

О журнале «А — Я», «практичности» Анатолия Зверева и Бориса Свешникова и жизни ГМИИ в 1950-е

<http://oralhistory.ru/talks/orh-1941>

26 октября 2015

Собеседник

Голомшток Игорь Наумович

Ведущий

Авеличева Майя Александровна

Дата записи

Беседа записана 26 октября 2015 и опубликована 29 мая 2017.

Введение

Кто был богаче в 1978 году — Игорь Голомшток или Игорь Шелковский (правильный ответ — никто); что говорил о себе Илья Эренбург; как торговался бессеребренник Борис Свешников и отдавал долг Анатолий Зверев; маляр во главе ГМИИ имени А.С. Пушкина и другие увлекательные истории — в беседе с Игорем Голомштоком.

«А—Я» — главный источник информации по советскому неофициальному искусству за 70 — 80-е годы.

Игорь Наумович Голомшток: В 1976 году в Париж приехал художник Шелковский с идеей издавать журнал, посвященный советскому неофициальному искусству. Денег у него не было, связей тоже не было. Он занимался, чтобы какие-то деньги на этот журнал вытащить, ремонтом каких-то квартир, обивал пороги редакций, издательств, чтобы какие-то деньги получить. Я еще в Москве, в 50-х годах, будучи сам искусствоведом, интересовался, тем, что тогда происходило. И это неофициальное искусство, это большое направление вдруг появившееся, конечно, меня интересовало. Я был знаком и дружен с художниками. Дружил очень со Свешниковым, с Яковлевым, с Плавинским и другими. Я поэтому стал ему сразу помогать.

Первый номер журнала «А—Я» издавался просто в доме Синявских: тогда Марья Васильевна Розанова купила станок и издавала там свой журнал «Синтаксис». Вот первый номер журнала «А—Я» вышел где-то в 78-м, по-моему, году, напечатанный там. Вот, собственно говоря, с этого начиналась история этого журнала.

Мария Александровна Авеличева: Были ли какие-то забавные случаи, связанные с журналом «А—Я»?

И.Г.: Нет, это я не знаю.

М.А.: Не знаете. То есть у вас никаких нет. Некоторые считают, что вы финансировали журнал «А—Я».

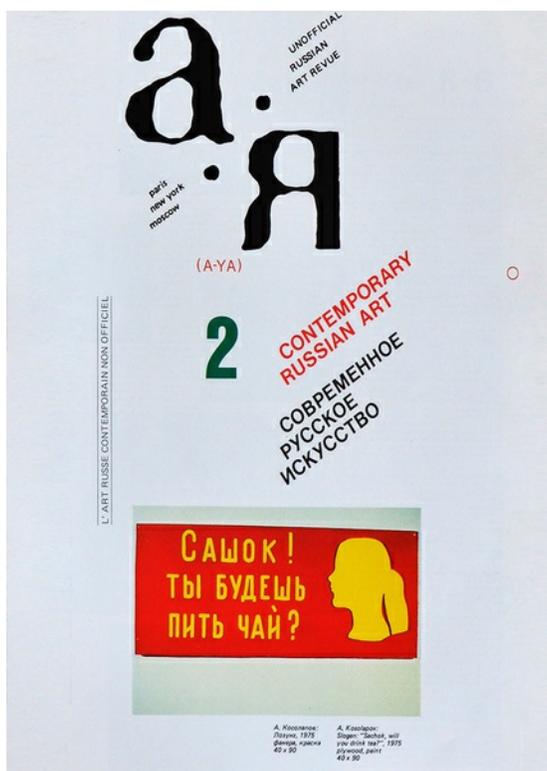
И.Г.: Нет, ничего подобного (*смеются*). У меня было столько же денег, может быть, немножко больше, чем у Шелковского, поэтому моя помощь журналу выражалась в том, что у Синявских его напечатали. Я был корреспондентом английским, писал туда что-то, авторов подыскивал и так далее. Так что никакой финансовой помощи оказывать не мог, естественно.

М.А.: Да, понятно. В своей книге вы писали, что журнал «А—Я» стал главным источником информации о четырех поколениях «второй культуры». Что вы имели в виду?

И.Г.: Я имел в виду вот что. В России до 80-х годов вообще о неофициальном искусстве не писалось ничего. На Западе появился какой-то интерес, какие-то галереи, в основном коммерческие, стали продавать это искусство. Вышла одна книжка, первая, по советскому неофициальному искусству: это два каких-то американских журналиста были в Москве, что-то посмотрели и написали. Но книжка очень поверхностная, с массой лакун, неточностей и так далее. Поэтому журнал «А—Я», собственно, на протяжении 8-ми, по-моему, лет... то есть вышло 4 номера... Нет, не 4 – 8.

Е.Г.: 8.

