает, что это вам чуждо, что это никак у вас отклик не находит никакой, тогда... Может быть, это нужно как ремесло, если есть такая задача, как техника, как что-то такое, знание, но именно как философия, которая, конечно, самое главное, я не знаю...

Вот мне казалось, когда я училась в институте, что дизайн — это так прекрасно, это так здорово, новое слово. Но я думаю, что всегда люди очень увлекаются чем-то новым, да? Вот когда что-то открывается новое, они все туда бросаются, им кажется, что они не успеют, не догонят. И мне тоже казалось, что сетка в этом дизайне, там есть такое понятие «сетка», что это просто необыкновенно. И когда мне надо было идти на практику на пятом курсе, по-моему, или на четвертом, то я пошла к Мише Аниксту. Попросила, чтобы я у него проходила практику, потому что мне казалось, что он самый лучший, кто понимает в книжном дизайне, но это действительно так. Но вся состоит штука в том, что если мы посмотрим страницу книги, которая сделана просто по чувству, что называется, вот по чувству как-то положен шрифт или картинка, и страницу, которая по сетке сделана, то они даже могут совпасть где-то. То есть вся эта сетка, вся эта наука придумана для того, чтобы ваши чувства как-то зафиксировать. Но все-таки чувства — это главное.

Н. Л.: Внутренняя пропорция такая, да, получается?

И. З.: Ну да, конечно, золотое сечение существует, и это очень важно. Но тем не менее каждый человек внутри себя обладает этим ощущением пропорции, и цвета, и формы, и всего остального, только надо это как-то в нем раскрыть.

Н. Л.: Мне все-таки очень хотелось бы от вас услышать, как происходил ваш поиск пластического языка, как, в какой момент произошло изменение? Все-таки, я так понимаю, все равно вы пользовались тем, что получили в институте какое-то время.

И. З.: Конечно, я следовала всем этим советам, но в какой-то момент, это было в 80-м году, когда я поехала в Гурзуф на творческую дачу, то там я как-то освободилась от этого, чему меня учили. И это не значит, что это было плохо. Наоборот, учили всему хорошему. Но все-таки человек должен от этого освободиться, чтобы найти что-то свое. Это был вполне конкретный момент, вот 80-й год.

Н. Л.: То есть получается, что вы просто встали и написали совершенно в какой-то другой системе работу, да?

И. З.: Ну да. Ведь это какое-то освобождение, когда вы освобождаетесь от чего-то такого, навязанного извне. И вот это чувство было такое — освобождение.

Н. Л.: А вы пишете работы на заказ? Например, вам кто-то портрет свой заказывает?

И. З.: Да, пишу.

Н. Л.: В смысле в своей манере, а не в академической, да?

И. З.: Конечно. Я же не Лактионов. Дело в том, что все эти слова, такие как «классика в архитектуре», «академическая манера в живописи», эти все слова прикрывают один простой такой фокус, который называется натурализм, понимаете? То есть есть натурализм, который очень многие люди хотят увидеть, но это не значит, что это реализм, какое-то отношение имеет к реальности. Это просто обыкновенная иллюзия, обыкновенный натурализм, который восхищает людей: вот так аккуратненько, похоже и так далее. То есть критерий — это натурализм. Я вам рассказывала, как говорил Сотников, ученик Татлина,

«натурализм — мой враг».

Н. Л.: Мне очень интересно, когда вы начинаете писать, это как состояние какое-то измененное... Ну, не знаю, вот есть такое устойчивое понятие, как «измененное сознание», мне очень оно не нравится, мне кажется к живописи это... Вот это какое-то другое состояние, когда вы вдруг чувствуете что-то по-другому, или как вот? Возможно это описать?

И. З.: Я не знаю. Я бы не стала тут большого тумана наводить. Мне кажется, все очень просто. И вот то, чем я занимаюсь, называется «реареализм». То есть это не мой термин, я сейчас не помню, кто это придумал, но это больший даже реализм, чем реализм, понимаете? То есть реальность имеет свои какие-то излишества, которые надо убрать, чтобы получился образ. И из реальности я беру даже материал. То есть у меня материал там какой-то, железо или дерево, б/у, что называется. Это куски реальности прямо. И у Матюшина было такое понятие «расширенный реализм». Вот это, по-моему, то, что надо.

Н. Л.: Третий путь вы еще говорили, да? Есть такой?

И. З.: Третий путь, да, это тоже существует такой термин.

