

ВАДИМ СИДУР

«Мир без человека мне не интересен»



Часть II



Электронная библиотека АИРО-XXI

Москва
АИРО-XXI
2024

Вадим Сидур
«Мир без человека мне не интересен»

Издание в двух частях

Часть I

Эдуард Гладков
В памяти
и на фотопленке

Альбом
фотографий

Часть II

Однажды
они спустились
в Подвал

Друзья, почитатели
вспоминают...

ВАДИМ СИДУР

«Мир без человека мне не интересен»

Часть II

**Однажды
они спустились
в Подвал**

Друзья, почитатели
вспоминают...

Составители: **В.Г. Воловников, Г.Г. Геннис, Э.Н. Гладков, Н.Л. Нольде**

Вступительная статья, комментарии, справки об авторах,
биографический указатель **В.Г. Воловникова**

Восстановление и обработка фотографий,
дизайн и макет **Н.Л. Нольде**

Гладков Э.Н., коллектив авторов.

Вадим Сидур «**Мир без человека мне не интересен**»:
Часть II. «Однажды они спустились в подвал». Друзья,
почитатели вспоминают...» — М.: АИРО-XXI, 2024.

Настоящее издание подготовлено к 100-летию выдающегося советского скульптора Вадима Сидура (1924 - 1986). Как-то в одном из своих интервью он заметил, что мир без человека ему не интересен, и это его высказывание стало общим названием для двух книг, составляющих своеобразный мемориал в честь художника. Первая представляет собой фотоальбом — итог многолетнего общения фотохудожника Эдуарда Гладкова с Сидуром и посетителями его знаменитой подвальной мастерской. Это визуальная летопись, которой мы располагаем благодаря таланту и мастерству фотографа. Среди тех, кто становился объектом его съемок, помимо самого скульптора, были выдающиеся представители искусства, культуры и науки ушедшей эпохи: писатели и поэты Владимир Войнович, Марк Харитонов, Булат Окуджава, Василий Аксенов, Юрий Левитанский, театральный режиссер Юрий Любимов, академик Виталий Гинзбург, дирижер Кирилл Кондрашин и многие другие.

Во второй книге опубликованы воспоминания людей, друживших с Вадимом Сидуром, входивших в его так называемый ближний круг.

К «первооткрывателям» Сидура, несомненно, относится профессор Карл Аймермахер, усилиями которого имя скульптора стало известным в Европе и в мире еще при жизни художника. Режиссер и актер Олег Киселев в своих воспоминаниях рассказывает, в частности, о совместной с Сидуром работе над подпольной кинолентой «Памятник современному состоянию».

Впрочем, в этой книге есть и тексты тех, кто появился в мастерской и проникся ее атмосферой уже после смерти скульптора. И эти впечатления оказались для них настолько сильными, что отразились в их творческой работе. Речь идет прежде всего о композиторе Александре Бакши и его жене Людмиле, вспоминающей о том, как в начале 90-х создавалась «Сидур-Мистерия».

Предваряет эту часть издания вступление историка Владимира Воловникова, среди прочего дающего краткую характеристику времени, в которое жил и работал Сидур, и поясняющего, в чем для нас и, смеем сказать, для будущих поколений заключается историческая ценность опубликованных в этом издании материалов.

© авторы воспоминаний, 2022

© Воловников В.Г., вступительная статья,
комментарии, биографический указатель,
2024

© Гладков Э.Н., фотографии,
тексты к некоторым фото

© Геннис Г.Г., стихи, предисловие к альбому
© Нольде Н.Л., восстановление и обработка
фотографий, 2024

© Нольде Н.Л., дизайн и макет, 2024

© АИРО-XXI, 2024



Вадим Абрамович Сидур родился в 1924 году в Екатеринославе, в семье Абрама Яковлевича Сидура (1898–1972) и Зинаиды Ивановны Сидур (Андриановой, 1898–1970). В 1941 году успел закончить девятый класс средней школы. В июне 1942 года призван в армию. По окончании Пулемётного училища в Кушке в ноябре 1943 года отправлен на фронт. 7 марта 1944 года был тяжело ранен в бою под Кривым Рогом. После госпиталя его демобилизовали как инвалида второй группы.

Осенью 1944 года поступил в Сталинабадский медицинский институт, но не закончил его и в августе 1945-го уехал в Москву, где был принят в Московское высшее художественно-промышленное училище (быв. Строгановское) на факультет монументальной и декоративной скульптуры. В нем он проучился восемь лет (окончил Строгановку в 1953 г.).

В 1954 году Сидур стал инициатором создания творческого коллектива «ЛеСС», в который вошли также его товарищи по училищу В. Лемпорт и Н. Силис (их союз распался в 1962 г.).

С 1956 г. по 1986 г. работал в своей мастерской на Комсомольском проспекте. В июне 1961 года перенес первый инфаркт.

Сидур — автор более пятисот скульптур и нескольких тысяч произведений графики.

Умер в Москве после третьего инфаркта 26 июня 1986 года.

17 ступенек вниз, или о тех, кто сохранил память о знаменитом Подвале

Семнадцать ступенек ведут в подвал — скульптурную мастерскую Вадима Сидура. Трудно сказать, сколько людей спускалось вниз по этой лестнице. Приходили однажды, возвращались снова, оставались «навсегда». Сразу же, когда в 1956 году сюда вселились молодые скульптуры Лемпорт, Сидур и Силис (до 1962 года они работали вместе), подвал превратился в один из центров духовного общения интеллигенции оттепельной Москвы. И таковым оставался в течение тридцати лет. Если бы мы чудесным образом обладали способностью переноситься в прошлое и могли то и дело заглядывать в эту мастерскую, то увидели бы множество замечательных лиц. Тех, о ком мы знаем по воспоминаниям современников, по их письмам и дневникам, кого мы видели когда-то в кино. Ещё прекраснее — представить всех этих людей одновременно собравшимися в ставших вдруг бесконечными стенах мастерской, неторопливо расхаживающими среди скульптур, рассматривающими рисунки и гравюры. Или вообразить их просто сидящими за таким же бесконечным и неохватным овальным столом рядом со скульптором и его женой Юлией. Друзья и знакомые, приходившие сюда, приводили своих друзей и знакомых. Появлялись в мастерской и гости из других городов и из-за границы. «Две комнаты представлялись мне потаённым кладом среди серого и суетного советского общества, шум которого доносился сверху, с поверхности», — вспоминала Анника Бекстрём, славистка из Уппсалы.

Люди любили бывать здесь и потому, что, как говорила Юлия: «Дима всех выслушивает и всех утешает, как может». Особенная черта его личности — способность и готовность поддержать, помочь и даже спасти. Его словам невозможно было не поверить, как невозможно было не оказаться в поле его притяжения и как нельзя было его не полюбить. «Здесь, в этом кругу ... я вдруг обрела Россию, которую бессознательно искала: щедрую, тёплую и яркую, похожую на тот её образ, что возникал при чтении классической литературы», — написала всё та же Анника Бекстрём. Оказавшись в мастерской, любому из посетителей хотелось, чтобы вот этот вечер, эти часы и минуты, вместе с Вадимом и Юлей, длились бесконечно и никогда не прерывались. Счастливые вспышки воспоминаний о том времени долетают издалека; приближаясь, они делаются ярче и становятся настоящим радостным потоком.

Немало интересного могли бы рассказать все, кто здесь побывал. Но многих людей уже нет на свете — и их рассказов теперь никто не узнает. Однако очень интересные истории о Вадиме Сидуре и мастерской, которые оставили близкие друзья и почитатели его творчества, удалось собрать в этой небольшой по объёму книге. Смее утверждать, что заметки эти весьма ценные и представляют интерес не только для искусствоведов и историков культуры. Книга рассказывает об эпохе в изобразительном искусстве и об эпохе в жизни страны. Встречи авторов воспоминаний с Сидуром относятся к 1970-м и началу 1980-х годов. Времени, на первый взгляд, не самому яркому. Вадим Сидур умер в июне 1986 года, когда пора бурных реформ, названная вскоре перестройкой, только-только начиналась, даже сам этот термин — «перестройка» — прозвучал впервые лишь в апреле того года. И хотя слышались уже слова о «ветре перемен», Вадим Сидур, к великому сожалению, так и не успел убедиться в их приходе. За два месяца до его смерти в газете «Московская правда» появилась большая погромная статья о современном искусстве «Путешествие от «А» до «Я», или От «неофициального» искусства к проповеди антисоветчины», не оставлявшая надежд ни на какие перемены. Имя Сидура было упомянуто в контексте происков «ЦРУ», в одном ряду с «горсткой отщепенцев, содержащихся на иудины сребренники», с «родинопродавцами»... Это последнее, что он смог прочитать о себе в советской прессе на родине, за которую пролил кровь. Однако перестройка всё-таки началась по-настоящему и шла стремительно. Уже год спустя, в апреле 1987-го, «Литературная газета» печатает громкую статью академика Виталия Лазаревича Гинзбурга о Сидуре с призывом выставить и показать зрителям его произведения. Ещё через месяц прошла первая выставка его скульптур — в Комитете защиты мира в Москве, потом — в выставочном зале Перовского района. Вслед им — в августе — привлекающая внимание общественности публикация Юнны Мориц «Взывающий» с фотографиями Эдуарда Гладкова в многомиллионном, самом популярном тогда журнале «Огонёк». (Попутно скажем, что фотографическая летопись мастерской Сидура в исполнении упомянутого фотомастера представлена в другой части настоящего издания.) И в том же 1987-м году кинорежиссёр Марк Ляховецкий на главной советской студии документальных фильмов ЦСДФ снимает фильм «Группа товарищей». О выдающихся людях, роль и значение которых не было замечено и по достоинству оценено на родине при их жизни. Один из сюжетов этого фильма посвящён Вадиму Сидуру. Но это уже после смерти скульптора. А годы, о которых в основном идёт речь в книге, были иные. Официальная идеология в союзе с цензурой и тайной полицией, казалось, за-

бетонировали любые просветы инакомыслия. Сидур, который чрезвычайно дорожил возможностью заниматься свободным творчеством, работать в своей мастерской, никогда не причислял себя к диссидентам. О своём предназначении в искусстве он говорил весьма определенно: «Я считаю, что для меня как художника — это единственная возможность и самая действенная форма протеста. Я совершенно уверен, что никаким другим образом не могу выразить свои чувства более убедительно и сильно».

В 1971 году у Вадима Сидура возникла мысль показать, как творит художник, заглянуть в его мир и попытаться рассказать, как возникают идеи произведений, откуда берутся все эти поразительные художественные образы. И сделать это он захотел необычным для себя способом — решил снять художественный фильм. Юлия записала тогда в дневнике: «Концепция Сидура — в замкнутом пространстве. В подземелье находится художник, одиночка, производящий ценности. У него есть ограниченное пространство, которое он в течение своей жизни беспрестанно заполняет, отражая через скульптуру, рисунки, гравюры свой мир, далеко не радостный, но глубоко правдивый». Фильм по сценарию Сидура снял его друг и ученик Олег Киселев, настоящий мультиталант — театральный актёр, режиссёр, кинооператор, писатель, художник. Сегодня лучше него, пожалуй, никто не расскажет об этом уникальном «проекте» Вадима Сидура. О том, как осуществлялась идея, об атмосфере работы, которая увлекла и поглотила обоих. Сидур «знал, что ему делать, а я знал как...», — вспоминает Олег Киселев. — Благодаря художественному миру Сидура и нашему фильму я окончательно потерял интерес ко всему, что находится на поверхности».

«Самиздатское» кино было сделано «в стол» и первые годы показывалось лишь самым близким друзьям. И только в пределах мастерской: на стену рядом со скульптурами вешали экран, а на стол водружали бесценный по тем временам 16-миллиметровый стрекочущий кинопроектор «Школьник». «Кино десять лет вылёживалось в ожидании зрителя», — писал В. Сидур в 1980-х. Десять лет, можно сказать, об этом подпольном фильме мало кто знал. В общении с людьми (даже друзьями) Вадим и Юлия неизменно придерживались принципа — никому ненужной, лишней информации не давать. Не из страха за себя, а из беспокойства и чувства ответственности за других: «Зачем людям лишние знания, которые могут им повредить».

Не являясь диссидентами сами, Вадим и Юлия с ними общались, со многими дружили. И вынуждены были быть осторожными. «Мы — люди, искалеченные подозрительностью», — записала Юлия в дневнике. «После Диминой смерти

я — с чувством некоторого шока — узнал из его записей той поры, что он заподозрил в нас людей “из шкатулки”, то есть подосланных с определённой целью, — пишет в своем эссе Марк Харитонов. — Этот штришок стоит многого, он характеризует не столько нас или его, сколько время, искажавшее нормальные человеческие отношения, когда именно естественный разговор казался неестественным и вызывал подозрения». В мастерской «говорили открыто, особо не сдерживаясь. Правда, могли в какой-то момент накрыть телефон подушкой. “Мы предполагаем, что нас через него подслушивают, — сказал однажды Вадим, как бы извиняясь передо мной. — Но, возможно, это просто наш бзик”», — вспоминала Анника Бекстрём.

Андреа фон Кнооп рассказывает о том, как, направляясь однажды в мастерскую Сидура вместе с друзьями, приехавшими из ФРГ, ей пришлось оставить машину в нескольких кварталах в стороне, а дальше идти пешком, чтобы не вызвать лишних подозрений.

Очень важны свидетельства английского литературоведа Майкла Скэммела. Он оказался в мастерской в 1970 году. Тогда же Юлия записала в дневнике: «уму непостижимо, как может человек из другой страны и из другого мира стать в первый же свой приезд к нам совершенно близким человеком». Более чем полвека спустя Майкл Скэммел подробно рассказывает о знакомстве с Вадимом и Юлией и очень непросто и драматично сложившихся отношениях с ними, заканчивая свою историю словами: «КГБ прервал связь между нами, разрушил нашу дружбу и уничтожил еще одно связующее звено между Востоком и Западом, которое поддерживало моральный дух советских художников и интеллигенции».

1970 год не самое благоприятное для общения с иностранцами время. Тут надо вспомнить, что совсем недавно, в августе 1968-го, войска стран Варшавского договора (главным образом советские войска) подавили «Пражскую весну», на торжество которой возлагала надежды не только чехословацкая, но и советская интеллигенция. У Вадима и Юлии было множество друзей в Чехословакии, связи с которыми оказались временно прерваны или вовсе прекратились. И неизбежно, как и во все другие эпохи, под грохот танков проснулись и оживились силы реакции и еще более удушающей цензуры, их мрачный расцвет пришелся как раз на 1970 год. Одним из символов наползающих зловещих перемен стала установка у Кремлевской стены памятника на могиле Сталина 25 июня 1970 года, хотя внешне это событие прошло так же тихо, как и сам вынос тирана из Мавзолея девятью годами раньше. То время — своего рода поворотный пункт в российской истории, переход к эпохе, названной позднее «застоем»,

с её новыми уже далеко не оттепельными возможностями и тягостным и преимущественно унылым советским образом жизни.

И всё-таки. Именно в 1970 году в Москву попал еще один человек с Запада, который сыграл значительную роль в жизни Вадима Сидура. Произошло это в результате перемен в международных делах. Стараясь как-то сгладить весьма неприглядное впечатление, которое произвела агрессия против Чехословакии и придать своему режиму пусть и чисто внешне толику человечности, советские руководители с готовностью поддержали Ostpolitik, так называемую новую восточную политику — политику сближения со странами Восточной Европы, начатую тогдашним канцлером ФРГ Вилли Брандтом. В августе 1970 года был подписан эпохальный Московский договор, положивший начало периоду «разрядки» в международных отношениях. Вслед ему было подписано важное межправительственное соглашение с ФРГ о научном сотрудничестве и обмене учёными. В числе самых первых западногерманских учёных, получивших возможность приехать тогда в СССР, был и 32-летний славист-литературовед и семиотик, доцент Констанцкого университета Карл Аймермахер.

Явление в Москве учёного из ФРГ в 1970-м казалось чудом. Для многих он был пришельцем с другой планеты. Иностранцев на советской земле тогда было ничтожно мало. «Ты первый немец, которого я вижу не через прицел пулемета», — сказал тогда Вадим Сидур Карлу. Творчеству Сидура Аймермахер посвятил затем значительную часть своей жизни (наряду с научным изучением творчества других неофициальных советских художников и непрекращающимися исследованиями в области семиотики и культурной политики). Будучи по-настоящему влюбленным в искусство, обладая знаниями и невероятной энергией, Карл Аймермахер сумел организовать отливку (по небольшим авторским моделям) и установку в немецких городах десяти скульптур Сидура в монументальном размере. Он же подготовил все многочисленные выставки его произведений в Германии в 1970-х–1980-х годах. Могут утверждать, что встреча Карла Аймермахера и Вадима Сидура осенью 1970 года была судьбоносной для них обоих. Не каждому учёному удастся сделать открытие, подобное сделанному Карлом. И не каждому художнику, отдававшему искусству все свои силы и свой уникальный дар, удавалось добиться такого успеха и такой известности, которые выпали (и, конечно, вполне заслуженно) на долю Сидура. Ценные свидетельства Карла Аймермахера о том времени и его размышления о творчестве скульптора (а также о некоторых переключках с его собственными поисками в изобразительном искусстве, не забудем, что Аймермахер, наверное, не без влияния Сидура,

в какой-то момент открыл в себе художника) — на страницах этой книги.

В эти тридцать лет жизни мастерской Сидура — между 1956-м и 1986-м годами — уместились, как мы видим, и «оттепель», и «застой», и «разрядка», и «перестройка» — важнейшие исторические этапы, и о каждом из них читатель найдет здесь рассказ или, по крайней мере, характерные детали-штрихи, оставшиеся у вспоминающего в памяти.

Друзья Вадима и Юлии, их ученики по-прежнему бывали в мастерской, пока она продолжала существовать. Встречались и в квартире скульптора на Брянской, затем и в выставочном зале в Перове (ныне превращенном в Музей Вадима Сидура). Тогда же появились новые люди, которые не были лично знакомы с Сидуром, но вдохновлялись его искусством в своём творчестве. Искусствоведы, журналисты, киношники, музыканты. Певица Людмила Бакши, в частности, рассказывает о том, как в начале 1990-х режиссер Валерий Фокин вместе с Театром ударных Марка Пекарского поставил в Москве спектакль «Сидур-Мистерия» на музыку композитора Александра Бакши и на стихи Вадима Сидура, которые прозвучали в её исполнении.