И.Г.: 8. Вышло 8 номеров журнала «А—Я», в которых как бы пунктиром давалась история этого направления, потому что там сами художники писали, специалисты. И это было серьезное начинание. Поэтому он, по-моему, является главным источником информации по советскому неофициальному искусству за 70 — 80-е годы.



Е.Г.: В чем ценность книги Паперного «Культура-2»?

И.Г.: Ну, это очень хорошая книга. Тоже одна из первых книг, если не первая, где советское искусство как бы, на две культуры

разделялось, то есть официальное и неофициальное. То есть то же самое, так сказать. Очень толковая книжка.

Е.Г.: Могли бы вы представить кого-то из авторов журнала «А—Я»?

И.Г.: Как «представить», это я не понимаю?

М.А.: Ну рассказать о каких-то авторах, которые писали в журнал.

И.Г.: Рассказать об авторах?

Е.Г.: И рассказать о художниках, о которых писалось в журнале.

И.Г.: Ну об авторах журнала «А—Я» мне трудно говорить, потому что там самые разные авторы, очень серьезные были. Борис Гройс там писал очень много, например. А художники...

М.А.: Ну, может быть, о тех, с кем вы были знакомы.

И.Г.: В этом журнале, писали, во-первых, о художниках неофициальных. Ну и, во-вторых, о революционном авангарде русском, о котором тоже никакой информации не давалось в те годы. Поэтому там были и статьи, из авангарда — о Малевиче, о Филонове, о самых известных.

М.А.: Да, вот как раз следующий вопрос, вот, он связан с этим. Вы писали о Малевиче. Почему Малевич оказался настолько важным для художников этого поколения и хорошо ли он уже был известен в эти годы на Западе?

И.Г.: Ну, видите ли, для русских художников, неофициальных, конечно, Малевич, как и весь авангард, был одним из источников, от которых они отталкивались: с одной стороны, от русского авангарда, а с другой стороны, от западного искусства. В русском авангарде Малевич был фигурой №1, это одна из самых больших и несколько загадочных фигур. Почему он стал и на Западе, и в России таким отцом всего этого искусства? Потому что он вообще был первый, кто создал абстракцию. То есть его «Черный квадрат», который сам по себе ничего не представляет — черный и черный — это был манифест.

” Как сказал очень точно один западный искусствовед, по-моему, Мишель Сёфор, если я не ошибаюсь, что этот «Черный квадрат» — это чувственность отсутствия предметов в картине. Чувственность. То есть отсутствие воспринимается как эмоциональное восприятие. И вот это главное, по-моему, в Малевиче.

О дружбе со Зверевым и Свешниковым

И. Г.: Потом он уже продолжал. Супрематизм, то есть абстрактное искусство — он был одним из основоположников.

Е. Г.: Могли бы вы рассказать все-таки немножко о художниках, о ком вы хотите: Булатов, Целков, Сидур, Кабаков, Комар и Меламид...

И. Г.: Ну я очень дружил со Свешниковым, с Яковлевым, со Зверевым мы были очень близки.

М. А.: Расскажите о них.

И. Г.: Ну, тут надо начать с Фестиваля, который был в 57-м году, Международный Фестиваль молодежи и студентов. Это было три павильона на Парке Горького. И в том числе там была такая студия, где молодые западные художники как бы писали свои картины на глазах у публики. И был там один такой американский художник Гарри Калман, ученик, очевидно, Джексона Поллока, потому что он был ташист.

Потом как-то я его имя не встречал ни в каталогах, ни на выставках... Такой, молодой подражатель. Он ставил ведра с красками на холст на полу и брызгал. Для художников это было потрясение, то есть это был совершенно новый метод.

И вот как я понимаю, Толя Зверев — по-моему, самый талантливый из этого поколения, отталкивался от этого, то есть он начал писать так же, как ташист, как Джексон Поллок. Но, понимаете... и другие художники тоже от этого отталкивались, это был толчок. Но у них был свой опыт, своя собственная ментальность, не западная, и получилось так, что, с одной стороны они от этого отталкивались, а, с другой стороны, создавали совершенно иное что-то. Вот Зверев, например, — в чем его, с моей точки зрения, новаторство и заслуга — он, действуя этим методом, добивался схождения с реальностью. Вот портреты у него — он буквально раскладывал 10, скажем, листов бумаги, брызгал на них — и, как у художников такого направления, 9 не получалось — один получался гениально. Мы с ним очень дружили. Если рассказать такую историю...

М. А.: Прекрасно, расскажите.

И. Г.: Ну, как-то... Он был такой, с одной стороны, как такой оборванец, а с другой стороны — как такой джентльмен. Он приходил к нам всегда в ободранном пальто, какой-то грязный, но всегда вынимал из кармана чистое полотенце, чистый стакан, ну и... водку он не вынимал. Он пил, конечно. Но вот как-то он занял у меня три рубля на пол-литра. Потом каждый раз, когда мы встречались, всегда говорил: «Вот, у меня нет сейчас, извините». Я говорил: «Толя, ну забудьте вы уже об этих трех рублях».