Насчет состояния транса и прочего — это не ко мне.

Н. Л.: Нет, не в смысле того, что транс. Все равно, мне кажется, что, например, даже то состояние, когда вы писали в одной плоскости, а потом перешли в другую, ведь это какое-то накопление знаний или какого-то состояния, когда вдруг что-то там повернулось внутри и заработало по-новому.

И. З.: Я думаю, для художника, может быть, это вредно уж слишком много анализировать, потому что есть такие художники, которые любят анализировать. Не знаю, мне кажется, что этот щелчок, который происходит, — это действительно такое довольно непредсказуемое явление. Потому что ты тот же самый, ты так же хочешь, так же стараешься, так же видишь, но иногда получается, а иногда нет.

Н. Л.: А как отнеслись ваши преподаватели, педагоги к вашему новому видению живописи?

И. З.: Ну, я уже закончила институт к этому времени.

Н. Л.: Вы оставались в каком-то диалоге в тот момент с преподавателями, были какие-то люди, с которыми вы как-то?..

И. З.: Нет.

Н. Л.: Ну, какая-то среда всегда ведь существует.

И. З.: Среда, да, существовала. Среда у нас называлась «московская школа живописи». Они, конечно, отрицательно отнеслись к этому демаршу. Им показалось, что я предала эту московскую школу, поскольку я стала по-другому писать.

Н. Л.: А что это за московская школа? Вот есть это понятие «московская школа», а что за черты? Я у кого ни спрошу, никто не может точно определить.

И. З.: Почему? Это очень просто. Действительно, идет от Сезанна, через Кончаловского, «Бубновый валет» — вот это московская школа.

Н. Л.: А как они вообще сейчас относятся, или вы уже не в диалоге с ними?

И. З.: Нет, сейчас уже я как-то сама по себе.

Н. Л.: А еще хотелось бы узнать, с какими художниками вы как-то обсуждали, дружили, чтобы идти путем? Какой-то был путь один? Или среда, вот это слово, которое я уже произносила.

И. З.: После института я попыталась делать книжки, ничего у меня не получилось. Я сделала одну книжку детскую со стихами и картинками, пошла в издательство «Малыш» показать им. Они сказали, что принять не могут эту книгу, поскольку у них редакции разные: редакция литературная отдельно от редакции

художественной. То есть книгу, в которой вместе были стихи и картинки, никак невозможно было издать. На этом закончилась моя книжная деятельность. Я поняла, что книжками заниматься невозможно, и занялась живописью.

Я занималась живописью, общалась с художниками. Я с Татьяной Ильиничной Сельвинской дружила, даже немножко у нее училась, потом с Екатериной Евгеньевной Григорьевой тоже. Были художники, которые мне нравились. Вот я помню, на книжной выставке я увидела художника Лиона, очень он мне понравился. Я не могу сказать, что я с ним дружила. Просто было такое ощущение, которое всегда есть в молодости, что вокруг тебя большие-большие дубы, такие гиганты, а ты маленький пигмей. Но это правильное такое чувство.

Это, конечно, непростая такая задача — найти себя. Никого не слушать — это довольно сложно. Потому что, я помню, в молодости все время были какие-то модные стили. Вот был, например, гиперреализм сначала. Мне все говорили: «Давай, как гиперреализм». Потом концептуализм, потом видео: «Давай, делай видео». Но если у меня есть какая-то потребность в видео, я могу сделать, но не потому, что это так надо, сейчас так носят. Конечно, быть каким-то старомодным, отсталым довольно грустно, но приходится.

Преподавание живописи

Н. Л.: Вот еще. Вы же преподавали детям довольно продолжительное время?

И. З.: Да.

Н. Л.: Расскажите, пожалуйста, об этом. Как вы видите вообще преподавание живописи и как у вас происходило это все?