В 1992 году для того, чтобы познакомиться с Юлией и побывать в Музее Сидура, в Москву из Берлина приезжал Кристохард-Георг Нойберт, протестантский теолог, который долгое время был священником церкви на Гогенцоллернплатц в Берлине. Будучи ценителем мирового современного искусства и знатоком христианской живописи и скульптуры, он впервые увидел произведения Сидура на одной из его выставок в 1980 году и тогда уже был ими «очарован и увлечён». Рассказ К.-Г. Нойберта в нашей книге интересен не только как признание одного из давних почитателей творчества скульптора, но и как свидетельство невероятной, казалось бы, материализации влюблённости в искусство Вадима Сидура. В мае 1995 года Нойберт сумел организовать очень представительную выставку, на которой были показаны все жанры и периоды творчества Сидура — скульптура, графика, рисунки, и кроме того, читались его стихи и демонстрировался кинофильм. В 2001 году благодаря стараниям того же К.-Г. Нойберта церковь на Гогенцоллернплатц смогла приобрести скульптуру «Лик», украшающую этот храм и сегодня.

Мы уже сказали, что первые статьи о Сидуре на его родине появились в первый же год после его ухода. Юлия внимательно за ними следила. «Мне не хватает только одного — все пишут правильно, но ни один не может рассказать, какой Дима был хороший», — пишет она Карлу в одном из своих писем. Радуясь каждой новой публикации, она с нетерпением ждала появления следующей. И в конце 1987 года в очередном письме

сообщает: «Марк Харитонов написал про Диму очень интересный текст. Возможно, пока это у нас самый не поверхностный взгляд и на личность, и на творчество». Речь идёт об эссе М.С. Харитонова «Заложник вечности», которым мы открываем настоящую книгу. Другие воспоминания, в ней опубликованные, как правило, написаны гораздо позже, уже в близкое нам время. Но и это тоже рассказы людей, однажды спустившихся в знаменитый Подвал по семнадцати ступенькам вниз и сохранивших его в своей памяти навсегда.

Владимир Воловников

Марк Харитонов

Заложник вечности¹

1. «Современное состояние»

В марте 1974 года мы с женой пришли в мастерскую Вадима Сидура поговорить, не возьмется ли он сделать памятник нашему погибшему другу поэту Илье Габаю². Галя³ была хорошо знакома с ним лет 15–12 назад, с тех пор не виделась, я примерно столько же лет был о нем наслышан, но оказался в его Подвале (буду вслед за ним писать это слово с большой буквы) впервые. Хорошо помню первое впечатление: впечатление мощного, своеобразного художественного мира и в чем-то очень близкого человека. Первое понятно, хотя в отдельные скульптуры я по-настоящему взгляделся лишь потом — и продолжал взглядываться, уясняя их смысл, многие годы; но откуда это мгновенно вспыхнувшее чувство близости? Сам повод нашего прихода, разговор об обстоятельствах самоубийства Габая располагал к откровенности, не было сомнения, что мы говорим с человеком своим, и Сидур действительно с готовностью взялся сделать эскиз памятника...

Лишь сейчас, после Диминой смерти я — с чувством некоторого шока — узнал из его записей той поры, что он заподозрил в нас людей «из шкатулки», то есть подосланных с определенной целью. Этот штришок стоит многого, он характеризует не столько нас или его, сколько время, искажавшее нормальные человеческие отношения, когда именно естественный разговор казался неестественным и вызывал подозрения. «Бойтесь новых знакомств! Не пишите дневников! Будьте бдительны!» — записывает Сидур — в столбик — требования, навязываемые этим временем (записывает, заметим, в дневнике). «Наша подозрительность слишком часто не лишена оснований». И то сказать, было чего опасаться. В феврале выслали Солженицына, обстановка становилась все более зловещей, вокруг самого Сидура сгущались неясные тучи. Только что в «Советской России» появилась хамская статья⁴, где его имя поминалось в угрожаю-

¹ Впервые опубликовано под названием «Вернусь с того света» в журнале «Нева», 1992, № 3 (здесь и далее примечания редактора за исключением особо оговоренных случаев).

² Габай Илья Яковлевич (1935–1973) — поэт, писатель, учитель русской литературы, диссидент. Один из наиболее активных участников правозащитного движения. Редактор «Хроники текущих событий». В 1969–1972 гг. отбыл трехлетнее заключение по статье 190-1 УК РСФСР («Распространение заведомо ложных измышлений, порочащих советский строй»). В 1973 г. покончил жизнь самоубийством. Похоронен на еврейском кладбище в Баку. В 1976 г. В. Сидур выполнил надгробие на его могиле (мраморный барельеф, 130×93×13 см).

³ Эдельман Галина Самсоновна (р. 1938) — живописец, график. Жена М.С. Харитонova.

⁴ «Миша Скамейкин из Лондона» — фельетон за подписью И. Юрченко, напечатанный в газете «Советская Россия» 12 января 1974 г. Основным персонажем фелье-

**Бойтесь
новых знакомств!
Не пишите дневников!**

щем соседстве с именами Л. Копелева, Л. Чуковской «и др.» — по нашему опыту было известно, что это могло предвещать. Начинаясь процесс его исключения из партии, реальной казалась угроза изгнания из Союза художников, а значит, утраты прав на мастерскую. Используя звучавшее тогда слово, Сидур назвал этот процесс «началом импичмента». Было немало свидетельств и признаков специфического интереса к его персоне.

Парадокс заключался в том, что Сидур не давал для этого интереса, казалось бы, никаких внешних поводов. В отличие от «и др.» он абсолютно не проявлял общественной активности, не делал и не подписывал никаких заявлений — это было ему в принципе чуждо. Он не рвался за границу и даже на выставки, официальные или «нонконформистские», не жаловался на судьбу, на условия, не требовал возможности заработка — хотел лишь спокойно работать в своем Подвале, довольствуясь минимальными, более или менее случайными средствами. Разве что принимал, в числе других посетителей, иностранцев — международная слава его уже разрасталась.

Но то-то и оно, для неприязни вовсе не обязательна была рациональная причина, достаточно было чувства очевидной чужеродности, несовместимости его с тем, что считалось общепринятым и дозволенным. Столкновения со временем не приходилось искать, но и спрятаться от него такому художнику, как Сидур, вряд ли было возможно. Осмысливая темы вечные, общечеловеческие: любовь, материнство, насилие, страдание, смерть — он был сыном своей страны и своей эпохи.

«Ты вечности заложник у времени в плену» — так определил Пастернак двуединую суть всякого подлинного художника; первую часть этой формулы я поставил здесь как заглавие, вторая могла бы служить подзаголовком — или наоборот. Искусство возникает на пересечении вечных тем и нового, всегда небывалого времени, в котором мы живем, которое формирует нашу судьбу и налагает отпечаток на наш духовный мир.

Сидур выражал это ощущение другими словами. Как-то он сказал мне, что пишет нечто в прозе под названием «Миф» с подзаголовком «Памятник современному состоянию» (так названа одна из его скульптур). Такое же двойное название он дал

тона был Майкл Скэмелл (Scammell; р. 1935) — английский литературовед, переводчик и журналист, друг В. Сидура, а также Л.З. Копелева, Л.К. Чуковской и К.И. Лозовской (все они в фельетоне были упомянуты), автор большой статьи о В. Сидуре в лондонском еженедельнике The Observer (15 ноября 1970 г.) и др. публикаций. Автор биографий и переводов Ф.М. Достоевского, Л.Н. Толстого, В.В. Набокова, А.И. Солженицына.



▲ **Вадим Сидур, Юлия Сидур,
Марк Харитонов**

фильму¹, где попытался раскрыть свое художественное и философское видение мира средствами кино. Я хочу рассказать здесь об этом мире и об этом человеке, много для меня значившем, какими они увиделись мне за годы нашего знакомства. Мы встречались с ним более или менее часто почти до самой смерти Сидура в 1986 году. Некоторые разговоры я тогда же, по свежей памяти, записал. Прочитав недавно страницы, написанные в те же годы Сидуром, я обнаружил немало совпадений: зародившееся сразу же чувство близости все-таки не обмануло.

2. ИОВ

Что-то неслучайное было в том, что наше знакомство оказалось связано с памятью Ильи Габая. Сидур, как я мог понять, был с ним знаком лишь бегло. Известие о его гибели он отметил в своем «мифе». Перед началом работы над памятником я дал ему почитать подборку стихов Габая. Особенное впечатление на него, видимо, произвела поэма об Иове — вариация библейской темы. Взятый из Библии эпиграф к поэме Сидур воспроизводит в своих записях неоднократно: «Был человек в земле Уц, имя его было Иов».

«Эскиз получился красивым, — записывает он 15.04.74, через две недели после начала работы над памятником. — И мне бы очень хотелось его сделать. Когда-то этот Иов поразила меня. Тогда он был еще очень молод, но этот мальчик напомнил мне моего отца».

Он называет Иовом самого Габая, сознательно прошедшего через многие мучения (в другом месте называет его «святой Илья»), и еще через неделю подтверждает это отождествление: «Красивый должен получиться памятник несчастному Иову». (23.04.74)². А несколько месяцев спустя, 25.08.74, переводит это отождествление на самого себя, используя странное совпадение аббревиатуры:

«Жил ИОВ на земле Русь,
и имя его было Вадим Сидур.
ИОВ — Инвалид Отечественной Войны.
Сидур — по древнеевр. — молитвенник».

Это была, в сущности, его тема: бесконечные, безмерные страдания человека — от библейских времен до наших дней. Сидур полной чашей хлебнул испытаний, выпавших на долю его поколения: воевал и был тяжело ранен, «раскачивался между жизнью и смертью в госпиталях... среди людей без челюстей и дрожащих мелкой дрожью, искромсанных желтых животов»,

¹ Фильм «Миф. Памятник современному состоянию» был снят на 16 мм в 1974 году в соавторстве с Олегом Киселевым.

² Памятник остался только в модели: чтобы воплотить его в материале, у друзей не хватило средств; пришлось ограничиться другим вариантом — барельефом, установленным на кладбище в Баку (примеч. автора).

пережил гибель многих родных и близких, долго и мучительно болел. Вот откуда его пожизненное внимание к темам войны, насилия, смерти, бесчеловечной жестокости — «не интерес и даже не долг, а жизненная необходимость», — как выразился он в одном интервью. Этим определены трагические мотивы его творчества. «Меня постоянно угнетало и угнетает физическое ощущение бремени ответственности перед теми, кто погиб вчера, погибает сегодня и неизбежно погибнет завтра». Корнем всякого зла он считал насилие. «Сотни, тысячи, миллионы людей погибли от насилия, проявленного по отношению к ним другими людьми в самых чудовищных и даже фантастических формах». Едва ли не каждый день он фиксирует в своих записях сведения о все новых убийствах, террористических актах, взрывах, жертвах, пытках. С годами он все более скептически относился к способности людей разумно разрешить свои проблемы; это чувство приобретало порой острые формы. «Недавно я ощутил приступ совершенно необъяснимой угрозы, тревоги», — сказал он мне однажды.

Может, эти приступы были связаны с ухудшившимся состоянием сердца? Или с тем, что он называл «современным состоянием», памятник которому символизирует драматическую напряженность, трагический излом, раздвоенность и метания?

3. Атмосфера

Семидесятые — середина восьмидесятых годов — мертвенный, мертвящий период нашей истории, вязкая, удушливая пора, исковеркавшая немало судеб, для культуры пагубная. Трагические катастрофы: революция, война — все-таки высвободили какую-то духовную энергию. Тут царило именно чувство вязкости, как в дурном сне. Я не говорю сейчас об экономике и политике, только о состоянии духовном. Творческие силы вытеснены в щели, изгнаны, какая-то муть поднимается со дна, в умах разброд, все перемешано: националистические комплексы, религиозные идеи, ценности массовой культуры и понятия общества потребления (при отсутствии потребления). Фантастические гротески пьянства и воровства, очереди за золотом и лужи мочи в телефонных будках, словоблудие и травля самостоятельной мысли: фальшь, тоска, порча, жестокость, абсурд. «Идиотизм, переходящий в овачию», — читаю я теперь в сидуровских записях 1974 года. «Страна движется НЕ ТУДОЮ». И почти в те же дни — у меня: «Жутко думать иногда, что мы живем на каком-то почти неуправляемом корабле. Правителям только кажется, что они указывают курс. На самом деле они лишь стараются удержать равновесие, заперев остальных по закутам, лишив их свободы действий, вместо того, чтобы призвать всех участвовать в спасении. А материал между тем подгнивает, и то ли разобьемся вот-вот сослепу о какой-нибудь

встречный камень, то ли все так развалится». «Может быть, счастье людей в том, — записывал я время спустя, — что они могут существовать где-то в своем измерении, независимо от государственных и политических ирреальностей... Если читать наши газеты, слушать казенные речи, покажется, что настоящая жизнь просто не может удержаться в этой атмосфере лжи, подмен, несуществующих понятий. Во всяком случае не может существовать ни литературы, ни искусства. Но тем не менее они существуют — на той же глубине, где сохраняются любовь, семья, дружеские отношения, книги, музыка, природа, и больше того, порой достигают удивительных высот». «Идиотизм нашей жизни рождает произведения искусства, кстати, не только нашей», — записывает Сидур 23.06.74 и несколько раз повторяет простейшую заповедь нашей этики: «Сидя в дерьме, не будь дерьмом».

Перебираю снова свои записи. «Чтобы в такое время не сломаться, не покончить с собой, нужна либо стойкость и сила, либо известная степень нечувствительности». «Блок писал, что Пушкина убила не пуля Дантеса, а отсутствие воздуха. Сам Блок знал, что значит задыхаться. А мы не задыхаемся, как будто у нас воздуха больше, чем у Блока и Пушкина. Или мы приспособились к жизни в нем благодаря каким-то мутациям — как приспособились за несколько лет насекомые к дусту? а может, дело просто в резкости перепада: они еще помнили другой воздух, а мы другого от рождения не знали?» «Мы даже не вполне осознаем противоестественность своей жизни. Мерки прошлого тут, пожалуй, неприменимы».

Вот атмосфера и тон интеллигентских московских разговоров в те годы. Вокруг этих тем неизменно крутились и наши с Димой беседы. И приходили всегда к тому же: — Все равно надо работать, — говорил Сидур.

4. Внутреннее и внешнее

Дима принял очень близко к сердцу написанную мной работу об Илье Габае; он наговорил мне много высоких слов и сказал между прочим: — Это надо бы прочесть многим, и именно сейчас, в пору разброда.

Увы, в те времена публикация такой книги возможна была только за границей, у меня были причины от этого воздерживаться. А когда появится возможность ее напечатать, те же слова прозвучат, глядишь, иначе — сказанным вовремя, им другая цена. Кому в наших условиях не приходилось упираться в эту проблему! Годами работать, не рассчитывая на зрителя и читателя — кроме небольшого близкого круга, а значит, на общественный отклик, влияние или успех. С этим было связано чувство внутренней свободы, но оно давалось непросто, не исключало сомнений и даже отчаяния, требовало постоян-

► Рельеф на надгробном памятнике **Илье Габаю** работы **Вадима Сидура**

ной корректировки самооощущения (с проблемами материального существования каждый справлялся, как мог). Дружеские разговоры в этом смысле бывали немалой поддержкой. — Ты работай безнадежно, — не раз повторял Сидур. — То есть не думая о возможности напечататься ни здесь ни там, потому что там это тоже не просто. Тогда будет настоящее.

Что он имел в виду? Прежде всего, что и «там», то есть на Западе, творческая свобода отнюдь не обеспечивается сама собой — на художника давят, например, требования и вкусы рынка, мода, в том числе политическая, соблазняя или заставляя приспособляться.

Как-то он показал мне серию новых акварелей «Девушки»: розово-зеленые, нежные обнаженные. — Вот в чем я свободен, — сказал он, когда я отметил неожиданную для него новую манеру. — и западные люди мне в этом завидуют. Мне надоело заниматься скульптурой — я стал для души делать акварели. И не думаю, как к этому кто-то отнесется, того ли требует от меня репутация, рынок. Они так не могут, им надо подтверждать свою репутацию, чтобы покупали.

«Я уверен, — записывает он 13.09.74, — что любой заказ, не только социальный, а просто денежный, всегда губителен для художника и писателя. Только для себя, тогда получится для других».

Не Бог вещь какая новая мысль, что говорить; сразу вспоминаются оговорки: что многие величайшие творения создавались именно по заказу (и разве у самого Сидура нет превосходных заказных работ?), что такие принципы проще провозглашать, чем следовать им реально. Противоречия подстерегают на каждом шагу. Абсолютная свобода, услышал я от одного философа, предполагает абсолютное неучастие в делах мира. Но живой человек, художник в том числе, живет не в абсолютном пространстве, он вступает в повседневные и духовные отношения с другими, что-то дает и что-то получает, нуждается не только во внутренней, но и во внешней опоре существования, в отклике, который отнюдь не сводится к успеху, а является элементом обратной связи, необходимой искусству, как нормальное кровообращение.

Когда-то можно было сформулировать эту проблематику вопросом: что мы значим перед людьми и что перед Господом? у наших библейских предков все совпадало: обласканный Богом был благословен перед людьми — причем при жизни. И даже многострадальный Иов, привлекий специфическое внимание сил, споривших за его душу, был к финалу вознагражден за свою стойкость: стадами, долголетием, новыми детьми взамен погибших. Позднейшее христианство внесло поправку, перенеся все вознаграждение на небеса, а светская мысль вместо рая предложила посмертную людскую память — суррогат бессмертия.



Наше время отчасти ужесточило условия, отчасти внесло в них какую-то зловещую изощренность: чтобы говорить с современниками и даже чтобы получить шанс остаться в чьей-то памяти, так называемому творцу духовных ценностей надо зачастую поступаться столь многим, что сами эти ценности становятся уже сомнительными.

Выбор дан был далеко не всегда, и давался он не просто, но без потерь в любом случае не обходилось. Помню, как сокрушался Сидур, прочитав возвратившийся к нам, казалось, из небытия роман Василия Гроссмана «Жизнь и судьба»: «Если б эта книга увидела свет в свое время, вся история нашей литературы выглядела бы иначе». Конечно, произведение, выдержавшее испытание временем, тем весомее подтверждало свою цену, но мы-то, прожившие десятилетия без него — разве не оказались бедней? Не говорю уже о человеческой трагедии автора, умершего без уверенности, что созданное им не только увидит когда-нибудь свет и будет воспринято, но вообще сохранится.