”

И как-то мы встретились у Свешникова, и он опять говорит: «У меня сейчас нет трех рублей. Давайте я портрет ваш напишу». И буквально за одну [минуту] на большом листе бумаги угольным карандашом сделал мой портрет настолько внутренне похожим, что я считаю его таким моим действительно портретом.

М. А.: Он у вас сохранился?

И. Г.: Да, только не здесь. Вот. Ну, еще я очень со Свешниковым дружил. Ну, в общем, история его, по-моему, известная.

Е. Г.: Расскажите все равно, это интересно.

И. Г.: Ему было... сколько ему было? Он был студентом этого училища «1905-го года». Пошел он как-то... вышел из дома за керосином с бидончиком... И на улице его арестовали, дали ему 8 лет лагерей. Он [жил] 8 лет в очень тяжелых условиях. Сначала вообще он уже был доходяга, то есть уже ничего не мог, но там знающие его люди, тоже заключенные, его еще по Москве знавшие, как-то его смогли устроить на завод ночным сторожем. И он по ночам рисовал. И вот эти его лагерные рисунки и живопись его лагерная — это, я считаю, совершенно уникальные вещи, и не только для русского, но вообще, и для западного [искусства]... В Москве что за слово «сюрреализм», он просто не знал, как вообще мы не знали в 50-х годах, но то, что в 20-х годах французские художники изобретали у себя в мансардах, вот он все это видел в реальности — в реальности советских лагерей. Вот 8 лет он отсидел, потом вышел, и продолжал уже в Москве работать. Причем, он свои картины дарил, его жена помаленьку продавала.

Первым пришел к нему, по-моему, Костаки, собиратель самый большой. Потом Костаки мне рассказывал, что он хотел купить картину, ну и говорит: «Сколько стоит?». Он говорит: «Я не знаю». — «Ну, — говорит [Костаки], — тысячу рублей». — «Что вы, я за такие деньги картины не продаю!» (*смеется*) — «А сколько же вы хотите?» — «Ну 200, 300 рублей». И вот они долго торговались и где-то на середине сошлись. То есть он был такой чистый художник, без коммерческого всякого направления. Он не мог просто не писать, как человек не может не дышать — для него это было, вот... О методе его работы: когда он брызгал, многое не получалось, естественно. Меня Костаки пригласил в Афины, в Грецию, где он жил, чтобы мы разобрали его [собрание]. У него там сотня была рисунков, причем некоторые обгорелые, потому что его дачу жгли. И мы раскладывали, по-моему, по четырем папочкам: «отличные», «хорошие», «средние» и «плохие». Ну плохие были вот так вот (*показывает толщину папки*), а самые отличные — небольшая папочка. Это типичное, и Поллок, и Бэкон, которые этими методами действовали, они тоже часть своих работ уничтожали, потому что не получалось.

М. А.: Выставка была в Москве несколько лет назад «Зверев в огне», как раз были представлены вот эти работы обгоревшие, которые уцелели.

И. Г.: Да-да-да.



Анатолий Зверев. Портрет Саши Костаки. 1956

О русских художниках в эмиграции

М. А.: А почему это поколение художников называли вторым авангардом?

И. Г.: Ну, потому что как авангард 20-х годов шел впереди того, что тогда в искусстве делалось, так и эти «неофициальные» художники тоже как бы шли впереди соцреализма, господствующего тогда официального искусства.

Е. Г.: Ну, этот вопрос (*смеется*), мы знаем на него ответ, это: возможна ли эмиграция для русского художника? Может ли он добиться успеха на Западе? И как сложились судьбы в эмиграции художников этого поколения? Просто расскажите немножко, поскольку это для фильма.

И. Г.: Ну, видите ли... Все это зависит, во-первых, от таланта художника и, во-вторых, от его практической направленности. Многие художники уже, когда начался интерес к неофициальному искусству, когда их стали покупать, шли уже на поводу у коммерции, это очень многие из художников вот таких, с талантом...

Ну, как вам сказать? Я очень дружил с Кудряшовым Олегом. То, что он уехал из России, было для меня удивительно. Он у нас жил долго, уже в Лондоне. И вот он тоже, как Свешников, не может не работать, как не может не дышать. Вот он приехал, мы его водили по галереям. А он ещё до этого приехал в Италию и там прожил какое-то время. И мы ему говорили: за небольшой офорт — 20–30 фунтов. «Вранье! Мне в Италии полторы тысячи давали, две тысячи!» — не понимая, что все-таки лиры и фунты — это вещи разные. В общем, он сделал все, чтобы остаться в ничтожестве и в нищете. Что ему не удалось, потому что его увидели кураторы «Тейт-галери», поняли, что это художник совершенно необычный, стали его покупать.