И. З.: Знаете, у нас была большая-большая бобина из типографии с бумагой такой тонкой. Эту бумагу я не резала на прямоугольники, а отрывала произвольными кусками и давала детям. И вот вы представьте себе, у вас есть какой-то неровный треугольник. Конечно, композиция и все будет совсем другое, если сравнить с тем, что это был бы прямой лист бумаги. Я пыталась как-то сбить их с такой дорожки очень правильной, какой-то такой протоптанной. Но здесь вся проблема в том, что родители сразу начинают в это дело вникать и возмущаться. Они не понимают этого, они говорят: «А почему у вас какие-то неровные формы бумаги, обрывки какие-то? Что это такое?». К сожалению, самые способные ученики, которых всегда видно... Всегда заканчивается тем, что дома он же хочет порисовать, нет какого-то места, родители не хотят, чтобы он пачкал стол, и всё. То есть достаточно сложно. Должно быть понимание у родителей, сначала родителей надо воспитать. А если их в свое время никто не воспитал в художественном плане, их не водили в музеи с детства... Знаете, маленькие дети в музее сидят на полу. Вот это самое отрадное такое впечатление, да? Это должно быть так, но если этого не было, если привели так, когда им было лет 13, показали Крамского и Сурикова, и на этом все закончилось, этого недостаточно. То есть все время надо возвращать, рыхлить, воспитывать. И когда они меня видели, дети, они говорили: «А, понятно, сейчас будем абстракцию рисовать» (*смеются*). Но среди них очень были способные, талантливые люди. К сожалению, что можно им сказать, куда пойти учиться, я не знаю. Нет такого места у нас, к сожалению.

Н. Л.: А в Европе есть какое-то место, где бы можно было как-то получить знания, но не убить в себе все живое?

И. З.: Но тоже очень трудно. Проблема-то в том, что художники, которые хотят работать, им, конечно, жалко время тратить на преподавание. Надо, чтобы и художник был, и учитель. Все вот это вместе совместить очень трудно. Но меня действительно поразило, как Кабаков вспоминал своих учителей. Он сказал, что ни один педагог, которого он в школе и в институте [встретил], не был заинтересован ни в нем, ни в каких других учениках. То есть, видимо, у него было страшное, зажатое и униженное состояние, пока он учился. Это очень жалко, конечно.

Н. Л.: А детишки, с которыми вы занимались, как-то развились дальше? Или все-таки родители им не дали путь?

И. З.: Нет, ну почему, некоторые даже монументалисты есть, пишут, есть какие-то всходы.

Н. Л.: А я еще слышала, что вы преподаете взрослым людям, которые не имеют никакого художественного образования. Какие-то у вас есть курсы, да, или что-то?

И. З.: Да, я раз в год езжу в Новый Валаам в Финляндии и там учу взрослых людей, что называется, любителей. Это очень интересно. Немножко им сложно кажется сначала, но потом как-то они привыкают и смиряются, даже входят во вкус.

О некоторых работах

Н. Л.: Я так понимаю, это из последних ваших работ, да?

И. З.: Да, серия последняя называется «Жестяные стихи». Это стихотворение, здесь написанное, я написала, когда мне было 5 лет, по дороге в детский сад. Там у нас надо было ехать на трамвае вдоль Рождественского бульвара. Там тоже очень крутой подъем, мне всегда казалось, что трамвай поедет назад. А до революции, когда была конка, там третью лошадь пристегивали, потому что такой крутой подъем. А детский сад у меня был около дома Корбюрье на Кировской улице⁵. И вот у меня первое воспоминание — это такая высокая-высокая стена дома Корбюрье, прямо в небо упирается.

⁵ Сейчас улица Мясницкая



Ирина Затуловская. Рождественский бульвар. Железо, масло. 2015

Н. Л.: Это тоже вот из серии «Детство»?

И. З.: Да, это старьевщик как раз пришел в наш двор и кричит изо всех сил: «Старьём берьём» (*смеется*).

Н. Л.: Это прямо вот из последнего-последнего вашего?

И. З.: Да. Видите, я крашу сзади железо эмалью, а здесь у меня получилось, как сосульки натекли.

Н. Л.: А зачем вы эмалью красите сзади, чтобы не разъедало?

И. З.: Да, чтобы как-то железо это сохранить. Мне даже понравилось, как будто это сосульки, я их составила.



Пила, она звучит, у нее такой з-з-з-з-з, звук такой. Пила как-то со звуком ассоциируется. И железо, когда я на нем пишу, тоже всегда звучит, я вспоминаю всегда гром в театре. Знаете, как в театре делают гром: берут железо и так его волозят, или звучат им, получается гром.





Н. Л.: А когда вы пишете, у железа какой-то тоже свой звук есть? От соприкосновения кисточки, ведь оно, наверное, не такое, как по холсту, совершенно?

И. З.: Ну, звука, мне кажется, нет, но ощущение, конечно, другое совсем. И у дерева, и у железа, и у холста — это все разные вещи.