Все так, и по словам самого же Сидура видно, что он понимал это не хуже других. Нежелание ориентировать свою работу на публикацию или заказ было для него равноценно нежеланию внутренне ориентироваться на чей бы то ни было художественный вкус, моду или политические представления. Это, видимо, определяло и его отношение к самиздату как к явлению скорее текущей общественной жизни, чем искусства. «Мне кажется, что самиздат почти ничего не дал литературе с точки зрения высот искусства... — записано у Сидура 25.06.74. — Четко различаю писание у стол и самиздат».

Нет смысла обсуждать здесь справедливость такой оценки. При нормальных условиях самой проблемы, как и противопоставления, не могло бы возникнуть. Наш выбор вынужден был искаженными обстоятельствами жизни, и мы склонны бывали нужду возводить в добродетель. Речь не о правоте, а о выборе, который при одних и тех же обстоятельствах оказывается у людей разным. Ибо сами по себе обстоятельства еще не определяют судьбы, во многом она есть производное от нашей внутренней сути. Речь о человеческих особенностях Сидура, который по природе своей склонен был как бы уклониться от всего внешнего — в том числе и успеха.

«Некоторых художников... вдохновляют зрители, — записывает он разговор с же-



ной (речь шла о нежелании участвовать в какой-то выставке). — Они могут даже из творческого акта устроить зрелище. Это их стимулирует и подогревает... Я же могу работать только скрытно... Даже в так называемых человеческих условиях мне было бы стыдно конкурировать и бороться за место под солнцем... Скорее всего поэтому я люблю показывать в Подвале. И то, когда зритель не мой, зритель на другой волне воспоминаний, мои вещи сразу увядают, как девушки на балу, которых не приглашают молодые люди. — Хороши девушки — железные Пророки с огромными железными фаллосами... Ты хотел бы персональную выставку? — Не знаю... Скорее всего я хотел бы быть рантье... И спокойно работать для себя, не думая ни о чем». Я переписываю эти строки осенью 1987 года, когда персональную, пусть пока и небольшую выставку¹ Сидура посетили уже тысячи людей разного возраста, разных культурных слоев; приезжают из разных городов, приходят с детьми. Люди, далекие от искусства, возвращаются сюда по пять и по шесть раз, подолгу всматриваются в работы, без всяких объяснений понимают и принимают близко к сердцу юмор «Праздника» или «Драки», нежность акварелей, но главное, боль, жалость, доброту, сочувствие к страдающим, искалеченным, погибшим. В этом неожиданном, поистине народном восприятии сам художник с его трудной судьбой обретает черты подвижника и страстотерпца; книга отзывов полна взволнованных, благодарных, высоких слов; вокруг его имени складывается нечто вроде посмертного мифа. Бесконечно грустно, что Сидур до этого не дожил.

Помню, как уже к концу жизни он без особой охоты отдал несколько своих работ для выставки на Малой Грузинской² — но то были «коллективные мероприятия», их он вообще недолюбливал. Персональным выставкам, которые с некоторого времени стали устраиваться в ФРГ, он радовался, с нетерпением ждал каталогов, ловил отзывы в прессе и по радио. Как-то при мне он больше часа пытался сквозь глушение записать на пленку передачу о себе «Голоса Америки». «Вот, записать, и можно поставить пленку в архив, — сказал он немного смущенно. — Конечно, все это суета, но в наше

¹ Имеется в виду выставка произведений В. Сидура 19 сентября – 7 декабря 1987 г. в помещении по Новогиреевской ул., 37 в Перовском районе в Москве.

² Выставка «Акварель. Рисунок. Эстамп» состоялась в Московском комитете графики в мае-июне 1983 г.



время, когда остаются только фотографии...» Он не договорил, но было в его словах как бы признание слабости. «Суета сует увлекает нас в нетворчество», — записывает он 15.10.74, когда вот так же ловил известия об установке в Касселе «Памятника жертвам насилия». И несколькими днями позже, 21.10: «Не о славе своей суечусь, слух напрягая, из эфира услышать жажду о «Памятнике погибшим от насилия», только помянуть погибших стремлюсь, — сказал ИОВ Господу. — Не лукавь, — сказал Господь».

Уже при жизни его работы стояли в нескольких городах ФРГ. «Я человек сделанный», — выразился он однажды. Это значило, что имя его уже утвердилось, остальные заботы второстепенны. Когда получено было известие о решении установить в Западном Берлине «Треблинку», он сказал мне: «Больше мне и не надо. Я всегда мечтал поставить именно две вещи: «Памятник жертвам насилия» и «Треблинку». Да еще стоит «Женщина и сталь», и Эйнштейн в Америке. И ведь что интересно: я ничего для этого не предпринимал, сижу тихо, никуда не рвусь, ни на выставки, ни за границу».

Заграница была ипостасью все той же темы. Несколько раз он получал официальные приглашения в ФРГ, страну, где его больше всего знали и ценили. Начальство из Союза художников предлагало взамен другие кандидатуры; в ходе переговоров приходили к компромиссу: вдобавок к Сидуру немцы соглашались пригласить еще девять функционеров; кончалось тем, что эти девять ехали, а Сидур оставался в Москве. Он рассказывал об этом с юмором: заграница в наших условиях была приманкой, подачкой, наградой за услуги подчас специфического свойства — способом закабаления. «Я свободный человек уже потому, что не рвусь за границу», — повторял Сидур. — В ФРГ мне было бы, конечно, интересно, — добавил он однажды. — Посмотрел бы, как там стоят мои работы. — Там и помимо твоих работ кое-что есть, — не без юмора заметил участвовавший в разговоре немец, и Дима засмеялся, как бы признавая, что малость перегнул.

Одно приглашение, от имени посла, помню, вызвало у него даже тревогу: только что в ФРГ вышел его каталог, и Дима опасался, не послужит ли это началом кампании против него; он предпочел бы не привлекать к себе внимания. — Не хочется, — сказал, — чтобы меня поперли¹. В то время модной те-

¹ По этому поводу стоит процитировать примечательную запись из «Мифа», характеризующую общественное самоощущение Сидура по крайней мере еще в 1974 году — со временем оно, как у всех, менялось: «Я, бывший комсомолец, еще не исключенный коммунист, вкалывавший в колхозе, работавший сутками на заводе, сраженный фашистской пулей на земле Украины, обильно поливший своим потом и кровью советскую землю, я — участвовавший в восстановлении, я — строитель, я — веривший в вождя и вождю, а потом речам... на XX съезде, я утверждаю, что я и есть тот, кто имеет право спокойно жить и трудиться на своей земле» (18.05.74). В каком-то смысле он был человек более советский, чем враждебные ему чиновники — даже удивительно, как долго сохранялись в нем многие представления, впитанные с детства



мой становилась эмиграция, добровольная или не очень. Многие удивлялись, почему при таком успехе он не уезжает. — Но, во-первых, мне, честно говоря, плевать на этот успех, — говорил Сидур. — а во-вторых, я думаю: ну уехал бы, ну получил бы миллион, ну и что? Лучше бы мне было, чем сейчас?.. Для других хорошая жизнь — автомобиль и все такое прочее. А мне это не нужно. Я вот, например, люблю Москву, хотя многим она кажется уродливым городом. Люблю Алабино, с нетерпением жду возможности уехать туда.

Он не строил иллюзий относительно жизни на Западе, а главное, признавал, что счастье вовсе не так уж зависит от материальных условий. Среди его многочисленных западных знакомых счастливых людей было ничуть не больше, чем среди знакомых московских, и ничуть не меньше несчастных. Более того, многие говорили, что нашли у нас что-то, чего лишены были дома — и плакали, уезжая. — Ко мне тут ходили из американского телевидения, — рассказал как-то Дима, — хотели снять обо мне фильм. Не пошло. Их не устроило то, что я говорил. Они стали спрашивать меня о свободе, я сказал, что тут, в Подвале, среди своих работ чувствую себя совершенно свободным и нигде свободней бы себя не чувствовал. Они явно ждали от меня другого. Рассказали, видно, о беседе со мной начальству. Им ведь тоже требуется утверждение, потому что это вещь довольно дорогостоящая: освещение, аппаратура. И видно, не пошло. Ну что ж, останутся американские телезрители без лицемерия моей физиономии. Не буду же я приспособляться к ним, говорить, чтобы им понравиться...

Разговор происходил во время прогулки по заснеженным переулкам бывших Хамовников. — Что такое счастье? — сказал Дима. — Вот я прогулялся с тобой по улицам, никому не сделал зла — и мне хорошо.

5. Работа

Как-то я упомянул, что вынужден был сделать в работе перерыв из-за нездоровья и испытываю по этому поводу терзания совести. Дима засмеялся: — у нас одинаковые проблемы. Когда я занимаюсь рисунком (потому что на скульптуру сил не хватает), мне кажется, что я облегчаю себе жизнь, увиливаю от работы. В другой раз он пересказал мне интервью знаменитого хирурга Илизарова, который признался, что много лет не ходил в кино, в театр, отдыхать не умеет. Как-то получил путевку в санаторий, но через шесть дней сбежал. «Когда я работаю, я живу, на остальное нет времени, — таков был смысл

и юности. «Во рту слов разлагаются трупы, — пишет он 27.04.74, прослушав по радио передачу с комсомольского съезда. — И, несмотря на это, я плакал... Я плакал на похоронах идеи, я плакал, потому что мне уже 50, что умерли мама и папа, что навсегда кончилась гармония, существовавшая между мной и государством» (примеч. автора).

Вадим Сидур в Алабине, 1960-е

его слов. — Говорят, есть хорошая книга «Мастер и Маргарита». Я начал читать, но дальше пяти страниц не продвинулся — некогда». Диме это было знакомо и близко. Он, конечно, и читал, и музыку слушал, и в кино ходил, и на театральные премьеры (друзья из театрального мира не обделяли вниманием), и на приемах у иностранцев с некоторых пор стал бывать, сам принимал гостей беспрерывно, может, даже больше, чем хотелось бы — но от всего этого, как к главному, рвался к работе. Услышав по радио, что для китайского сознания непонятно, что такое отпуск и отдых, он записывает в своем «Мифе»: «Я китаец!»

Вечное нездоровье не умеряло этого порыва к работе, наоборот. «Вынужден работать сверх меры, потому что чувствую себя отвратительно, — читаю я у него, — сил нет, а успеть надо!» (27.02.74)

Не будем забывать, что работа скульптора, помимо всего — тяжелый физический труд, надо ворочать и обрабатывать камень, металл, гипс, глину. Глядя на многотонные массы, загромаждающие Подвал, попробуем представить себе, как все это в буквальном смысле проходило — и не один раз — через руки серьезно больного человека! Но прежде всего надо говорить о повседневном творческом напряжении, об интенсивности духовной жизни, которая подчиняет все помыслы и требует неустанной энергии. На какой-то стадии таким пожизненным трудом достигается видимая легкость, система как бы готовых знаков или, скажем, наработанная линия. Мне приходилось видеть, как Сидур делал дивные свои рисунки тушью — как-то при мне он за час нарисовал три оригинальных композиции, почти не прерывая разговора. Такие рисунки он мог дарить или продавать. В другой раз он так же за разговором со мной начал и завершил акварель — конечно, уже в уме существовавшую, заранее решенную. Для него самого это как бы заполняло промежутки между другой, настоящей работой, которая делалась в сосредоточенном уединении, в трудных поисках, не по заказу и не для заработка... А для чего?

«Какая сила ежедневно за шиворот меня к столу тащит, работать заставляет? в мастерскую гонит? Отдыхать не дает? Скульптуру делать, рисовать, МИФ писать? в житейском смысле могилу себе копать?» — спрашивает себя Сидур.

Эта сила определяла не только собственную жизнь, но во многом и отношения с близкими. «Меня ужасно злит, — записывает он, — когда окружающие меня люди... простужаются, ночью читают или играют в карты. В этих случаях днем у них меньше сил для дела» (2.09.74). Имелась в виду прежде всего жена — многолетний, главный, а то и единственный помощник в многотрудной работе. Но Сидур с необычайной энергией и настойчивостью старался привлечь себе в помощь также друзей, знакомых. И если уж кто соглашался — должен был

Какая сила ежедневно за шиворот меня к столу тащит, работать заставляет?

вкальывать: маэстро не давал поблажки, подгонял, настаивал, сердился, требовал, не считаясь с обидами, проявлял неожиданную властность: дело было важнее всего. Он, думаю, не был легким в общении человеком.

6. Одиночество

Я уже упоминал о нелюбви Сидура к «коллективным мероприятиям» — будь то литературный альманах или групповые выставки художников; то же относилось ко всяким объединениям, направлениям и т. п. — Художник должен быть одинок, — сказал он мне как-то.

Странно теперь вспоминать, что начинал он именно в коллективе — в соавторстве со скульпторами В. Лемпортом и Н. Силисом. Это был теснейший творческий союз, они даже работу каждого подписывали общей подписью. Просуществовав несколько лет, союз распался в 1962 году.

Мне лично был понятней распад этого соавторства, чем его существование. (Может, был здесь отзвук каких-то коллективистских мечтаний времен нашей юности?) Для меня творчество — акт всегда глубоко индивидуальный. Если не говорить о коллективных по природе видах искусства, вроде театра и кино, соединение для постоянной работы трех разных личностей, характеров, темпераментов казалось мне чем-то противоестественным. Как-то мы заговорили об этом с Сидуром. — Сейчас мне и самому так кажется, — сказал он. — Но тогда я переживал разрыв трагично.

Насколько я мог судить, он не слишком интересовался работами своих московских коллег. При отсутствии нормальной художественной жизни, когда держаться приходилось почти исключительно внутренним напряжением, самоконтролем, самооценкой, в этом отгораживании, даже отталкивании мне видится способ четче очертить круг своего — и в искусстве, и в жизни. В разговорах и интервью Сидур не раз и подчеркнуто повторял, что свой художественный стиль, пластический язык сформировал и развил сам, без влияния мастеров современной скульптуры, которых до позднего возраста практически не знал по причине нашей долгой оторванности от мира. Какие впечатления могли на него повлиять? Он видел скифских идолов перед музеем в родном Днепропетровске, он изучал древнеегипетское, ассиро-вавилонское искусство, греческую архаику по слепкам в Музее изобразительных искусств, он мог видеть там же (тогда еще в запасниках) Майоля, Бурделя, Родена — было у кого учиться. «К стыду своему должен признаться, — говорил он в одном интервью, — что в те времена я даже не знал, что существуют такие скульпторы, как Мур, Липшиц, Джакометти, Цадкин... До какой-то степени получилось по пословице: «Не было бы счастья, так несчастье

помогло». Возможно, именно отсутствие информации заставило меня совершить многие формальные открытия в искусстве, которые таким образом стали моими кровными». Когда впоследствии, продолжал Сидур, стали доходить какие-то альбомы, книги, каталоги, он чувствовал себя уже сложившимся художником. «Ничто не потрясло основ и не изменило главного. Я все больше и больше убеждался, что истоки, из которых мы произрастаем, и у меня, и у моих старших великих современников — Мура, Липшица и других — одни и те же».

Это скорее всего верно, если говорить конкретно лишь о скульптуре и об отдельных ее мастерах; но какие-то косвенные или неосознанные влияния, думаю, прорывались все-таки через живопись, другие виды искусств, открывая общие черты художественного языка XX века. Многого стало доходить до нас уже со второй половины 50-х годов, пусть спонтанно, не систематически; достаточно вспомнить сенсационную выставку Пикассо 1956 года; как раз на этом рубеже стиль Сидура начал обретать свои позднейшие черты (что хорошо можно проследить по «картотеке» его Бохумского каталога). Но при всем этом определяющей в формировании его как художника, без сомнения, была именно особенность нашей исторической судьбы, которую приходилось интенсивно осмысливать, причем искусство (включая литературу) оказывалось едва ли не единственной возможностью такого осмысления. (Разумеется, то искусство и та литература, за которые чаще всего не платили денег, которые не уходили дальше мастерской или письменного стола.) Это порождало порой поистине своеобразнейшие явления, подтверждая вновь и вновь, что интенсивность и глубина духовной жизни связаны с внешними условиями отнюдь не прямо и не однозначно. В самом деле, наверное, только у нас могли сложиться такие ни на кого не похожие гении, как Платонов или Филонов, независимо от европейских влияний, что называется, своим умом доходившие до удивительных открытий.

Здесь уместно заметить, что Сидур, пожалуй, не был связан ни с какой отдельно национальной традицией и ни с какой национальной идеологией. В этом отношении он был так же далек от поветрий, ставших у нас особенно модными в самые последние десятилетия. Сидур был еврей по отцу и русский по матери. В детстве он сказал о себе однажды: «Я русский еврей», — и с удовольствием повторял это позднее. Мне он как-то сказал: «Я убежденный космополит или, если хочешь, интернационалист». Язык его искусства, язык пластики, живописи и рисунка был по природе своей общечеловеческим, понятным без перевода в любой стране. Сложилось так, что раньше и лучше всех узнали и оценили его творчество в ФРГ; думаю, тут сыграли роль не только обстоятельства, более или менее случайные, но и известная общность исторических судеб двух народов,



обусловленная трагическими потрясениями нашего века, схожим опытом тоталитарной диктатуры и войны.

Особенность внешних условий нашей жизни парадоксальным образом сказывалась не только на круге тем, но и на художественном языке, порождая даже формальные находки и открытия. Может быть, что-то определялось даже простым недостатком в средствах.

Традиционные для скульптуры материалы, камень и металлическое литье, не всегда оказывались по карману, приходилось использовать все, что попадалось под руку. Иногда это были известняковые блоки, оставшиеся после перестройки церковной ограды неподалеку от мастерской, — их форма подсказала решение нескольких скульптур; но чаще это оказывались канализационные трубы, оставшиеся после ремонта, разнообразные предметы со свалок металлолома, утюги, мятые ведра, гвозди, проволока — что угодно. Совпадения с художественными находками поп-арта были в значительной мере внешние — материал, как будто вынужденный, оказывался внутренне органичным для проблематики, которую разрабатывал Сидур. Впрочем, по поводу тех же канализационных труб и сочленений, которые определили пластическое решение «Железных пророков», он однажды сказал в интервью: «Если бы их не было, я заказал бы специальную их отливку». Как бы там ни было, решение и здесь вспыхнуло на пересечении внутреннего развития и внешних, навязанных судьбой обстоятельств.