И потом он стал одним из крупных английских художников, представлял английское искусство на биеннале и так далее. Причем, оставаясь совершенно без всяких денег, без всего. Ну, и, в конце концов, вернулся обратно после 25-ти лет житья в Лондоне. Кстати, получил Государственную премию, в России уже. Вернулся, потому что, как я понимаю, он делал тоже абстракции большие, но эти абстракции всегда были... то есть он себя называл реалистом, потому что для него формы, воздух тех мест, где он жил, были предметом как бы изображения, вот. То есть англичане узнавали в его работах свою какую-то атмосферу, итальянцы, когда еще он там работал — другую, в Москве он делал... И очевидно, он — я так понимаю — он просто этот «воздух» исчерпал и уже ему нечем было дышать. И он вернулся поэтому в Москву. Но это такой пример довольно редкий, надо сказать.

Многие эмигранты тут процветали на коммерческой линии. То есть [нрзб] делает то-то, там, не знаю: возьми дагерротип — он делает под дагерротип. И эти работы печатали. Так что тут для художников вот таких вот, нормальных, обычных художников, конечно, на Западе было довольно трудно.

М. А.: Можно ли назвать художников, эмигрировавших из СССР, инакомыслящими?

И. Г.: Можно ли назвать этих художников инакомыслящими? Можно в том смысле, что они «инако мыслили» (*смеется*) в своей области, то есть они не были диссидентами, политическими инакомыслящими. Они работали, и их инакомыслие в их работе проявлялось, то есть они делали не то, что от них требовалось в том соцреалистическом окружении. Как во многих профессиях, было много в литературе, в музыке, в философии, в науке — были люди, которые тоже не шли в русле того, что требовалось, что от них хотели — это тоже было инакомыслие.

О процессе Синявского и Даниэля и решении эмигрировать

М. А.: Почему *вы* решили эмигрировать?

И. Г.: Ну, это, знаете, вопрос очень сложный... надо целую биографию рассказывать. Ну, короче говоря... Я очень дружил с Синявским... вместе вот книжку о Пикассо написали, по северу ездили вместе. И когда его арестовали и посадили — процесс Синявского и Даниэля — я на этом процессе фигурировал как свидетель. И я отказался отвечать на некоторые вопросы, то есть на вопросы о том, давал Синявский мне читать или не давал Синявский мне читать. Если он давал мне читать — это значит, он распространял свою антисоветскую литературу — то, что следователь хотел добиться. Я отказался отвечать на этот [вопрос], то есть, я говорил, что не давал, естественно. А где я взял? Ну, я сказал, что я не хочу впутывать сюда еще каких-то людей.

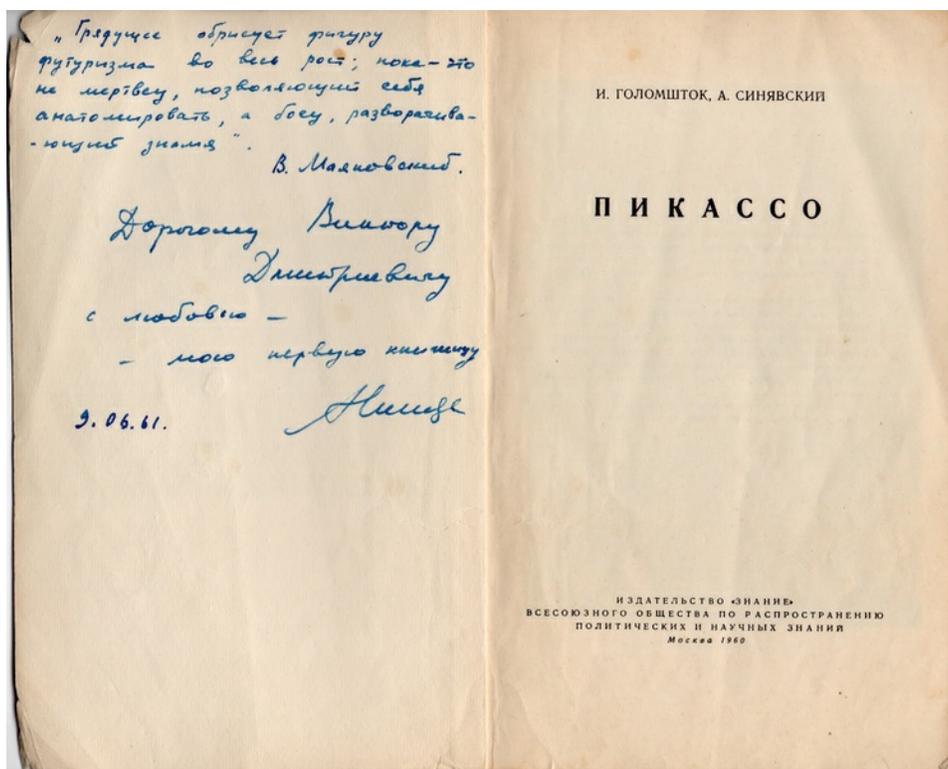
Мне вынесли на этом процессе частное определение, то есть меня отдали под суд за отказ от дачи показаний. Все мои книги... В общем, я попал под полный запрет: я преподавал в университете западное искусство, я работал в Технической эстетике¹ — в общем-то, отовсюду меня убрали в конце концов, все мои публикации были запрещены. Я оказался совершенно без средств к существованию. Ну, это, наверное, была не причина, потому что, честно говоря, я из этой страны как себя помню, так и стремился вообще уехать. Но, вы знаете, недавно книжка моя вышла, воспоминаний, вот там все описано. Я не знаю, можно все это как-то оттуда цитировать...