По словам Сидура, «Железные пророки», наряду с «Гробами», особенно удивляли попадавших в мастерскую иностранцев: у нас, говорили они, художники исхищряются в поисках какой-нибудь новизны, не знают, как бы поразить или шокировать публику, а у вас это получается как бы нечаянно, само собой.

То-то и оно, видно, дело не решается формальными выдумками — попробуй имитировать опыт, питаемый непростой нашей жизнью, нашими тревогами и размышлениями — это так же невозможно, как невозможно имитировать духовный мир человека, связанный с этим опытом.

Осенью 1983 года Дима привез из деревни Алабино, где любил жить летом, несколько лопат, подобранных на местной свалке; надетые на них шляпы и кепки вдруг удивительным образом превратили эти лопаты в скульптурные портреты «Люди из толпы». Однако поразительней всего было, как эти стандартные, безликие, любому доступные железки обретали, одухотворяясь, черты неповторимой, именно сидуровской пластики. Одна из них стала его автопортретом — очень похожим. В искусстве, как и в жизни, существенно лишь то, что пропущено сквозь душу, что стало душевным событием. За внешними впечатлениями Сидуру не надо было ездить за границу,

Художник должен быть одинок

◀ Вадим Сидур рядом со скульптурой из цикла **Железные пророки**, 1970-е

творческих подсказок и стимулов не приходилось искать ни в дальних путешествиях, ни в чужих работах, ни даже в книгах. В последние годы жизни он читал меньше обычного. Единственным временем для чтения, сказал он мне как-то, бывали двадцать минут перед сном, после приема снотворного, пока оно не начало действовать. Я заметил, что мне чтение необходимо — оно, не говоря о всем прочем, дает импульсы для литературной работы. — А у меня импульсы все время передо мной, — ответил Дима. — Я даже альбомы по живописи не смотрю. Была выставка Пикассо — я не пошел, про него я уже все знаю. Даже пересматривать свои старые папки с идеями — слишком большой труд. Иногда оказывается, что я в своей новой работе повторил идею, которую давно нашел... Не в этом дело. Есть жизнь. Смотри, думай, вникай.

Прогуливаясь по хамовническим переулкам, мы встретили беременную женщину. —

Я все никак не использую тему, которую она дает, — сказал Дима. — Видишь, у нее расстегнута на животе шубка, и из-под этой наружной формы выпирает другая. Очень красиво.

7. Мир

«Мир моего Подвала так разросся, что поглощает меня целиком», — сказал Сидур в одном интервью.

Чувство особого, мощного, ни на что не похожего мира сразу охватывает попадающего в мастерскую Сидура — а ведь далеко не каждого художника можно назвать создателем своего, небывалого доселе мира. Так мы говорим: мир Шагала, мир Генри Мура. (Пикассо сотворил галактику миров.) Это понятие включает в себя манеру и круг тем, систему образов, пластических знаков и символов, но не сводится ни к чему в частности и не исчерпывается лишь визуальным впечатлением. Подражывается всегда нечто цельное, единое и взаимосвязанное. — Все составляет целое: и моя мастерская, и «Миф», и стихи, которые я пишу, и кино, которое снял, — так перечислил однажды Сидур в разговоре со мной элементы этого мира.

Создаваемое художником — в каком-то смысле проекция, материализация его внутренней сути. Кажется, Швиттерс заявил, вызвав благородное возмущение многих, что даже плевок художника — произведение искусства. Между тем в этой эпатажной формуле есть своя правда: сущность художника может проявляться во всяком его действии. При одном небольшом условии: если это действительно художник. Надо сначала им стать, надо пожизненно его в себе выработать, не изменяя этому главному в себе ни в чем. И если твой «плевок» оказывается не очень похож на произведение искусства — значит, ты не художник. Перестал им быть или никогда не был. В «Ми-

Мир моего Подвала так разросся, что поглощает меня целиком

► **Нике после Третьей мировой войны, 1967**

фе» мне встретилось замечание Сидура о деятелях искусства, которые приняли участие в травле своих коллег, надеясь такой ценой купить себе лучшие условия для жизни и творчества. (Дима называл их «подписанцы со знаком минус», в отличие от «подписанцев»-диссидентов.) «Счастье в том, что искусство обмануть нельзя. Подписанцы со знаком минус и другие хитрецы не знают или забывают, что их рукой тут же начинает водить дьявол... И исправить ничего нельзя» (25.08.74).

За этими словами чувствуется убежденность в неразделимости жизни и творчества: мир художника органичен и целен. Более того, он не во всем подвластен художнику и, будучи создаваем им, в каком-то смысле включает его самого. Недаром автор то и дело начинает ощущать как бы независимость собственных творений от своей воли.

Одно из простейших, умопостигаемых проявлений такой независимости — способность художественной идеи, художественной формы к саморазвитию, когда последующее решение рождается не столько новым усилием автора, сколько предшествующей идеей или формой. Так разветвляются, множась, вариации возникшей однажды темы, порождая в этом процессе дальнейшие решения и новые темы, так появляются циклы, которые занимают у Сидура столь важное место.

Здесь нет речи о произволе и нарочитости, все совершается как бы само собой, по своим законам, ты даже не всегда можешь объяснить происхождение иных вещей — что говорить о посторонних! в каком отношении к своим созданиям находится вот этот, как будто знакомый нам человек? — мягкий, очень добрый, обычно спокойный внешне. Вот он пьет чай с гостями, рассуждает о искусстве или политике, смеется, спрашивает о детях и семье. Ты что-то знаешь о его здоровье, пристрастиях, вкусах, житейских чертах, ты видел его снявшим зубной протез и сразу постаревшим на десяток лет, ты можешь представить его дома, с женой и сыном, ты можешь знать еще что угодно — но попробуй понять, как и почему возникают, выявляются в его руках эти сооружения из искореженного, исковерканного металла, наполняющие мастерскую словно обломки неведомой катастрофы? Откуда, из каких снов приходят к нему эти видения, эти мучительно восстающие фаллосы, эти оскаленные зубы, вопящие рты, четырехпалые руки и выпученные глаза, эти обрубки и кабельные сплетения, перерезанные, точно горло? — и как совмещаются с ними нежные линии других его скульптур и рисунков, прекрасные женщины и умиротворенные старцы? Но может ли он это сказать сам? Биография, обстоятельства жизни, воспоминания детства и юности, военные, госпитальные, какие угодно впечатления способны объяснить далеко не все — что-то вырастает, рождается из недоступных нам глубин существа — или глубин



мироздания — что-то не поддающееся рациональному объяснению, вновь и вновь озадачивающее самого создателя.

«Чувство отстраненности от всего, что я сделал, — записывает Сидур 25.08.74. — Даже некоторое удивление. Неужели все это сделал я?.. Как я? Почему я? Неужели я?»

Наверное, всякому художнику знаком этот момент удивления: откуда это взялось во мне? Ведь это больше меня — как я оказался на это способен? У людей былых эпох это вызывало представление о силах, для которых художник — лишь инструмент, средство выявления; художественный мир создается не столько им, сколько его посредством.

«Иногда, — пишет Сидур, — я чувствую себя непричастным к этому миру скульптур, который возник как бы сам собой, из ничего и не имеет ко мне почти никакого отношения».

Нет, недаром так часто навещает автора чувство, будто творения его обретают способность к самостоятельному существованию, начинают жить неуправляемой, пугающей жизнью. В сценарных набросках к своему киномифу Сидур записывает кошмарную сцену бунта «Железных пророков»: лязгают зубы ртов-утюгов, шевелятся, тянутся металлические руки, вздымаются жуткие фаллосы. И о том же в стихах:

На полу железные джунгли
Разрастаются мои порожденья...
Карабкаются по кресту
Стальные твари
Скоро меня достигнут...

8. Эротика

Где-то там, в глубинах и безднах подсознания, в области томительных снов и мучительных кошмаров зарождались и эротические образы Сидура, восхищающие и пугающие удивительной, неожиданной своей пластикой, нежные красавицы рисунков и акварелей, нагие старцы с лицами, похожими на древесные листья, изборозжденные прожилками-морщинами.

Слабеет тело
Меркнет разум
Голова понять не может
Неугасимости вождения
Что с детства меня томило.

Но много ли дано понять нам в темной этой сфере, несмотря на все усилия высветить ее, особенно в нашем веке? Стихи Сидура, его автобиографические заметки помогают понять происхождение некоторых мотивов, сюжетов и образов. Мы узнаем в повторяющихся женских фигурах «Данаю, Ио и Леду» его лирики, «цветок в маленьком пенисе юного Онана» — мотив детского воспоминания, девочек, которые «качаются на качелях,

переплетаясь всеми своими членами» — томление неизбывной нежности. Перед нами человек бесконечно нежный, постоянно влюбленный. У Сидура есть работы поистине классического совершенства, есть удивительные решения, развивающие традиционные для изобразительного искусства темы — и темы неожиданные, способные в первый миг ошарашить своей новизной. В замечательном скульптурном цикле «Женское начало» такой темой становится у него пластика не только внешних форм, но и внутренних органов. («Я как будто ощупываю прекрасную скульптуру», — раскрывает он в записи происхождение одного из таких мотивов, напоминая об особом отношении скульптуры — как и эротике! — к осязанию.) И пожалуй, ни у кого не находила такого пластического решения и не обретала такой самостоятельности мужская, фаллическая тема.

Рожденные однажды, эти образы, как и все другие — если не в еще большей степени — обретали самостоятельность, способность к трансформации, порой пугающей. Так произошло, например, в графических сериях «Мутации», «Олимпийские игры», «Идеологическая борьба», где в сексуальной символике нашла выражение тема насилия, жестокости, тупой, бесчеловечной агрессивности, грозящего человечеству вырождения, гибели, апокалиптических ужасов...

Не буду, впрочем, теоретизировать на темы этих рисунков; для таких рассуждений мне нужно несколько от них абстрагироваться; непосредственная же реакция при взгляде на них — невольное отталкивание. Здесь следует, наверное, сделать общее отступление. В современном искусстве (как и в литературе) есть явления, по природе не рассчитанные на непосредственное восприятие, к которому традиционно апеллировал художник. Классик своим описанием пейзажа стремился вызвать у нас эмоциональное сопереживание; описав вкусное блюдо, он был бы доволен, узнав, что у нас при чтении потекли слюнки. Нынешний автор, впечатляюще живописуя нечистоты или неаппетитные физиологические отправления, вряд ли ставит целью вызвать у нас физиологическую же тошноту — цель его скорее интеллектуальная (включая интеллектуальный шок). Здесь, если хотите, система образных знаков, ее всегда готовы разъяснить теоретики, которых желательно прочесть до непосредственного знакомства с произведением, чтобы не придавать слишком большого значения неподготовленному своему чувству. В самом деле, это «непосредственное» чувство не всегда годится в советчики, ведь оно (как и пресловутый «здоровый смысл») склонно совсем уж невежественно требовать, например, «похожести», объяснимости, морали и т.п.

Оговорив все это, признаюсь, что не могу себя отнести к безусловным поклонникам названных серий; отвлекшись от непосредственного чувства отталкивания не удастся — потому



▲ После войны, керамическая тарелка, 1950-е

ли, что слишком сильно действует на меня этот художник, или потому, что задуманное здесь претерпело нечто вроде мутаций, выйдя из авторской воли?¹ Сам же замысел кажется мне понятным и благородным — я не могу принять морализаторских упреков, которых Сидуру приходилось выслушать немало.

Морализаторством, кстати, не ограничивалось. Как-то в «Бильд-цайтунг» я прочел сообщение о скандале на одной из немецких выставок Сидура: некая дама-феминистка разбила скульптуру «Фаллос», оскорбленная в лучших чувствах этим символом «мужского господства»... Но это крайность уже анекдотическая. Моральные претензии к Сидуру предъявлял то издатель журнала, где охотно печатались фотографии голых красоток, то советский эмигрант-интеллектуал. «Мне как русскому и как еврею стыдно, что мы вносим вклад в дело разложения Запада», — примерно в таких словах выразил он свое отношение к присланному ему в подарок альбому Сидура (который с негодованием возвратил). — Он говорит, как наш министр культуры, — усмехнулся Дима, передавая мне этот отзыв... — Они выступают там в странной роли защитников Запада от разложения. Это книга не для детей, а взрослые сами поймут, что все это означает.

Он не без вызова настаивал, что ни от «Мутаций», ни от «Идеологической борьбы» не отказывается — на каком-то этапе они имели для него принципиальный смысл. Но четыре года спустя в разговоре со мной как-то обмолвился: «Если бы я сейчас заново отбирал свой альбом, я, может, не стал бы включать туда «Мутации» или «Идеологическую борьбу». Тогда мне казалось, что это нужно, а теперь я бы подумал».

Эротика у Сидура, как, пожалуй, мало у кого другого, напоминает, до какой степени в этой сфере переплетено прекрасное и жалкое, влекущее и губительное, возвышающее и унижающее, нежность и наслаждение, восторг и страх, торжество и жестокость, счастье и боль, любовь и насилие... В «Мифе» он записывает рассказ о человеке, «у которого ЭТО произошло в момент смерти. Так мертвеца и вынесли из палаты». Не его ли видим мы в одном из сидуровских «Гробов»? «Это не сумасшествие, — подтверждает он нашу догадку, — это попытка найти способ изображения гроб-мира».

9. «Правда безобразна и ужасна»

«Правда безобразна и ужасна», — сказал мне однажды Сидур. За этой фразой стояло многое: мироощущение, философия, эстетика.

Я вспоминал ее, когда Дима показывал мне модель неосуществленного памятника писателю Василию Гроссману. Об

¹ Впрочем, за последние годы, особенно после Чернобыля, многое стало казаться привычным и восприниматься иначе (примеч. автора от 1992 г.).

Нет, не солнце, не это всемирное сияние энергии, и не кометы, не бродячие черные звезды закончат человечество на земле: они слишком велики для такого небольшого действия. Люди сами затамят и растерзают себя, и лучшие упадут мертвыми в борьбе, а худшие обратятся в животных.

Андрей Платонов
Мусорный ветер



этом человеке он всегда говорил с особым почтением, книгу его «Жизнь и судьба» называл «великой»: «Это как Библия нашей жизни». Они встречались однажды в 1960 году, когда Гроссман только что закончил свой роман, еще не подозревая его драматической судьбы. «Не могу объяснить, почему он произвел на меня впечатление очень значительного человека, самого значительного из всех, кого я видел. А я видел и Солженицына, и Неруду, и Бёлля... да кого только не видел. И при этом он был самый ненапыщенный из знаменитых людей... Мы провели в разговорах целый день...»

Так вот, о памятнике. На одной его стороне был барельеф: девочка закрывает руками глаза взрослому. Оказывается, был у Гроссмана такой сюжет: во время расстрела девочка закрыла рукой глаза своему старому учителю: не смотри, это очень страшно.

Поистине впечатляющий образ — один из символов нашего времени; для Сидура он заключал в себе нечто глубоко существенное.

Трудно, не отворачиваясь, взирать на все страдания и ужасы, которыми столь богат оказался наш век, — как бы говорит нам этот образ. Порой действительно надо прикрыть глаза, иначе просто не выдержать. И все ли нам, в самом деле, надо видеть, всю ли правду — о мире, о людях, в конце концов о себе самих — обязательно знать, до всего ли надо доискиваться, докапываться, все ли покровы срывать? Человек не просто может — он имеет право чего-то не знать. Более того, он должен в своем поиске где-то остановиться, не доходить до бездн, ведь забота его — не просто истина, а счастье...

Сам Сидур говорил о разрушительном человеческом «любопытстве», которому просто необходимо бывает положить предел — например, в научных экспериментах и поисках, которые нередко оказываются антигуманными, потенциально губительными для самого рода человеческого: именно об этом буквально вопиют иные его скульпторы («После эксперимента») и рисунки («Мутации» и др.). И не только в науке. Может, стремление к познанию ничем не ограниченному, к проникновению за всякий предел — в каком-то смысле соблазн, не сулящий удовлетворения, ибо сама сущность человеческая — конечна, и нашей жизни, как и нашим устремлениям, не зря положен предел? Может, истина сама по себе — забота и цель одиночек, а для общества людей важнее устойчивость, равновесие, создаваемое среди прочего системой запретов, умолчаний (разве не на них строится вся культура?), а то и необходимой — да, да, необходимой — лжи? Ведь прикрываем же мы наготу одеждой — и разве в наготе больше истины? Разве и кожа не прикрывает чего-то: внутренностей, костей, жалкой, смертной, безобразной плоти, обреченной на тление? И если какие-то свои отправления мы

совершаем уединенно, скрывая их от людей, — не означает же это лицемерия и желания утаить правду.

Вопросы отнюдь не риторические. В своем «Мифе», в сценарных заметках к одноименному фильму, в самом фильме Сидур с неслучайным упорством и последовательностью фиксирует не самые лестные для себя моменты. Он ловит себя на жестокой мысли по отношению к ребенку, который мешает ему спать, — всего лишь мысли, какие знакомы каждому и вряд ли характеризуют нас более справедливо, чем наши дела, — но и она записывается в счет. Он подробно описывает и демонстрирует с экрана процесс изъятия зубных протезов — его лицо, исполненное своеобразной красоты, при этом резко меняется — но больше ли в нем правды, чем до сих пор? Он показывает себя в позах самых неэстетичных, например, ставящим себе клизму, посвящает строки стихов физиологическим отправлениям, о которых мы обычно не говорим — потому ли, что избегаем правды? Для него в этом, очевидно, есть смысл. Какой?

«Я буду рад, если успею дать свидетельские показания...» — отвечает он в записи 24.09.74. — МИФ я расцениваю именно так, хотя эти показания будут, возможно, против меня».

«Истина страшна и безобразна», — эту фразу Сидур, варьируя, повторял не один раз. Понятно стремление человека отгородиться от ужасов жизни, набросить на них покровы — но не даром искусство в нашем веке, как никогда прежде, училось эти покровы снимать. Для чего-то людям нужна и служба бесстрашных одиночек, которые ни от чего не отводят взгляда и не щадят себя в поиске. Может быть, для того, чтобы не успокаивалась человеческая душа, ибо такое успокоение грозит загниванием и угасанием жизни.