Е. Г.: Хорошо. Я вспомнила, что наши с Максимом родители как раз в это время, когда был процесс Синявского и Даниэля, учились в МГУ на филологическом факультете. И там была инициативная группа, они участвовали в этой инициативной группе, собирали подписи в защиту. И тогда про защиту Дувакина, которого тоже ...

И. Г.: Да.

М. А.: ... уволили в связи с этим и всего лишили и так далее. Так что мы в какой-то степени тоже связаны (*смеется*) с этим процессом, да.

¹ С 1963 г. И.Н. Голомшток — старший научный сотрудник ВНИИТЭ (Всероссийский научно-исследовательский институт технической эстетики).

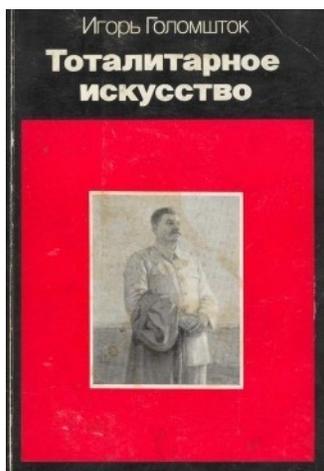


Книга И. Голомштока и А. Синявского «Пикассо» с дарственной надписью А. Синявского В. Дувакину. Архив В. Дувакина

О том, что такое «тоталитарное искусство»

М.А.: Что такое «тоталитарное искусство»? Актуален ли сегодня этот термин и это понятие?

И.Г.: Ну, я книгу написал о тоталитарном искусстве. Я ее писал в 80-х годах. Тогда вообще сам термин «тоталитарное искусство» был некорректный, политически некорректный. То есть «тоталитарное искусство» – только это гитлеровская Германия и Италия, к Советскому Союзу это нельзя было применять. Но я все-таки написал эту книжку как параллели между тремя... даже четырьмя — там еще Китай: Италия, Германия, Советский Союз, Китай. И старался создать теорию, что это общее, что это закономерность, зависящая от политического строя, от диктатуры. Надо сказать, что эта книжка на Западе была переведена на разные языки. И вообще, ее включают во все университетские курсы. А в России, в общем, нуль. В России было две каких-то очень злобных рецензии. И сейчас я иногда смотрю по компьютеру, какие-то статьи появляются: вот «тоталитарное искусство» – это термин некорректный, неправильный. Но я считаю, что тоталитарное (*смеется*) искусство это существует как огромное явление XX века.



М.А.: Какая из ваших книг самая любимая?

И.Г.: Самая моя любимая книжка – это монография о Иеронимусе Босхе. К сожалению, она вышла уже после моей эмиграции без моего имени, под именем «Г.Фомин». Я занимался тогда и интересовался как раз Возрождением Северным. И эта книжка,

пожалуй, мне самая близкая, потому что после этого я уже почти не писал о старом искусстве, а писал о современном.

М.А.: Почему вы выбрали Лондон местом своего проживания? И можно ли назвать Лондон городом искусства?

И.Г.: Да, безусловно, конечно. Уже в XX веке Лондон занял место Парижа, который раньше был центром мирового искусства. И сейчас Лондон, конечно, центр, то есть самые крупные выставки, музеи, концерты происходят именно в Лондоне. Но мне-то Лондон не только поэтому понравился. Я всегда был англоманом в России, всегда английским искусством интересовался и литературой английской. И когда я приехал в Лондон, мне показалось, что я приехал в добрую старую Англию, которой сейчас уже, к сожалению, нет: Англию Диккенса, Англию Филдинга. Сам Лондон как город обладает каким-то благородством в отличие от Парижа... Ну, и, конечно, богатство музеев, богатство библиотек. Отношения между людьми, совершенно непохожие на то, что я видел и в России, и в других странах. Но это все было – сейчас это уже как-то прошло, к сожалению.

Журнал «А—Я» и политика

М.А.: Может быть, вы хотите что-то рассказать еще о журнале «А—Я»?

И.Г.: Ну что? О журнале «А—Я» что рассказать? Ну, может быть, вот что. Там какой-то вопрос, какие там истории?

М.А.: Да-да.

И.Г.: Но это истории, пожалуй, не забавные, а скорее политические. Потому что Шелковский, который сам делал этот журнал, сам набирал, делал макеты, все-таки был человеком, я бы сказал, упрямым. И начал в этом же журнале печатать статьи просто антисоветские некоторые, политические, причем, ставил под удар московских своих же корреспондентов – они писали сюда письма как-то. Шелковского можно понять — с одной стороны. Сам он родился в тюрьме, где сидела его мать за политические дела, так что у него отношение к советской власти было соответствующее. Но политика никогда искусству не помогает, поэтому у нас были конфликты с ним, мы, Синявский и я, убеждали его, что, мол, не надо, это журнал по искусству, а не по политике. Но переубедить его было невозможно. У нас вот такие были с ним сильные расхождения уже после 3-го, 4-го номера.

М.А.: А как вы относитесь... Ведь было понятно, что журнал «А—Я» в том виде, в котором он выходил, уже практически невозможно нигде найти, все эти номера. И было переиздание в одной книжке. И уже и этого издания нигде не найти. Как вы вообще относитесь к идее переиздания этого журнала сегодня? Насколько он актуален сегодня, скажем так?

И.Г.: Сегодня, он актуален в двух аспектах. С одной стороны, это история. А с другой стороны, опубликованные в этом журнале статьи [были] о вещах, о которых не публиковалось: о постмодернизме, о концептуальном искусстве, об абстрактном искусстве — то, что тогда не публиковалось. А сейчас, я думаю, что некоторые статьи о, скажем, концептуальном искусстве актуальны, потому что... Я думаю, что если их художники читают, они что-то оттуда набираются. А других источников... Ну, сейчас много пишут, но пишут, надо сказать, очень как-то поверхностно и не по существу.

О Булатове, Кабакове и Яковлеве

М.А.: Раз уж вы заговорили о концептуальном искусстве, скажите несколько слов о художниках, которые эмигрировали и которые, как мы знаем, очень большого успеха добились на Западе. Это Кабаков, Булатов, Васильев.

И.Г.: Ну, понимаете, Булатов начинал как художник, как хороший художник, между прочим. Его первые инсталляции были очень интересные. А потом, я бы сказал, он стал коммерческим. Он тут на Западе очень много выставляется, его имя известное. Но, по-моему, это неинтересно стало.

М.А.: Мы сегодня были на выставке Булатова, зашли в...

И.Г.: Булатова, где?

М.А.: В Mayfair, на Grafton Street. И как раз у нас было именно такое ощущение: мы зашли, посмотрели — это искусство, которое оставляет совершенно равнодушным. То есть это графический дизайн, я не знаю даже (*смеется*).

И.Г.: Да-да. А вот когда они начинали, и Булатов, и Кабаков – это было очень интересно, ново. То есть они шли в плане западного искусства, но тоже очень на свой лад его перерабатывали. Ну, вот еще Комар и Меламид. Они тоже основоположники соцарта так называемого, своего собственного направления. Очень тут, в Америке, были популярны и вполне зарабатывали хорошо. Но они были талантливые, они были художники настоящие. А Кабаков, мне кажется, вот он как-то отказался от всякого эстетического восприятия, а перешел на то, что можно продать. Но это мое мнение.

Но я должен оговориться, что для меня, например, лично, уже искусство как эмоциональное восприятие где-то уже на 80-х годах кончилось. Я уже постмодернизм весь этот как-то не воспринимаю... Это совершенно новый цикл развития. Теоретики советского авангарда – Третьяков, по-моему, Брик, говорили, что искусство кончилось. Они ошиблись на примерно 70 лет, потому что искусство XX века продолжалось и дало очень много интересного. Но где-то действительно... цикл этот кончился в 80-х годах... Поэтому я тут некомпетентен, я не могу говорить компетентно о Кабакове...

М.А.: Расскажите немножко о Владимире Яковлеве, раз вы с ним дружили.

И.Г.: Да. Володя Яковлев работал фотографом в журнале «Искусство». Кстати, для моей дипломной работы мне фотографии делал. Но он был почти слепой. Вот, не знаю, он приходил в музей, он картины видел вот так носом просто, буквально. А когда был Фестиваль молодежи, он тоже там [был]... И вдруг показывает мне рисунки: как бы кубистическая раскладка, деформация такая. Ну, слепой почти человек — разлагать форму ему было, наверное, трудно. Я как-то испугался. А потом он себя нашел в этих своих цветочках, птичках. И это какое-то очень лирическое, такое пронзительное одиночество

человека. Это Яковлев.

М.А.: А были ли вы знакомы с Владимиром Немухиным?

И.Г.: Ну, так, поверхностно.