Сидур чувствовал себя художником, осуществляющим не в последнюю очередь эту нелегкую миссию. Он детально описывает бойню, на которой работал в начале войны, инвалидов в челюстно-лицевом госпитале, подробности пережитой им мучительной операции. Раненые, калеки, человеческие обрубки, страдающая плоть и страдающая душа становятся темами его работ — и оказываются явлениями искусства. Искусство не знает безобразного в том смысле, в каком, по выражению Пастернака, «состав земли не знает грязи». Но это отнюдь не эстетизация безобразия, во взгляде Сидура на мир нет изошренности холодного наблюдателя, отнюдь! — иначе ему была бы другая цена. Он страдает вместе со страдающими — как с мучкой вглядывался в лицо умиравшей матери: «Седые волосы стояли дыбом. Глаза были круглые и полные ужаса»... — в его устах до сих пор ее крик: «Товарищи! Что вы делаете! Кончайте! Сколько это может продолжаться!..»

Тема предсмертных страданий занимает его всю жизнь, неотступно, он возвращается к ней во многих своих интервью:

► Скульптуры из цикла
Женское начало

«Почему человек почти всегда расстается с жизнью в унижительных страданиях? Не подошло ли человечество к рубежу, на котором оно должно потребовать права на достойную смерть?»

«Я буду рад, если успею дать свидетельские показания». Это стремление сохраняется в нем до конца. Едва ли не в день смерти, на больничной койке, Сидур набрасывает стихи о себе — последние свои стихи:

Гражданином могу не быть
Но поэтом обязан
Я предсказал Чернобыльский кошмар
Исколот
В ягодицы руку живот
Колют колют колют меня
Горю на костре без огня...

Отвернуться он себе не позволяет — и не всегда это дано. «Не тешьте себя, что вам сделают укол, — говорил Иов» (18.03.74)

10. Тема смерти

Переломным в своем человеческом и художественном развитии сам Сидур называл 1961 год, когда ему случилось перенести инфаркт. Не впервые дохнуло на него холодком смерти, но теперь это отозвалось иначе, нежели в юности. «Результатом того, что я в 37 лет второй раз заглянул за пределы жизни, было четкое осознание... что третий раз может наступить каждую минуту и быть последним».

Это сознание отныне становится для него постоянным, окрашивая повседневную жизнь и определяя отношение к работе. «Каждый день чувствую, как смерть своей отвратительной лапой хватается за мое сердце». «Мне кажется, я наконец понял, в чем разница моего отношения к миру, и отношения к миру В., Н., Э. и т. д., — записывает он 25.06.74. — Я ежеминутно, ежедневно, ежечасно готовлюсь к смерти... а они готовятся к длительной жизни».

Он не раз заявлял, что своим творчеством хочет напомнить людям об их смертности: забвение этого, утверждал он — первопричина зла на земле. Эта убежденность многое объясняет в творчестве Сидура, в частности, происхождение «Гроб-Арта» — целой серии скульптур, собранных из разнообразных частей и помещенных в деревянные ящики-гробы. «Гробы стоящие, сидящие, лежащие, — перечисляет он их мыслимые разновидности, — на колесах, летающие, гробики детские, гробы девичьи... гробы обнимающиеся, гробы совокупляющиеся... гробы беременные гробами... гробы ненавидящие, завидующие... гробы поглощающие, гробы извергающие еду... гробы распинаящие, пытающие, пытаемые»... Перечень бесконечен, как бесконечно разнообразие людей, от рождения



несущих в себе смерть, но предпочитающих не вспоминать об этом; жить с этой мыслью повседневно, пожалуй, нельзя. В стремлении напомнить об этом есть что-то религиозное, оно вполне отвечает мироощущению художника, призывающего не отворачиваться от безобразного и ужасного — как и его взгляду на современность. «Воспеть величие эпохи, в которой убитые исчисляются миллионами, жизнерадостно и оптимистично, по силам только гроб-арту» (3.04.74).

Тема смерти, в разнообразных ее проявлениях, преследует его постоянно — Сидур словно сам хочет, чтобы она «стучала в его сердце» почти буквально: он долго хранит в платяном шкафу урны с прахом матери и отца, возвращается к ним то и дело мыслью, вспоминает угнетающее бездушие модернизированного похоронного ритуала: «Родственники, подходите прощаться, — приказала женщина в синем халате. В одной руке у женщины молоток, в другой гвозди». А время спустя воспроизводит почти ту же сцену, разрабатывая для своего киносценария эпизод похорон героя — своих собственных похорон: «Гроб. В гробу я... Гроб медленно опускается, темные шторы смыкаются над ним»... Как будто подсмотрел заранее — так оно все потом и было. Впрочем, особого провидения тут и не требовалось — ритуал остался стандартным.

Важно отметить другое: все то же, предельное бесстрашие мысли, обращенной к теме смерти — в том числе (и прежде всего) своей собственной.

«Я не верю, что не все кончается земной жизнью. Я знаю, что умрут все и не воскреснет никто, и в этом вижу высшую демократичность истинно божественного начала».

Трагизм мироощущения не смягчен здесь никаким мнимым утешением, никаким псевдорелигиозным паллиативом. Тем больше цена реальной жизненной стойкости. «Может быть, самое трудное, — записывает Сидур 25.08.74... — зная бессмысленность существования, продолжать жить и работать. А если ты веришь в НЕГО, то гораздо легче. ОН думает за нас. ОН наградит».

11. Религия

Один из персонажей Даниила Хармса назвал «неприличным и бестактным» вопрос «Веруете ли вы в Бога?» Обоснование Хармса звучит юмористическим парадоксом, но затруднение, которое порой вызывает этот вопрос и у верующих, и у неверующих, заставляет ощутить в самой его постановке какую-то упрощенность, некорректность.

Сидур в одной из записей (18.03.74) называет себя «атеистом, верующим в Христа — сына человеческого». Говоря о «религиозном начале» в своем творчестве, он в интервью пояснял, что имеет в виду прежде всего христианские заповеди,

«ибо до сих пор люди не смогли сформулировать ничего более человеческого». Распятие, голова Спасителя в колючем венце, библейские образы — постоянные мотивы его графики, живописи и скульптуры.

Но что общего у этого «религиозного начала» с какой-либо церковной верой? в конкретном исповедании Сидуру видится уступка, слабость, упрощение, в конечном счете идолопоклонство. «Если верят в ТЕБЯ, зачем в церковь ходят? — записывает он воображаемый разговор с Богом. — Идолопоклонством занимаются... Сам идолам поклонялся, — тут же, впрочем, признается он. — Не только на церковь, на светфоры молился». Речь идет о переживаниях в пору предсмертной болезни матери — знакомые, наверно, каждому мгновения отчаяния и слабости, когда готов взывать к кому угодно, цепляясь за любую надежду, даже если не веришь в нее... Сидур упоминает об этом именно как о слабости. «Единственным человеком в моей жизни, у которого не было никаких шашней с Богом, был мой отец. Самый честный, самый добрый, не противящийся злу насилем».

Можно у него встретить и запись другого рода. «А все-таки от веры и стало быть от церкви, или если хотите наоборот, от церкви и стало быть от веры, во всяком случае в нашей стране не уйти никуда!» (15.04.74)

Как это толковать? Что значит «не уйти»? Относил ли это Сидур к себе?.. Думаю, то, что он называл у себя «религиозным началом», имело все-таки мало общего с исповеданием слабых духом — тех, для кого вопросы кончаются там, где для души трагически взыскующей они лишь начинаются, тех, кто облегчает себе страх смерти надеждой на загробное продолжение и вместо выстрадавших, пугающих, не всякому посильных истин предпочитает готовые, желательно утешительные. В этом противопоставлении нет оценки — людям, большинству их, такая вера действительно бывает нужна как повседневная опора и утешение.

Думаю, в случае Сидура следует говорить не о вере как исповедании, а о импульсе, который можно назвать религиозным, об отношении к бытию, которое предполагает изумленное благоговение перед непостижимой загадкой жизни, любви, разума, перед бесконечностью и вечностью, когда нас касается чувство, что мы не так уж сами распоряжаемся собой, что есть что-то большее нас — о мироощущении, предполагающем поиск, пусть безнадежный, но зачем-то кому-то нужный...

Сидуру были присущи элементы, я бы сказал, космического мироощущения. Как-то в разговоре зашла речь о разрушенных кладбищах — одна из болезненных тем нашей жизни. «Даже места вечного упокоения не вечны», — сказал я.

И Дима вдруг заговорил о преходящести человека в мире. — Меня с детства смущала громадность Вселенной. Человек



▲ Лик, 1978

в ней такой маленький, ничтожный. — Зато ум все способен вместить, вот тоже чудо, — сказал я. — А может, и зря ему дан такой ум. Может, животные, кошки, собаки — счастливее.

И стал говорить, какая радость увидеть среди природы кошку или собаку, какая в них грация.

Ход мысли в этом разговоре (как он оказался записан) лишь по видимости прихотлив: его объединяет чувство единства мира во всех его проявлениях, чувство, родственное тому, что Альберт Швейцер называл «благоговением перед жизнью». Перед жизнью как таковой — не только человеческой.

«Я глубоко уверен, что животные и растения испытывают боль, ужас, а потому, скажем, коровы не должны быть съедены, деревья срублены и сожжены», — записывает Сидур 8.04.74. Это чувство не предполагало практического вегетарианства, тем не менее не приходится сомневаться в его искренности — с ним просто приходится жить, хотя жизни оно отнюдь не упрощает. «Как трудно не убить! Копнешь землю лопатой и нарушишь жизнь тысяч живых существ» (8.09.74).

Все это — тоже элементы мироощущения, которое можно назвать религиозным. Это мироощущение человека, не страшщегося истины ужасной и безобразной, но чувствующего, что тут лишь одна из ипостасей бытия, лишь часть какой-то более цельной правды, включающей красоту и добро, любовь и разум. Хотя бы потому, что без этого мироздание обратилось бы в хаос. Между тем мир как целое не саморазрушается — есть нечто, позволяющее ему существовать, поддерживающее его устойчивость и тепло, напряженную живую гармонию. Это мироощущение человека, знающего не только трагизм, но и счастье существования. Он в самом деле был по-настоящему счастливым человеком

«Разум и добро — не выдумки, — записывает Сидур (25.08.74), — а лучи, доходящие из абсолютного бытия. А другие верят только в бессмысленные столкновения частиц, а человек — порождение этой бессмысленности». И в другом месте: «Где истина, где ложь? Как может установить человек, если нет Высшего начала» (25.08.74).

Не правда ли, это приводит на память другой прозвучавший однажды вопрос: «Какая сила ежедневно за шиворот меня к столу тащит, работать заставляет?» Творческий импульс, пожалуй, столь же мало поддается рациональному объяснению, как и импульс религиозный — может быть, именно потому, что в природе их нечто общее.

Опыт творчества, наверно, и впрямь близок опыту мистическому. Кто как не художник может понять Творца, переживающего себя в свое создание — чтобы продолжиться в нем и уже не страшиться собственного исчезновения? Кто как не он, способен ощутить служение свое в том, чтобы своим тру-

**Мне смешно,
когда говорят:
мир спасет красота.
Настолько
неоднозначно понятие
красоты. В этом
случае правильнее
говорить: искусство
спасет мир**

дом, метанием, любовью и мукой поддерживать непрерывную энергию творчества?

12. Смысл творчества

«Зачем мне это нужно? — повторяет Сидур все тот же вопрос в разговоре с женой. — Зачем я делаю скульптуру, рисую, пишу? Что заставляет меня приниматься за тяжелую долгую работу? Ты сама понимаешь, что скульптура скорей всего никогда не будет выставлена, рисунков никто не увидит, а Миф никто не прочтет. А что со всем этим станет, когда я умру, об этом лучше вообще не думать. Я даже не знаю, радости или муки больше испытываю, когда работаю. Я ничего не знаю».

Какое облегчение переписывать эти строки в пору, когда сохранность его работ, кажется, обеспечена, по крайней мере, на ближайшее будущее! Историческая перемена на сей раз подспела вовремя; а как все повернулось бы, запоздай она года на два или умри он годом раньше? Кто знает, сколько творений наших современников исчезло бесследно вместе с их создателями? — и мы даже не подозревали бы о существовании «Мастера и Маргариты» или стихов Мандельштама, если б не выжили те, кому дано было их сохранить? Ведь кто-то и не выжил.

Мысль о судьбе работ мучила Сидура неотступно. «Я все хожу и присматриваюсь к особнякам, — сказал он мне как-то во время прогулки. — Иметь бы особняк, чтобы расставить там свои работы — и больше мне ничего не надо. А то вот я задумал одну скульптуру, с тебя ростом, и не могу делать. Некуда ставить. Я стал чувствовать, что невозможность иметь собственность — очень плохая вещь. Нам ничего не принадлежит. Квартира — кооперативная, не моя. Дача? Какая она моя, земля мне не принадлежит. Мастерская — вообще даже не Союза, он ее арендует у жэка». Я вспоминал этот разговор, когда после его смерти несколько месяцев тянулась неясность, продлит ли МОСХ наследникам срок аренды на Подвал, и если нет, куда девать сотни тяжелых скульптур и как их сохранить? Сидур не переставал думать об этом до самой смерти.

Не могу умереть спокойно
Мучаюсь мыслью
Что с детьми будет моими
Когда я исчезну, —

писал он в стихах. Речь, конечно, шла о скульптурах — за живых детей он мог беспокоиться меньше.

Нет сердцу моему покоя
Как после смерти моей
Жить будут мои покойники
ГРОБ-МУЖЧИНА
ГРОБ-ЖЕНЩИНА

ГРОБ-ДИТЯ

По миру пойдут
Или по́ миру в прах превратятся
Развалятся
Вместе со мной умрут.

И уже перед самой смертью, в больнице:

Я пропадаю
Мне худо
Вы томитесь в опустевшей квартире
Белые девы
Мои глупые дети
Не в силах понять
Куда я пропал а я пропадаю
Боюсь вас покинуть
Но верю в свидание
Если увижу вас снова живыми
Тройняшки-близнята
Голеньких нежных
Друг друга ласкающих
Меня ожидающих
То снова воспряну
Вернусь с того света
Мы вместе над смертью одержим победу
Но это пока большой от всех секрет
Мы сделаем с вами
«Висящего Деда»
Мой автопортрет.

Я видел этот автопортрет на поминках после похорон — вырезанный из бумаги, он висел под потолком, изгибаясь на деревянных жердочках и ниточках, воспроизводя одну из давних графических идей Сидура. Три голеньких белых девы смотрели на него с дивана — мягкие тряпичные куклы-скульптуры, последняя фантазия мастера, может быть, дань давнему воспоминанию о девочках, качавшихся перед окном на качелях. На стеллажах в квартире, сразу ставшей мемориальной, стояли модели скульптур — и все вместе было как подтверждение, что победа над смертью все-таки одержана, ибо в конечном счете именно этому служит искусство.

Зачем мы это делаем? «Завоевать и преобразить человечество, изменить понимание живого и мертвого», — вот чего — не более, не менее — хочет добиться художник своим творчеством (запись 8.10.74). «Мне смешно, когда говорят: мир спасет красота. Настолько неоднозначно понятие красоты. В этом случае правильнее говорить: искусство спасет мир» (15.04.74).

Здесь чувствуется отголосок убеждения об истине безобразной и страшной — упрощенное понимание красоты как

красивости к ней неприменимо; и все-таки служить ей, искать ее и выявлять как нечто оформленное — значит помогать замыслу Творца, самой жизни. Жизнь требует формы, ибо противоположность ей: бесформенность, хаос, распад — означает смерть. И в этом смысле форма все же связана с красотой, как бесформенность — с безобразием, в этом смысле творчество есть служение жизни...

Примерно об этом я писал четыре года назад в небольшом тексте к каталогу Бохумской выставки Сидура, отчасти повторяя давние свои мысли. Я перечитываю его — и словно обвожу еще раз прощальным взглядом удивительную мастерскую.

Существо человека вряд ли сильно изменилось с библейских времен. Многие наши идеи лишь кажутся нам новыми — но разве что наша подпись. И это не так уж мало. Потому что каждый живет (и умирает) впервые, единственный и последний раз — в мире, которого не было прежде и уже никогда не будет...

Есть существа, которые погибают в любовном акте — акте продолжения жизни. Творец переходит в свое творение. Если наш мир был кем-то создан — то не такой ли ценой?

Мысль становится неожиданной в воздухе, напрягшемся вокруг этих работ... Мастерская скульптора завалена обломками катастрофы, исковерканным, сплюснутым, растерзанным металлом. Будто наплывы магмы затвердевают, вырвавшись на поверхность. Напор стихийных сил оформляется мыслью трезвой, выверенной, жесткой. Это искусство не отворачивается от страшного и безобразного. Но соглашается ли оно принять трагизм и абсурд жизни, страдание и зло? Такое приятие может называться даже героическим — так Ницше призывал оценивать человека мерой страданий, которые он способен вынести. Отсюда недалеко до эстетического любования насилием, ужасом, гибелью. Этот трагизм не интересуется другими, слабейшими, он высокомерен и лишен любви. В работах Сидура — боль, крик, предостережение, жалость, в них сострадание, нежность, любовь.

Бессмысленный хаос преобразается, из безнадежно мертвого материала вновь и вновь выявляется форма, смысл, красота, начало женское и начало мужское, Адам, Ева, дитя. И вновь искусство представляется силой, призванной противиться энтропии, распаду, гибели. Ведь если человек был для чего-то создан, то не для того ли, чтобы теплом своей жизни, страсти, творчества поддерживать и обновлять энергию мироздания, обреченного без него?

1987

Андреа фон Кнооп

Воспоминания о Вадиме Сидуре

Дружба с Вадимом Сидуром и его женой Юлией относится к самым важным ценностям моей жизни. Она возникла в начале 1971 года, во время моей годичной стажировки в МГУ, и продолжалась до смерти Вадима и Юлии.

Как громко стучало мое сердце, когда в один из вечеров я впервые (по рекомендации Карла Аймермахера) вместе с Хорстом Винкельманом, тоже стажером МГУ спускалась вниз по семнадцати лестничным ступенькам в Димину подземную мастерскую, и я не догадывалась, насколько важным окажется для меня наше знакомство.

За этой первой встречей последовали бесчисленные новые в другие годы, когда мне доводилось снова приезжать в Москву по своим служебным делам. На всю жизнь между нами установилась дружба, которой я всегда гордилась и горжусь и в которую были вовлечены также мои родители, а потом и мой муж.