М.А.: Поверхностно.

И.Г.: Да.

М.А.: А с Янкилевским?

И.Г.: Тоже поверхностно. То есть где-то мы встречались...

М.А.: А о «бульдозерной выставке» что-нибудь можете рассказать?

И.Г.: Ну, я в этом сам не участвовал, поэтому кроме того, что об этом написано, я рассказать не могу. Нет, пожалуй.

О ГМИИ имени А.С. Пушкина, выставке Леже и об Эренбурге

М.А.: Что-то у меня какая-то мысль с ГМИИ имени Пушкина...

И.Г.: Да, это была моя мечта, попасть все-таки в этот самый музей. Я работал на передвижных выставках, ездил по Советскому Союзу. И когда узнал, что после скольких-то там лет, когда в музее была выставка подарков Сталина, он в конце концов, открылся, там Дрезденская галерея была выставлена. И я тогда поехал, бросил свою эту передвижную выставку во Владивостоке, по-моему... нет, в Хабаровске и приехал в Москву, чтобы поступить туда экскурсоводом, там тогда требовались музею экскурсоводы. Ну и вот, сначала был экскурсоводом, потом меня назначили редактором музейных изданий. А потом вдруг, к моему собственному удивлению, ученым секретарем музея, потому что я *(смеется)* ученый я такой, слабый.

Музей тогда, в 50-х – 60-х годах был, действительно, таким оазисом в Москве культурным, потому что зарплаты были очень маленькие, никто туда особенно не стремился из карьеристов и бюрократов, поэтому там было очень хорошо работать. Ведь в то время все искусство после в 80-х годов XIX века считалось уже буржуазным маразмом, разложением и так далее. А в музее был маленький кусочек искусства конца XIX – начала XX века: Пикассо, Матисс и так далее. И я, и не только я, пытались публике объяснить, что это такое, тогда это было совершенно неизвестно. И надо сказать, что довольно нетрудно было объяснить, потому что с первого взгляда у них был такой шок, не только в нашем музее, но и на выставках, которые потом были. Но когда им объясняли простые вещи, они начинали видеть и понимать, в чем дело. Так что я там проработал 12 лет. Но я о музее говорил уже, как я там работал.



Выставка картин Дрезденской галереи в ГМИИ им. А.С. Пушкина. 1955

М.А.: Да-да-да. Вы расскажите о выставках, которые больше всего запомнились в момент, когда вы работали в музее.

И.Г.: Ну, во-первых, Дрезденская галерея была — сенсационная выставка², на которую ночами стояли очереди, чтобы туда попасть. Была выставка большая Фернана Леже³, тоже очень забавная, потому что мы ее начали делать перед самым разгромом Хрущёвым всего этого «неофициального» искусства и буржуазного... Ее привозила его жена — уже, вернее, вдова...

М.А.: Надя.

И.Г.: Надя, да, Надя Ходасевич. И после этого начали снимать работы, зал за залом, какая-то комиссия. Причем эта самая Надя Леже, или Ходасевич, она эти пустые залы отвела для работ своего мужа, молодого какого-то француза, совершенно неизвестного. И я должен был поехать к Эрэнбургу и взять у него — у него было несколько работ Леже. И взял с собой Синявского — ему было интересно тоже познакомиться с автором предисловия к нашему «Пикассо». И Эрэнбург тогда был... Рассказать об Эрэнбурге?

М.А.: Очень интересно, конечно.

И.Г.: После этого разгрома Эрэнбург был в немножко взвинченном состоянии, потому что боялся, что все его работы — уже должен был выходить 2-й том, его эти «Годы. Люди. Жизнь»... и тоже был под вопросом. И мы что-то беседовали. А потом Синявский ему говорит: «Илья Григорьевич, ну пишите «в стол»!» Он очень помрачнел и сказал: «Я не могу писать «в стол», я *средний* писатель. То, что сейчас я пишу, это интересно, через год-два это будет уже неинтересно». Я просто стал его уважать, сразу градус моего уважения к нему поднялся, потому что кто из писателей мог (*с усмешкой*) масштаба Эрэнбурга назвать себя средним писателем! Но он абсолютно понимал точно: все, что он писал, все эти романы, еще 40-х — 50-х годов, они были, конечно, плохие романы, но всегда было что-то, что было нужно человеку. Вот я всегда находил там какие-то вещи, которые не печатались... Он всегда доходил до предела дозволенного, немножко его переступал, за что его всю жизнь ругали. Но для меня, даже в этих плохих романах, было что-то очень новое.

Ну вот, эта выставка Леже. Ну какие там были еще выставки?

Флора Михайловна Гольдштейн: Я вспоминаю эпизод: «А где у вас тут голая Валька?»

И.Г.: Это когда Хрущёв громил Манеж.