Стремясь сделать доступными любителям искусства в Германии гениальные Димины вещи, остававшиеся в советские времена неизвестными за границей, я старалась при каждой возможности привести в мастерскую Сидура важных людей из круга моих знакомых во время их визитов в Москву, где их принимали с распростертыми объятиями. О некоторых, особенно запомнившихся мне событиях, я хотела бы здесь рассказать.

Юрген Понто

Однажды, когда я занимала должность представителя «Дрезднер банка» в Москве, в 1975 году на переговоры в советскую столицу прибыл наш самый главный начальник — председатель правления этого второго по величине финансового учреждения Германии Юрген Понто, человек, обладающий тонким вкусом и очень интересующийся искусством. Он выразил желание посетить во время своего визита помимо могилы Бориса Пастернака, если возможно, также и мастерскую скульптора Вадима Сидура, о котором был наслышан. Я испытала особую радость, организуя эту встречу, а вечер тот оказался незабываемым!



...страна врагов превратилась для меня в страну друзей...

Можно сказать, что с самого начала Сидур и Понто оказались «на одной волне». Гость был глубоко впечатлен скульптурами Вадима, особенно — на военную тему. Во время разговора выяснилось, что они не только почти ровесники (Понто родился 17 декабря 1923, Сидур — 28 июня 1924), но что оба в девятнадцатилетнем возрасте оказались на фронте — с противоположных сторон — и оба почти одновременно были тяжело ранены. Глубоко потрясенные тем, что не только по времени, но даже географически они могли находиться друг против друга на фронте, будучи убежденными пацифистами, они обменивались все еще мучающими их воспоминаниями, показывали друг другу следы своих ранений и были искренне единодушны в осуждении аморальности и преступности войны.

Этот вечер, безусловно, относится к самым впечатляющим моментам, его имел в виду Сидур в своем письме в Констанцский университет 7 марта 1975 года по случаю открытия там выставки его произведений, говоря о своем отношении к Германии и к немцам. Цитирую его слова по очерку нашего общего друга журналиста Дитриха Мёллера, прозвучавшего в эфире радио *Deutschlandfunk* в 2001 году¹: «...страна врагов превратилась для меня в страну друзей... Такой вывод можно сделать, если перестать смотреть на людей сквозь прицел, сквозь призму предрассудков и враждебности; когда появляется возможность общения с тем, кого считал врагом и кому ты смотришь при этом в глаза; когда освобождаешься из отвратительной тюрьмы внутри самого себя, когда снесена окружающая тебя стена страха и недоверия».

Так и расстались друзьями в тот вечер Вадим Сидур и Юрген Понто. Но жестокий конец их дружбе положили пули террористов RAF (Фракция Красной армии)² — Понто был застрелен в своем доме в Бад-Хомбурге 30 июля 1977 года. У Вадима есть памятник «Погибшим от насилия», который установлен в Касселе. Жертвой насилия стал и Понто. Сидур никогда его не забывал. А дочь Юргена Понто — Коринна, талантливая виолончелистка, ученица Мстислава Ростроповича, посетившая мастерскую в 1975 году вместе со своим отцом, сохраняла

¹ Далее приведен обратный перевод. Письмо опубликовано по-немецки в каталоге выставки: Vadim Sidur. Plastik. Grafik. 1957–1974. Fotos Eduard Gladkov. Eine Ausstellung der Universität Konstanz von 30.4.–20.5.1975. Konstanz. 1975. 76 S.

² RAF (Rote Armee Fraktion) — немецкая леворадикальная террористическая организация, действовавшая в ФРГ и Западном Берлине в 1968–1998 годах. Её участники рассматривали свою деятельность как городскую партизанскую войну против государственного аппарата и буржуазии. Ответственна за совершение 34 убийств, серии налётов на банки, взрывов военных и гражданских учреждений и покушений на высокопоставленных лиц.



▲ Вальдемар фон Кнооп и Андреа фон Кнооп



эту связь и в последующие годы, уже после смерти скульптора, навещая Юлию во время своих приездов в Москву.

Виола Хальман

В конце 1976 года, после моего замужества в Кёльне с человеком, которого очень любила — Вальдемаром фон Кноопом, — я ушла из «Дрезднер банка» и покинула Москву, чтобы в дальнейшем жить с мужем в Германии. После многолетней службы в Бразилии Вальдемар стал в это время исполнительным директором сталелитейного предприятия Theis-Stanley, входившего в группу Fried. Gustav Theis Kaltwalzwerke GmbH со штаб-квартирой в Хагене. Во главе этой группы стояла молодая энергичная женщина, доктор Виола Хальман, внучка основателя фирмы, которая предпочитала носить брючный костюм и мужской галстук и входила в число самых успешных немецких предпринимательниц того времени.

Вместе с Вальдемаром осенью 1976 года она посетила Москву, где — вдохновленная моими рассказами и описаниями — жаждала познакомиться с Вадимом Сидуром и его произведениями.

Её визит в мастерскую имел в высшей степени отрадные последствия: Виола Хальман настолько была впечатлена искусством Сидура, что обратилась к нему с просьбой выполнить скульптуру для внутреннего дворика её нового административного здания. Вскоре после этого появилась работа «Женщина и сталь» — глубоко впечатляющий симбиоз женской фигуры и мощной стальной пружины, напряжение которой этой фигурой сдерживается. Уже в 1977 году скульптура по модели

▲ *Карл Аймермахер, Андреа фон Кнооп, Ренате Аллардт, 1982*

► *Женщина и сталь. Установлена в Хагене, 1977*

Вадима была отлита в большом размере в алюминии и заняла предназначенное ей место.

Профессор Петер Людвиг и госпожа Ирене

После трагической смерти моего мужа — Вальдемара профессиональный путь вновь привел меня в 1979–1984 годах в Москву. Дима и Юлия переживали вместе со мной, и со временем они стали самыми близкими моими русскими друзьями. В те многие часы, проведенные вместе у них в мастерской или дома, они делали всё, чтобы успокоить мое горе и боль. И я, конечно, как и другие немецкие друзья, по мере своих возможностей и несмотря на все неблагоприятные политические обстоятельства того времени, стремилась помочь Диме преодолеть его изолированность как художника. В начале 1980-х — на этот раз я работала в «Коммерцбанке» — мне в рамках моих служебных обязанностей дали особое поручение — опекать во время визита в Москву знаменитого фабриканта, коллекционера и мецената профессора Петера Людвига и его жену Ирену.

Я сопровождала их в походах по мастерским разных советских художников, где чета Людвигов, согласно специальному разрешению министерства культуры, приобретала произведения современного искусства для своей коллекции. Имя Сидура было им знакомо, поэтому они с удовольствием приняли мое предложение посетить его мастерскую на Комсомольском проспекте. Однако никакого продолжения не последовало. Поскольку творчество Сидура не отвечало советской официальной художественной доктрине, в результате которой он оказался в своей собственной стране в изоляции и был лишен возможности выставляться — обстоятельства, хорошо известные Людвигам — они в итоге решили, так сказать, «не хвататься за раскаленное железо», и этот их визит так и остался единственным. Я была очень разочарована. Дима же, однако, подобное предвидел!

Удо ван Меетерен — великое везение

Удо ван Меетерен (1926–2024) из Дюссельдорфа, немецкий предприниматель, филантроп, меценат и уникальный во всех отношениях человек, был многолетним другом моих родителей, и я знала Удо и его жену Ирмель (1928–2023) с самой ранней юности.

Моя личная дружба с этой четой еще более окрепла после моего замужества, благодаря



приятельству ван Меетерена с моим шурином Хансом-Вернером Цаппом и его женой Хелли Цапп (урожденной фон Кнооп, сестрой Вальдемара). И наша дружба продолжается до сегодняшнего дня¹.

Далее я расскажу такую историю. В начале декабря 1983 года супруги ван Меетерен и моя золовка Хелли Цапп приехали навестить меня на пару дней в Москву. И само-собой разумеется, я хотела обязательно познакомить ван Меетеренов с Вадимом и Юлией (Хелли они знали уже по ее предыдущему визиту), и нас с удовольствием пригласили в мастерскую.

Мы условились встретиться вечером 5 декабря. Удо по сей день вспоминает о непривычных для «западника» странных мерах предосторожности, призванных в советской повседневности обезопасить русских друзей и нами в тот день предпринятых: мы оставили машину подальше от мастерской и двинулись в ее сторону по Комсомольскому проспекту пешком.

Как проходил этот судьбоносный вечер дальше, Сидур описал в своем письме к Карлу Аймермахеру 9 декабря 1983 года: «Это был обычный гостевой визит, и мы даже не могли предпо-

ложить, как он закончится. Удо ван Меетерен и его супруга смотрели всё с очень большим интересом, а потом во время ужина Удо с любопытством начал расспрашивать об установленных в Германии скульптурах, о стоимости осуществления таких проектов, о том, почему я не получаю денег за памятники, установленные в различных городах ФРГ и т.д., и т.п. Он сказал, что даже не может себе представить, чтобы западный скульптор мог отказываться от гонораров в подобных случаях. Я показал ему альбом, присланный мне тем заводом, который отливал «Памятник современному состоянию» для Констанца². Рассказал о процессе отливки, о том, как происходит увеличение, об «отливщике» Паффрате... И тут он снял с полки «Взывающего» и спросил, какого размера я бы хотел видеть эту скульптуру. Я ответил: «Пять метров». — «Я тоже так считаю, — сказал Удо, — я совершенно восхищен этой скульптурой и считаю, что она должна стоять во всех столицах перед всеми правительственными учреждениями, взывая к правительствам. Не будете ли вы возражать, если я поставлю эту скульптуру в Дюссельдорфе?» — «Не буду», —



Я раздавлен
Непомерной тяжестью
ответственности
Никем на меня не возложенной
Ничего не могу предложить
человечеству
Для спасения
Остается застыть
Превратиться в бронзовую
скульптуру
И стать навсегда
Безмолвным
Взывающим

ответил я. «17 декабря состоится заседание дюссельдорфского городского совета, и мы обсудим там вопрос об установке «Взывающего», — сказал господин ван Меетерен. — Я уверен, что решение будет положительное. И, конечно, эта скульптура должна быть отлита в бронзе, ни в каком другом материале!» — «Понимаете, — сказал я, — осуществление такого проекта сопряжено с большими трудностями. Стоимость пятиметровой скульптуры «Взывающий», даже в том случае, если я подарю её городу Дюссельдорфу, обойдется минимум в сто тысяч DM. Чтобы добиться такой суммы, нужно потратить очень много времени. В Оффенбурге¹ это потребовало четырех лет». — «Ты его не понял, — сказала Андреа, — это он сам хочет всё оплатить и подарить «Взывающего» Дюссельдорфу от своего имени. Поэтому ни о каких финансовых трудностях речь идти не может. Вопрос будет заключаться только в том, чтобы магистрат принял этот подарок от господина ван Меетерена и отвел для скульптуры подходящее место». — «А если они не примут такого подарка?» — спросил я. — «Я не знаю ни одного случая, чтобы какой-нибудь город когда-нибудь отказался от подарка», — сказала госпожа ван Меетерен. <...> Господин ван Меетерен явно хочет осуществить свой проект в самые кратчайшие сроки².

«Взывающий» в качестве дара городу от Фонда ван Меетерена был установлен 15 октября 1985 г. В столице земли Северный Рейн-Вестфалия Дюссельдорфе, в парке Хофгартен на горе Ананасберг.

Эту впечатляющую скульптуру, отлитую высотой в пять метров — именно такой, какой её себе представлял в мечтах Вадим, — он, к сожалению, своими глазами увидеть не смог.

На табличке у основания «Взывающего» можно прочитать следующее посвящение щедрого мецената Удо ван Меетерена:

MENSCH DIESER ERDE,
WER DU AUCH BIST,
WOHER DU AUCH KOMMST,
WOHIN DU AUCH GEHST,
BEDENKE,
GOTT, DER ALLMÄCHTIGE,
HAT DIR DIES LEBEN GELIEHEN,
UNTERSCHIEDEN ZU LERNEN,
DAS GUTE VOM BÖSEN.
NUTZE DEIN LEBEN,
DAS GUTE ZU TUN

Русский перевод звучит так:

Человек этой Земли,
Кто бы ты ни был,

¹ Имеется в виду «Памятник погибшим от любви», установленный в Оффенбурге в 1984 г. (алюминий, высота 3,5 метра).

² Вадим Сидур, Карл Аймермахер. «О деталях поговорим при свидании...» Переписка. М.: РОССПЭН, 2004. С. 687, 688.



▲
Удо ван Меетерен

◀
Удо ван Меетерен (слева)
рядом с **Взывающим**

Откуда бы ты ни явился,
Куда бы ты ни шел,
Помни,
Бог Всемогущий
Одолжил тебе эту жизнь,
Чтобы научить отличать
Добро от зла.
Используй свою жизнь,
Чтобы творить добро.

Этому своему девизу «Используй свою жизнь, чтобы творить добро» Удо ван Меетерен следовал во всем, что осуществлял: свою жизнь он посвятил тому, чтобы творить добро — и продолжает это делать во многих областях по сегодняшний день! Так, уже после смерти Сидура он неоднократно оказывал финансовую поддержку проектам, связанным с его творчеством. Не прерывались и дружеские связи с Юлией — до конца её жизни. Во время своих поездок в Дюссельдорф Юлия всегда была радушно принята Удо и Ирмель.

Надгробие Вальдемару фон Кноопу

И в заключение еще что-то очень личное. Мой муж Вальдемар Людвиг Андреас фон Кнооп родился 25 января 1939 года в Мюнхене. По профессии он был промышленным бизнесменом и много лет занимал различные должности в немецких компаниях в Чили и Бразилии. Мы познакомились в декабре 1975 года в Дюссельдорфе, когда во время рождественских каникул (в то время я работала в «Дрезднер банке» в Москве) я была в гостях у своих родителей в Кёльне, а он приехал из Сан-Паулу, где работал, в Ратинген (неподалеку от Дюссельдорфа), чтобы навестить сестру Хелли и её мужа Ханса-Вернера Цаппа. Супруги были самыми близкими друзьями Удо и Ирмель ван Меетерен, которые, в свою очередь, были давно и хорошо знакомы с моими родителями. Наша первая случайная встреча стала судьбоносной и оказалась любовью с первого взгляда. Несмотря на большое расстояние между Сан-Паулу и Москвой, Вальдемар несколько раз навещал меня и, конечно же, познакомился с моими любимыми друзьями Вадимом и Юлией Сидур, которые очень пришлись ему по сердцу.

Мы поженились 30 августа 1976 года в Кёльне. Вальдемар закончил все свои дела в Бразилии, а я в конце 1976 года — свои в Москве. Он занял новую должность — исполнительного директора компании *Theis-Stanley* в Гельзенкирхене.

В Гельзенкирхене мы прожили короткие годы нашего брака. Но Бразилия не отпускала Вальдемара, как меня не отпускала Россия и мои тамошние друзья. Еще до того, как ответить ему «да», я сказала, что ради любви я готова последовать за ним в Бразилию, но при условии, что буду иметь возможность ездить оттуда в Москву хотя бы раз в год. Во всяком случае, в 1978 году



в Германии Вальдемар вёл конкретные переговоры с Фабером Кастелем насчет будущего поста председателя правления немецкой компании *Faber-Castell Brasil* в Сан-Карлосе.

Но в ноябре того же года судьба нанесла ему беспощадный удар: врачи поставили диагноз «гипернефрома» — разновидность злокачественной опухоли почки с метастазами. Предпринятое лечение не принесло улучшений, выздоровление было невозможно, как мы ни боролись. Вальдемар, любовь всей моей жизни, скончался 24 января 1979 года в университетской клинике Эссена, за день до своего сорокалетия, и был похоронен в соответствии со своим желанием на кладбище *Dahlem-Dorf* в Берлине.

Мое горе нельзя было выразить словами. А Вадим сумел отобразить его в трогательном мраморном барельефе — и лучше, чем могло бы это сделать любое сочувственное слово. С простым пояснением: «Это мои мысли по случаю смерти Вальдемара» — он подарил мне это потрясающее произведение, которое я смогла вскоре перевезти в Берлин, получив на это официальное разрешение от советского министерства культуры, что было почти невероятно по тем временам!

Более двадцати лет — с 1980 года — пробыл этот барельеф, встроенный в надгробную плиту из черного гранита, на могиле Вальдемара на берлинском кладбище *Dahlem-Dorf*. Однако со временем стало заметно, что после долгого пребывания на открытом воздухе мрамор начал портиться. И Юлия посоветовала мне для спасения барельефа демонтировать его и временно перенести в безопасное место. Я последовала её совету.

Некоторое время барельеф хранился у меня во Франкфуртской квартире. После смерти моей матери Марии Херманн, последовавшей в ноябре 2007 года в Кёльне, я нашла специалиста, которому удалось обработать мраморный барельеф так, чтобы он мог и дальше выдерживать ветер и непогоду. Я решила установить его на могиле матери на кёльнском кладбище *Junkersdorf* — там, согласно моему завещанию, когда-нибудь я тоже обрету последний покой!

В 2008 году было установлено надгробие. На большом черном гранитном камне, на котором закреплен барельеф, выбиты имя и даты жизни моей матери, а в 2012-м, по согласованию с очень близкой мне моей падчерицей Кэтрин (дочерью Вальдемара от первого брака), также имя и даты жизни Вальдемара фон Кноопа, в его память. И пока еще не хватает только моего имени.

Каждый раз, навещая в Кёльне это трогательное своей красотой надгробие, я утешаюсь, представляя себе, что когда-нибудь соединюсь навеки с самыми близкими мне людьми, и этот барельеф соединит всех нас и с нашим гениальным, незабываемым и любимым другом Вадимом Сидуром!

◀ Надгробие
Вальдемару фон Кноопу

Тамара Бреус

Неофициальный художник

В начале 1970-х годов один из моих знакомых, известный кардиохирург Владимир Бураковский (он, как и я, был тбилисского происхождения), имевший широкий круг друзей среди московской интеллигенции, взял меня с собой в студию «неофициального» художника Вадима Сидура. Я, конечно, слышала о Сидуре, работы которого совершенно не соответствовали канонам социалистического реализма, и очень обрадовалась, что смогу увидеть его творения воочию.

Мы отправились на Комсомольский проспект и вошли во двор массивного серого здания напротив красивой церкви. Было уже около 9 часов вечера. Владимир Иванович подвел меня к темной, узкой и довольно грязной лестнице, ведущей в подвал, и позвонил в дверь. Я никогда не забуду тот момент, когда дверь открылась и появился очень бледный, худой, бородатый человек небольшого роста и пригласил нас войти.

Это и был Вадим Сидур, художник и скульптор, которого западные журналисты окрестили «советским Генри Муром». А ещё, надо сказать, он был писателем и поэтом.

Сидур и его жена Юля что-то долго оживленно обсуждали с моим приятелем в небольшой комнате, где стоял круглый стол и где хозяйка обычно принимали друзей — там и происходили чаепития, но я в их беседе не участвовала. Мне предложили осмотреть мастерскую и позднее присоединиться к ним. Не могу передать, как у меня буквально перехватило дух, когда я остановилась перед группой «Железных пророков», стоящих на полу посередине комнаты. Я увидела и ощутила сразу все центральные составляющие человеческого естества, взывающие к нашей памяти и к нашей душе, — разум, невинность и наивность, удивление, ужас и страх, секс и вопль о пощаде. Это было так сильно, что я долго не могла опомниться и осмотреться вокруг, чтобы увидеть остальные сокровища, накопленные в этом подвале. Почти рядом с «Железными пророками» я увидела большую вертикально закрепленную сетку от кровати, опускающуюся к железному «подносу» с металлическим и одноглазым плоским лицом. Я подошла поближе и сразу узнала «Саломею с головой Ионна Крестителя» — потрясающую и беспощадную красавицу, выпросившую у Ирода Антипы эту казнь. В растерянности от нахлынувших на меня впечатлений я стала бродить по подвалу, подолгу застреваю у каждого произведения. Когда из другой комнатки вышел Вадим, от избытка чувств я стала объяснять ему, как я воспри-

нимаю то, что выражают его произведения, и, вдруг заметив ласковую улыбку на его лице, смущенно умолкла. Он сразу же понял и оценил мое состояние. Меня пригласили выпить чаю и в дальнейшем заходить к ним в гости, когда захочется, но только примерно часов в 9 вечера, потому что днем Вадим работает. В тот первый визит мое восхищение не осталось без внимания Вадима и, перед тем как покинуть его мастерскую, я стала обладательницей фантастического подарка — черно-белой гравюры из цикла «101».

Прошло больше месяца после этой встречи. Разумеется, я мечтала побывать в мастерской еще раз, показать ее своим друзьям, но не решалась беспокоить и отвлекать от работы Диму. К тому же я серьезно заболела и мучилась отсутствием в отечественных аптеках нужного мне лекарства. И вот однажды у меня дома раздался телефонный звонок, и мягкий Димин голос произнес: «Тамара, куда же вы пропали, я видел, что вам понравилось у нас». И первое, что сделали для меня Юля и Дима, это заказали в Германии необходимое мне лекарство и предложили заходить к ним в будни по вечерам, а также приводить к ним своих друзей. Так началась наша многолетняя дружба, которая после Диминой смерти в 1986 году продолжилась уже с его вдовой Юлей, которая ушла из жизни в 2006-м. Я не могла быть очень полезным человеком для моих новых друзей. Довольно долго — в течение примерно 9 лет — я была научным секретарем Института космических исследований Российской академии наук (ИКИ). Это головной Институт по экспериментам на автоматических космических станциях и спутниках. Мой тогдашний директор, помощником которого я была, академик Роальд Сагдеев — один из умнейших и интеллигентнейших людей и самый тогда молодой академик в России — организовал «перестройку» в наших космических исследованиях раньше, чем М.С. Горбачев начал ее в стране. Американский журнал «Times» рассказывал о нем, как о «кудеснике из ИКИ». Сагдеев предложил все отечественные проекты открыть для участия иностранцев и их вкладов в создание дорогостоящей современной аппаратуры. На работу, конференции и деловые встречи в ИКИ стали приезжать буквально толпы иностранцев. Естественно, в нашем режиме Института их не позволено было водить в гости к неформальному скульптору. Но в мастерской Сидура они все же побывали, и многих из них покорило его творчество. Например,



▲ Тамара Бреус

директор Института Макса Планка (Max-Planck-Institut für extraterrestrische Physik, MPE) в Гархинге, профессор Герхард Хэрндель (Gerhard Haerendel) несколько раз приезжал в Москву именно из-за Сидура, и в эти его приезды меня разыскивали по всему ИКИ (даже когда я уже перестала быть ученым секретарем) и просили помочь ему попасть к Диме. Профессор мечтал приобрести одну из Диминых скульптур — портрет Альберта Эйнштейна, который в итоге был установлен на вращающейся подставке в фойе Института. Наши коллеги из разных стран мира полюбили Димино искусство. У меня даже возникали проблемы с КГБ и инспекторами ЦК, особенно перед международными конференциями. Они звонили мне и предупреждали, уговаривали не «поднимать шум», обещая, что вскоре уже займутся моим письмом в ЦК, адресованным академику РАН и «архитектору» перестройки Александру Николаевичу Яковлеву. В письме речь шла о необходимости признать творчество Сидура, художника, чье творчество достойно отдельного музея. Но после конференций они снова забывали о своих обещаниях.

Все мы, как могли, старались убедить советских чиновников, министерство культуры и Центральный комитет КПСС в том, что Вадима необходимо признать и в Советском Союзе, потому что его произведения посвящены вечным темам (жизни, смерти, рождению, страданию и любви) и осуждают насилие во всех его проявлениях. У меня сохранилась копия письма, адресованного тогдашнему председателю Правления МОСХ РСФСР профессору О.М. Савостюку (оно было написано после смерти Димы). В финале письма звучит следующая просьба:

«Высоко оценивая вклад В.А. Сидура в развитие советского изобразительного искусства, мы обращаемся к Вам с просьбой оставить мастерскую художника за его семьей, чтобы сохранить все находящиеся в ней произведения как единое целое, и назначить ее хранителем с соблюдением всех вытекающих отсюда юридических формальностей, касающихся аренды мастерской у Художественного фонда Союза ССР, вдову скульптора Юлию Львовну Нельскую, которая в течение всей творческой жизни художника принимала самое активное и непосредственное участие в создании его произведений». Это письмо подписал цвет отечественной интеллигенции и обще-



ственности — лауреаты Ленинской и Государственных премий, герои Социалистического труда поэты, писатели, композиторы и кинематографисты, от науки: академики Е.П. Велихов, Р.З. Сагдеев, А.Б. Мигдал, В.Л. Гинзбург (впоследствии ставший лауреатом Нобелевской премии), от медиков: упомянутый мной выше В.И. Бураковский, от писателей и кинематографистов: Ф.А. Искандер, С.Л. Лунгин, Ю.Д. Левитанский, М.Л. Галлай, Б.Ш. Окуджава, Ю.П. Мориц, подписал его также композитор А.Г. Шнитке и другие. И музей состоялся. В 1987 году в Перово открылась большая выставка произведений скульптора, которая через некоторое время переросла в Московский государственный музей Вадима Сидура, которым долгое время руководил его сын Михаил. Появлению музея содействовали многие выдающиеся люди современности, друзья Димы: и тот же академик Виталий Гинзбург, и выдающийся профессор из Германии Карл Аймермахер — близкий и верный друг Сидура, открывший имя этого художника для западного зрителя и организовавший не одну его выставку в Германии. Непосредственно в создании музея и его обустройстве помимо упомянутого Михаила Сидура и вдовы художника Юлии Сидур участвовали и все близкие друзья и сподвижники скульптора. Это бывшие ученики Юлии (она преподавала французский язык в московской спецшколе №18): Владимир Воловников — он редактировал и готовил к печати издания, посвященные скульптору, художник и книжный дизайнер Наталья Нольде, которая помогала Вадиму в печатании гравюр и уже после смерти Сидура выпустила замечательную монографию о его творчестве. Это и Георгий Геннис, поэт и прозаик, также друживший с Сидуром и впоследствии принимавший самое активное участие в создании музея, который в настоящее время входит в состав Московского музея современного искусства (МОММА). Нельзя здесь не упомянуть и Олега Киселева, Диминого ученика, театрального режиссера и великолепного артиста. В середине 70-х он вместе с Сидуром создал потрясающий фильм «Памятник современному состоянию», в котором главную роль сыграл сам скульптор. Это и прекрасный фотограф Эдуард Гладков, многолетний «летописец» сидуровского подвала. Благодаря ему мы имеем фотохронику жизни и творчества скульптора, а также изданные еще при жизни Сидура буклеты и каталоги. А в 90-е годы Эдуард Гладков подготовил и выпустил фотоальбом под названием «И создал Гроб-арт...».

Следующий директор моего института, академик и вице-президент РАН до 2017 года, Лев Зеленый также очень



▲ Вадим Сидур и Тамара Бреус

ценил Сидура. И в его кабинете в ИКИ, и в коридоре рядом висели Димины рисунки и литографии. Он возил гостей Института в открывшийся в московском районе Перово музей Сидура буквально целыми автобусами...

Несколько слов о биографии Сидура. На плечи Вадима легли тяжелейшие испытания, выпавшие на долю его поколения. Он родился на Украине (в Днепропетровске) в 1924 году и еще ребенком пережил голод конца 1920-х — начала 1930-х годов. Во время Великой Отечественной войны он, будучи молодым лейтенантом, командовал пулеметным взводом. В 1943 году был тяжело ранен, но остался жив — его выходила простая украинская женщина, которая позднее была признана государством Израиль как «спасшая еврея».

После войны Вадим закончил Строгановское училище, где обучался основам «классической скульптуры», знание которой, как ему казалось, потребуется для реконструкции Москвы в монументальном духе, затеянной в послевоенные годы. В 1953-м он получил диплом о высшем образовании, какое-то время работал вместе с Владимиром Лемпортом и Николаем Силисом в том самом подвале, однако после инфаркта, случившегося в 1961 году, переосмыслил свою жизнь и осознал опасность того, что может не успеть реализовать себя как художник. Вскоре после выздоровления между Сидуром и двумя его коллегами произошел разрыв, и Вадим остался в мастерской один. Он начал работать в соответствии со своими собственными идеями и за довольно короткое время создал огромное количество скульптур, картин и графических произведений, которые заполнили весь его подвал и, в конце концов, привели Сидура к международному признанию.

Во время первых тайных «походов» в подвал к Сидуру за моими друзьями и знакомыми, которых я туда к нему приводила, несомненно, следил КГБ, но особо нам в этом не препятствовал. Нужно сказать, что почти все скульптурные произведения Сидура из цикла «Памятники» нашли свое пристанище в Европе, главным образом в Германии. Кроме того, его работы есть в коллекциях многих известных людей, включая бывшего канцлера Германии Гельмута Шмидта, лауреата Нобелевской премии Сэмюэля Беккета, поэта Пабло Неруды, физика Джона Бардина, композитора Бенджамина Бриттена, астронома Яна Оорта и других. Скульптурный портрет Альберта Эйнштейна, выполненный Сидуром, можно увидеть в вестибюлях научных институтов Мюнхена и Чикаго.

Вадим не раз говорил нам, что не понимает тех советских художников, которые жалуются, что их ограничивают и не дают создавать желаемые произведения. Он утверждал, что внутри себя все свободны и могут делать то, к чему у них есть способности и желание. Конечно, они не дождутся никакого



вознаграждения от государства, их не признающего, но они должны продолжать работать, не обращая на это внимание.

Отсутствие официального признания привело в России к любопытному явлению: работы многих замечательных скульпторов можно было увидеть только на кладбищах, ставших, в конечном счете, одними из лучших музеев скульптуры в нашей стране. Творчество Сидура представлено на Новодевичьем кладбище надгробиями лауреату Нобелевской премии Игорю Тамму, академикам Е.С. Варге и А.Н. Фрумкину. В этом же ряду и надгробный памятник моему двоюродному брату Льву Асламазову на Кузьминском кладбище в Москве. Лева трагически погиб в апреле 1986 года, а Дима в то время очень тяжело болел, и, как потом оказалось, это был предсмертный период его жизни. Юля долго не решалась сообщить Диме о смерти Левы, а Дима её часто спрашивал, почему Лев Асламазов, с которым он был дружен, не навещает его в больнице. В конце концов, Юля сказала ему правду. В августе того же года (уже когда Сидура не стало), Юля предложила мне выбрать вместе с ней одну из Диминых скульптур и установить ее на Левиной могиле. Выбор остановился на «Скорбящем». Теперь предстояло найти скульптора, который мог бы увеличить небольшую модель-отливку и затем по ней вырубить скульптуру в камне в монументальном размере. И нам повезло. К Юле обратилась группа молодых питерских скульпторов и напросилась в знаменитый подвал Сидура. Им всем, конечно, мастерская очень понравилась, а один из них — Александр Позин — от удивленно-го был просто в восторге. Это можно понять, если посмотреть в Интернете сайт с его произведениями.

Саша Позин вызвался создать надгробие, причем за очень скромную сумму, если учитывать стоимость материала и работ по установке памятника на кладбище. Юля передала ему бронзовую модель и проинструктировала, на что обратить особое внимание и в какой последовательности действовать. И вот через год готовый памятник был доставлен в Москву и в апреле 1987 года установлен на Кузьминском кладбище.

Прошло уже много лет с тех пор. Но Димины скульптура на Кузьминках освящает не только память о моем замечательном брате, но и — для меня — в каком-то смысле воплощает память о самом скульпторе, могилу которого в Переделкине я уже не в состоянии часто посещать...

◀ Памятник **Льву Асламазову** на Кузьминском кладбище в Москве

Ренате Аллардт

Калининградские фрикадельки

Ну, что же мне приготовить на обед? Такой простой вопрос задавала я себе в начале 80-х годов прошлого столетия. Я помню об этом, будто это было вчера, хотя с тех пор прошло уже так много времени. Мы, Саша Аллардт и я (тогда еще Ренате Морхоф, в домашнем хозяйстве совсем неопытный птенец), ожидали особенного гостя, друга, и не просто друга, а нашего любимого друга Вадима Сидура с его женой Юлией. Наконец-то они должны были прийти к нам домой!

Для нас, посольских сотрудников, в 1980-е годы было непривычно, если не сказать нежелательно (не стану пояснять, с какой стороны...), приглашать к себе домой русских друзей. Но мы всё-таки захотели однажды отыграться! Как часто бывали мы у Вадима и Юлии в подвальной мастерской или у них дома, в квартире с прекрасными расписными дверями в коридоре! И всегда, когда мы их навещали, для нас щедрой рукой был накрыт стол: сырный салат (с большим количеством майонеза), свекольный салат (с большим количеством чеснока), салат оливье, копченая рыба, пирожные и еще много всего. И не забудем также водку! Для меня до сих пор остается загадкой, каким образом Юлия могла все эти вкусности наколдовать, если государственные магазины выглядели тогда чрезвычайно скудно.

И вот Юлия и Вадим в первый раз должны прийти к нам. Я очень волновалась. А прийти должны были не только они — был приглашен также хороший друг Сидуров профессор и дважды доктор наук из Бохума, который как раз находился в это время в Москве. Саша знал его хорошо, а я пока лишь о нем много, даже очень много слышала. Один только его научный титул наводил на меня страх и ужас. Кроме того, мы ждали, что в гости к нам придет представительница немецкого «Коммерцбанка» в Москве госпожа Андреа фон Кнооп, тоже близкая знакомая Вадима и Юлии. И как же мне все-таки устроить для них достойный прием?

Отчаяние с каждым днем только нарастало. Что же мне приготовить на этот званый обед, чтобы избежать позора? Я очень хотела сделать этот вечер особенным! Однако такие традиционные блюда, как стейк или жаркое, отпадали, потому что Вадим по причине своего фронтального ранения многое не мог есть. А рыба? Откуда её было взять в Москве 1980-х? Со всем подавленная и с глазами на мокром месте, я решила прием отменить.

Однако Саша вдруг высказал спасительную идею: деревенская кухня! Кёнигсбергские фрикадельки по рецепту моей матери! Идеальное блюдо для малого и старого! Единственное, что я готовила для Саши, — и он, заметим, остался жив! Однако: кёнигсбергские фрикадельки в эпоху холодной войны?! Вот уж абсолютно политически некорректно, прямо-таки никуда не годится!

Тем не менее: сказано — сделано. В конце концов, речь шла всего лишь о еде, о детском блюде, не имеющем отношения к высокой политике. К тому же очень просто приготавливаем... на Западе, где все необходимые ингредиенты можно было легко приобрести в супермаркете, положив их в тележку для покупок и оплатив в кассе. Однако несравнимо труднее было сделать это в Москве, хотя здесь существовали и магазины «Берёзка» и колхозный рынок. Но всё-таки с помощью соседей и коллег мне удалось раздобыть всё необходимое для моего блюда: телячий фарш (конечно же, самостоятельно провернутый), каперсы и паштет из анчоусов. Мне удалось эти политически бестактные фрикадельки, отлично приправленные, не в последнюю очередь пролитыми мною над фаршем слезами. Тогда еще приготовление даже такого детского блюда могло выбить меня из равновесия.

Наконец этот момент настал. Слёзы высохли, и раздался звонок в дверь — господин профессор! Он вошел вместе со своими друзьями, веселый и задорный, и совсем не по-профессорски — огромное облегчение! Однако вот что случилось перед этим? Вадим и Юля спокойно проследовали мимо милиционера (неприменно стоящего на посту рядом с нашим дипломатическим домом, чтобы нас «защищать»...), а Карла попросили предъявить документы — очевидно, он выглядел по-русски подозрительно. Благодаря истории с милиционером незримая стена и моя нервозность были сломлены, мы развлекались по-королевски, вечер стал для нас одним большим праздником! Юлия и Вадим чувствовали себя совершенно раскованно, с самого начала между нами возникла эмоциональная близость. Мы быстро преодолели смущение, усугубленное пространством нашей огромной квартиры. Господин профессор оказался «своим в доску» (и до сих пор он наш лучший друг). Прекрасный вечер в кругу друзей! И, наконец, его главное событие: кёнигсбергские фрикадельки. Нам редко удавалось увидеть человека, который бы с таким наслаждением смог съесть за один раз столько фрикаделек: данные колеблются от 12 до 16! Не осталось и следа от политической бестактности: после третьей рюмки водки мы переименовали их просто-напросто в калининградские фрикадельки!