Ф.Г.: ...Но это же вообще потрясающий документ времени этого правления — «Где у вас тут голая Валька?»⁴

И.Г.: Что касается КЮИ⁵... Мы учили там тому, что называлось описание и анализ, возили во Владимир, в Ленинград, — в общем, было тогда это возможно, — наших учеников. А сейчас он отдельное здание для него отвели с каким-то оборудованием современным. Тогда ничего не было.

Ф.Г.: Там хорошо, хорошо сейчас всё это ведут.

И.Г.: А музей сам был, как я уже говорил, таким, действительно, очагом культуры. Когда я туда поступил, там еще работали старые старушки, смолянки, которые гимназию окончили, такие вот старые.

² Выставка картин Дрезденской картинной галереи в ГМИИ им. А. С. Пушкина состоялась в 1955 году. В феврале 1945 года после бомбардировки Дрездена английскими и американскими ВВС картины были перемещены в каменоломни и шахты в различных частях Саксонии. Картины были найдены советскими войсками и вывезены в СССР. На протяжении десяти лет несколько сотен произведений из собрания Дрезденской Галереи хранились в ГМИИ им. А. С. Пушкина, многие были утрачены. 2 мая 1955 года в ГМИИ им. А. С. Пушкина была открыта выставка, на которой зрителям были представлены 350 картин из собрания Дрезденской Галереи. 4 ноября 1955 года коллекция была возвращена в Дрезден.

³ Выставка Фернана Леже в ГМИИ им. А. С. Пушкина состоялась в 1963 году.

⁴ Имеется в виду обход Хрущёвым выставки в Манеже 1962 года, где он произносил яркие обличительные речи. Среди достоверных высказываний, задокументированных участниками, известен и апокрифический диалог: «А это что за мазня?» — «Это «Обнаженная» Фалька» — «Голая Валька? Да кто на такую Вальку захочет залезть?».

⁵ КЮИ — Клуб юных искусствоведов при ГМИИ им. А. С. Пушкина



Наша заведующая отделом Запада Малицкая Ксения Михайловна, вот она была специалистом по Испании и жила как бы в XVI веке. Для нее самый главный враг был Шарль де Костер, который оболгал великого Филиппа II.

То есть они жили как-то вне той обстановки, которая их окружала.

И.Г.: Наша секретарь парторганизации музея была такая...

Ф.Г.: Шура Демская, Александра Андреевна Демская

И.Г.: Да, Александра Андреевна Демская. Она была начальником архива. И вот в этом архиве — где-то в подвале, маленькая комната, работал единственный человек — это Лёва Турчинский. У него были с пола до потолка издания самиздата, всех журналов западных, «Воздушные пути», там, не знаю, «Посев» и так далее, и уникальные старые русские издания. Она это все опекала. В ее архиве находились бумаги Цветаева, основателя музея и Марины Цветаевой. И мы с ней напечатали, первая публикация была Цветаевой с 20-х годов — статью «Открытие музея». То есть, она была, эта Демская, ну просто свой человек. Секретарь парторганизации!

М.А.: А Ирина Александровна Антонова еще не была директором же тогда?

И.Г.: Была, она была директором.

Ф.Г.: Она работала ведь у нас в музее в отделе Запада.

И.Г.: Да, и эти самые старушки, они, языки, конечно, знали прекрасно, специалистами были. Но писать они не умели, потому что эпистолярная была тогда опасна, ею никто не занимался. Писать для прессы они не могли. И мне приходилось все их научные статьи просто переписывать. Они были очень милые старушки, сохранившие в памяти разные музейные старые истории, очень иногда смешные.

Я это написал это в воспоминаниях. Такая ненаписанная история музея, с их слов. Там был директор, Гиацинтов. В 37-м году его посадили, естественно. И назначили на его место такого Новикова⁶, который был по профессии маляр. Он сел в кабинет, долго оттуда просто не решался выйти, оживлялся только, когда была покраска, шпаклевка какая-то, ремонт. Вот тогда

он выбежал.

⁶ И. Голомшток ошибочно называет фамилию Новиков — имеется в виду И.И. Коротков, партийный деятель, занимавший должность директора ГМИИ им. А.С. Пушкина в 1939 — 1944 гг., согласно биографии, с 1899 года работавший маляром.

”

Пришел он в библиотеку, говорит: «Почему это у вас все шкафы открыты?» — «Ну, как, — говорят испуганные сотрудники, — тут приходят ученые, книги читают...»
Говорит: «Ну, пускай они один шкаф прочитают, тогда другой откроете шкаф!»

Потом, его история: начало войны, эвакуация музея. Наши эти старушки — то есть они еще молодые тогда были, — пакуют вещи, демонтируют скульптуры. И, вот, завтра все это отправить должен прийти этот самый Новиков. И вот, его завтра нет, послезавтра нет, три дня его нет. Оказывается, что его эвакуировали как ценный кадр. Ну, и так далее.