▲ Александр Аллардт и Юлия Сидур, 1982

Владимир Бродский

Самое памятное

Летом 1975 года мой старший коллега и друг Юлий Зусманович Крейндлиг обратился ко мне с просьбой, чтобы именно я прооперировал больную со сложным переломом бедра — его знакомую, мать его друзей. Конечно, я согласился. Дело происходило в 71-й городской клинической больнице, «Кунцевской», в которой к тому времени я работал уже четыре года. Нужно сказать, что эта больница была не совсем обычной. С одной стороны, она, конечно, представляла собой одну из типичных московских клиник — большая, современная, в которой, правда, работали незаурядные врачи. С другой, её часто (и справедливо) называли «писательской» больницей. Начать с того, что упомянутый уже Юлий Крейндлиг был не только великолепным хирургом, но и известным писателем — Крелиным, автором очень тогда популярных произведений. По его роману «Хирург» в 1976 г. сняли даже художественный фильм, главную роль в котором сыграл Олег Ефремов. И потом больница была ближайшей к писательскому поселку Переделькино, многие обитатели которого издавна предпочитали лечиться именно в «семьдесят первой». И не только писатели. Поскольку художественно-богемный мир тесен, в ее палатах оказывались артисты, режиссеры, художники... К Крелину как к врачу-писателю или как писателю-врачу и вдобавок надежному товарищу любили обращаться за помощью люди искусства. Если кто-то нуждался в операции или лечении внутренних органов, Крелин мог помочь сам или знакомил человека с Михаилом Евгеньевичем Жадкевичем — выдающимся хирургом, который тоже работал у нас и слава о котором шла по всей стране, он делал уникальные по сложности операции. А если речь шла о костях, об опорно-двигательном аппарате, то Юлий Зусманович направлял таких больных ко мне. И в тот раз он попросил меня прооперировать Галину Борисовну Нельскую, мать Юлии Нельской, жены скульптора Вадима Сидура, с которыми он давно дружил. Я осмотрел больную и с готовностью согласился. Тем более мне хотелось сделать эту операцию, что в моем распоряжении оказалась довольно редкая по тем временам металлоконструкция, пригодная для установки в сломанное бедро. Буквально накануне в нашей больнице оперировал хирург из ЦИТО, я ассистировал ему, и он великодушно подарил мне потом эту роскошную конструкцию, которая оказалась у него лишней. Я проделал свою операцию успешно, металлоконструкцию установил



прочно и навечно, так что Галина Борисовна по выздоровлении чужеродной детали в своем организме не ощущала и ходила уверенно, а впоследствии и вовсе о ней забыла.

Навещать свою маму в больнице приезжала Юлия, так мы и познакомились. Ей понравился мой стиль общения с пациентами: на протяжении своей врачебной практики я всегда старался находить время, чтобы и помимо основного обхода лишний раз зайти в палату, поговорить, успокоить больного, подбодрить его, а одновременно и расспросить, стараясь лучше понять, в каком он находится состоянии. Во время наших с Юлией встреч и общения мы прониклись друг к другу симпатией и даже подружились. Я узнал, что ее муж скульптор Вадим Сидур, что он инвалид войны и что его мастерская расположена у метро «Парк культуры». В один из дней от его имени она пригласила меня эту мастерскую посетить. Юлий Зусманович, узнав об этом, предупредил, чтобы я не удивлялся, когда увижу там среди прочего необычные, на первый взгляд, скульптуры-объекты, собранные из кусков покореженного металла и уложенные в сколоченные из досок ящички-гробы. Он объяснил, что Сидур придумал новое направление в искусстве, в котором сейчас работает и которое назвал «Гроб-Арт».

И вот мы с женой Ритой, спустившись по узкой крутой лестнице, вошли в распахнутую нам Вадимом и Юлией тяжелую дверь. Дверь, которая оставалась для нас всегда открытой на протяжении одиннадцати лет. В тот первый визит увиденные в мастерской вещи поразили своей мощью и монументальностью, заключавшейся не только в их форме, но в особой внешней красоте и проступавшем в этих произведениях глубоким смысле.

Уже в первую встречу мы стали друзьями. Для нас не была препятствием разница в возрасте — Вадим Сидур был старше меня на пятнадцать лет. Он фронтовик, тяжело раненный в бою и чудом оставшийся в живых. Между людьми, побывавшими на фронте, и всеми остальными есть большая разница, не

▲ Владимир Бродский, Вадим Сидур, Юлия Сидур и Рита Бродская

объяснимая лишь количеством прожитых лет: у фронтовиков другие знания и опыт, другая судьба, другие жизнь и смерть. Но, может быть, как раз меня с Сидуром война сближала. На той же войне погиб мой отец. А я сам, не участвуя в боях, тоже увидел её, еще ребенком, чудом оставшись в живых в еврейском гетто на моей родине под Винницей. Поэтому мне особенно понятны и дороги его проникнутые скорбью, мукой, страданием произведения, а таких скульптур у Сидура большинство. В его мастерской и у них с Юлей дома на Брянской я стал бывать часто, уж раз в неделю обязательно. Об этих вечерах вспоминаю, как о необычайно счастливых. До чего же интересным было наше общение! Отмечу, что и Сидур, и Юлия обладали способностью слушать и слышать — качествами, данными далеко не каждому из нас, и готовностью, если необходимо, прийти на помощь — и словом, и поступком. Неслучайно попасть к ним стремились многие. У них мне посчастливилось увидеть и узнать замечательных, прекрасных людей, и многие стали моими друзьями. Именно здесь, еще в 1970-х — 80-х годах, я впервые встретился с их немецкими друзьями, потом ставшими и моими, с которыми дружу по сию пору.

Через пару лет после описанного случая с Галиной Борисовной мне довелось выполнить такую же операцию, как у нее, для Клары Исааковны Мориц, матери поэтессы Юнны Мориц. На этот раз инициатива исходила от Вадима Сидура. Именно он порекомендовал меня Юнне в тот момент, когда она повсюду искала надежного хирурга, желая помочь матери, сломавшей бедро. Операция прошла замечательно, и Клара Исааковна уверенно проходила с залеченным бедром до глубокой старости (она умерла в 97 лет).

Расскажу еще вот о чем: одну такую хирургическую металлоконструкцию я вмонтировал в 1987 году, через год после смерти Сидура, в его большую скульптуру под названием «Победитель». Она представляет собой гипсовую фигуру одноногого инвалида с костылем под мышкой и с протянутым вперед обрубком другой руки. Выполненная в человеческий рост, эта трагическая скульптура была довольно тяжелой, а потому неустойчивой и вдобавок невероятно хрупкой. И вот однажды мне позвонила по телефону расстроенная Юлия и рассказала, что один из посетителей мастерской неловко задел эту скульптуру, и в результате она дала трещину в бедре. Мы, я и мой приятель и коллега хирург Владимир Романович Келлерман, решили, что спасти её можно, лишь проделав такую же операцию, как на живом человеке. Прямо на месте, в мастерской, мы «Победителя» уложили, высверлили в бедре отверстие и вогнали туда настоящий медицинский штифт, точно такой же, какой был у Галины Борисовны и Клары Исааковны. После того, как



гипс, которым мы заделали швы, затвердел, статуя вновь обрела прочность и устойчивость. (Она, кстати, хранится сейчас в Музее Вадима Сидура в Перово.)

Знакомство с Юнной Мориц переросло в глубокую дружбу, мы с удовольствием общаемся до сих пор, хотя живем уже в разных странах. Замечу, что Юнна, в свою очередь, сыграла важную роль, познакопив меня с Натальей Ивановной Столяровой, а та — с Александром Александровичем Угримовым и Натальей Владимировной Кинд, людьми выдающимися, имевшими для меня очень большое значение.

Как я сказал, наши встречи с Сидуром проходили часто. Мы с Ритой, как правило, приходили в мастерскую или домой к нему с Юлей на Брянскую улицу. Сами мы жили в 70-х на Филях, и бывать у нас им оказывалось как-то не с руки. Но однажды они все-таки к нам заехали. Мы пригласили их на день рождения Риты 9 мая. Сидур с удовольствием согласился, спросив разрешения прийти раньше остальных гостей. Дело в том, что со своим челюстным ранением ему было довольно трудно жевать, он стеснялся и хотел спокойно поесть в привычной компании, до прихода посторонних. Специально для него я приготовил разные мягкие закуски и любимые им рубленые котлеты. Настроение у него в тот день было прекрасным, мы с радостью общались, он много рассказывал и с удовольствием ел. Если же я подкладывал еще что-то на его пустеющую тарелку, он одобрительно, как бы нараспев повторял: «Вова любит кормить!» Потом, когда уже пришли остальные гости, он сидел за столом довольный и сытый, выпив полрюмочки за Ритино здоровье и участвуя в общей беседе.

Во все времена я испытывал настоящую страсть к книгам. У меня была редкая возможность приобретать весьма ценные издания. Часто сами авторы оставляли мне свои книги с дарственными надписями (ведь я все-таки работал в «писательской» больнице). Но ко мне попадали не только отличные советские книги, но и главным образом — самиздат и тамиздат, романы, поэзия, журналы, что угодно. Подобных изданий с годами накопилось изрядное количество, и чтобы не держать запретное на виду, я стал прятать их внутри большого мягкого кресла, стоявшего в гостиной. Так что однажды, когда мне понадобилось сдвинуть его с места, я не смог этого сделать — настолько тяжелым оно оказалось от уложенных в него печатных произведений. Я сам как сумасшедший проглатывал все эти бесценные (в буквальном смысле) сокровища. Но также очень часто давал их на прочтение Вадиму и Юлии, которые



▲ Владимир Келлерман и Владимир Бродский перед открытием выставки в Комитете защиты мира, 1987
◀ Раненый, 1966

наслаждались от всей души. Они, в свою очередь, и я знал об этом, успевали одарить этими книжками на одну-две ночи своих друзей, разумеется, не сообщая им, как и откуда к ним попала та или иная вещь. В 1983 году, переехав на новую квартиру, мы с Сидурами оказались соседями, наши дома располагались в десяти минутах ходьбы друг от друга. И с этой поры наши встречи стали происходить чаще. Мы то и дело заходили на Брянскую. Нередко приходилось оказывать Вадиму и медицинскую помощь, потому что его здоровье, которое всегда было небезупречным, начало тогда всё чаще вызывать тревогу. Вообще, замечу с гордостью, Вадим относился ко мне как к врачу с большим доверием, ценя мои знания и умения, и неизменно прислушивался к моим советам. Особенно памятны два серьезных случая. Однажды летом 1985 года, когда мы с Ритой возвращались откуда-то домой и только-только открыли входную дверь, раздался телефонный звонок. Звонила Юлия. Взволнованным голосом она просила нас поскорее приехать в Алабино, где они с Вадимом в тот момент находились: ему стало очень плохо. Не раздумывая, мы сели в машину и помчались к ним. Меньше, чем через час, были на месте. Оказалось, что у Вадима сильнейшая задержка мочи, уже чуть ли не целые сутки.



На этом фоне обострились и без того постоянно его беспокоившие боли в сердце. Сидур наотрез отказался от обращения в местную больницу, зная уровень советской провинциальной медицины. Юлия долго пыталась к нам дозвониться, но нас не было дома. Единственный телефон, по которому можно было связаться с Москвой, располагался не в Алабино, а в соседнем поселке Петровское, в двух километрах. Она уже несколько раз безуспешно ходила туда и обратно, но вот, наконец, застала нас. Когда мы приехали, Вадим лежал, не имея сил пошевелиться. Он сразу же попросил меня спустить мочу. К счастью, под рукой оказался прекрасный немецкий катетер, которым я воспользовался (хотя был готов проделать процедуру и другим способом). После того, как я слил у него чуть ли не ведро жидкости, Вадиму сделалось лучше, он повеселел, стал давать советы и указания Юле и громко произнес: «Вова, ты гений!»

Довелось мне стать и участником самых трагичных минут в жизни Сидура. Умер он 26 июня. А утром 25-го, чуть свет, мне позвонила Юлия и сообщила, что ночью у Вадима случился сильный сердечный приступ, что приезжала скорая помощь, которая помочь не смогла, но уговаривала его ехать в больницу, от чего он категорически отказался. Через несколько минут, когда я сам примчался на Брянскую, я понял, что положение очень серьезное. Я тоже стал уговаривать Вадима поехать в больницу, гарантируя, что поедем именно ко мне, в 71-ю. Хотя и не сразу, но он в конце концов согласился. Потом сказал, что ему стало немножечко полегче и он попробует поспать. Мы с Юлией вышли в соседнюю комнату, стали обсуждать сложившуюся ситуацию, но через минут двадцать Сидур позвал нас и сказал, что приступ возобновился. Мы опять вызвали скорую. Когда она приехала, стали собираться, кое-как одели его и спустили вниз. Хотя лил проливной дождь, водитель скорой отказывался поначалу подъехать вплотную к подъезду, ссылаясь на тесноту, но потом, после наших угроз на него пожаловаться, все-таки подъехал, иначе пришлось бы тащить Вадима к машине под дождем. В больнице подтвердился и так очевидный диагноз — острый инфаркт миокарда, уже третий в его жизни. Весь этот день я бегал из своего отделения в реанимацию, где лежал Дима. Ему было плохо, начался отек легкого, который, правда, очень быстро удалось снять. Потом ему полегчало, и появилась даже надежда, что, если состояние стабилизируется, то его можно будет завтра перевести в обычную палату. Однако в ночь на 26-е сердце остановилось...

Вот так мне довелось оказаться единственным из всех друзей и знакомых Сидура, которого он видел в самый последний день своей жизни.

◀ Открытие первой выставки произведений Вадима Сидура в 1987 году в Советском комитете защиты мира. Слева направо: Ю.Тамойко, О. Киселев, Т. Бреус, В. Бродский, В. Келлерман, Ю. Сидур, М. Сидур, К. Аймермахер, Р. Бродская, Г. Айги, Ю. Васильев, Ю. Мориц

Дорис Шенк

Мои встречи с Вадимом Сидуром

С Вадимом и Юлией Сидур я встретила впервые в 1976 году, когда начала свою службу в посольстве Германии в Москве. В течение последующих четырех лет между нами возникла и развилась большая дружба. Мы постоянно встречались в мастерской Вадима, в его замечательном «подвале». Тогда я смогла увидеть в подлиннике его знаменитый «Гроб-Арт» и другие скульптуры и графические работы. В 70-е годы этот «подвал» был исключительным, уникальным местом. Как только вы спустились по неровным ступенькам вниз, то оказывались в пространстве с особой атмосферой, которую создавали Вадим, Юлия и его искусство. Наши долгие и многочисленные разговоры на самые разные темы оставили во мне глубокое впечатление, и я до сих пор храню воспоминания о них в своей памяти.



Дима и Юля всегда сердечно принимали также немецких ученых. Для них визит в «подвал» и беседы, которые там велись, стали настоящим эмоциональным и интеллектуальным переживанием, одним из самых ярких в их жизни.

Совершенно особенным стал для Димы вечер, когда в его мастерскую пришел Генрих Бёлль в свой последний визит в Москву в 1979 г. Они обстоятельно говорили о Диминых работах, а также об актуальных проблемах тогдашней жизни.

«Подвал» Димы и Юли был духовным островом, особым миром для многих людей, их современников.

◀
Генрих Бёлль
в мастерской, 1979

▲
Вадим Сидур, Генрих Бёлль
и *Дорис Шенк*

Лев Копелев

Сопrotивление и свобода¹

С Вадимом Сидуром я познакомился в 1956 году, когда он впервые вместе с двумя друзьями-художниками получил возможность выставить свои работы. В ту пору он слыл идеологически подозрительным «формалистом».

За немногие годы «оттепели» стало очевидно, что, несмотря на десятилетия строгой цензуры и контроля со стороны всеильного государства, которое оказывало поддержку лишь «близкому и понятному народу» искусству «социалистического реализма», в России оставались непокорные художники, не желавшие подчинять каким-либо идеолого-эстетическим инстанциям свое мировоззрение, свою тягу к поиску новых образительных средств и созданию новых форм, стремившиеся выражать прежде всего свои собственные мысли и чувства. Они не могли позволить партийным вождям собой руководить.

Вадим Сидур был человеком, упорно действовавшим в одиночку; он был отважным разведчиком, следопытом бездорожья и непроходимых дебрей. Его художественную судьбу определила война. Вадим был тяжело ранен, провел несколько месяцев в госпитале, один на один со своими мыслями и воспоминаниями. Вновь и вновь он переживал нелегкое чудо своего спасения, медленный и мучительный путь исцеления... Ему всегда хотелось рисовать, создавать пластические формы. И со временем он приобрел навыки зоркого скульптора, творящего в соответствии с природой и склонного к гармонической красоте. Однако его спонтанную волю к искусству все в большей мере определяли воспоминания о войне, о ежедневной близости смерти, об отчаянных, пусть маленьких, даже крошечных боях с болью, страхами, отчаянием, о непрерывной борьбе за выживание. Искусство Вадима было пронизано неукротимой любовью к жизни, ко всем ее проявлениям, духовным, душевным или физическим, и одновременно страстной ненавистью к смерти, к любому разрушительному, враждебному жизни насилию.

Опыт, приобретенный в казармах, на фронте, на больничной койке, опыт близости смерти всегда нес в себе безжалостный гнет внешних обстоятельств, принуждение к послушанию. Из этого и произросла свобода Вадима, не знающая границ. От враждебного и чуждого жизни принуждения он освободился самостоятельно. Он не был сторонником каких-либо программ,

¹ Текст был написан для каталога выставки работ Вадима Сидура в Бремене в 1992 г. По-немецки озаглавлен «Widerstand und Freiheit».

► *Лев Копелев* в мастерской Вадима Сидура (вверху слева), 1978
Карл Аймермахер и *Лев Копелев* (вверху справа), Бохум, 1984



не следовал никаким модам, не подчинялся групповой дисциплине. Он работал попеременно в различных стилевых направлениях, свои фигуры рисовал, лепил из глины, вырубал в камне или отливал в металле то нежно грациозно, то мощно грубо или буйно экспрессивно.

Можно по-разному судить о его работах и периодах творческой эволюции, одни ценить выше, другие ниже. Но во всем, что он создавал, однозначно выражено сопротивление насилию, враждебному человеку, его стремление к свободе.

Вадим Сидур несравненно и неподражаемо самобытен, это сознательный индивидуалист. Но одновременно его судьба, его творчество воплощают в себе животворные силы русского духа, русского искусства.

▲ В гостях у *Льва Копелева* в Кельне.
Слева направо: *К.-Х. Корн*, *В. Бродский*, *Р. Бродская*, *К. Аймермахер*, *Д. Рифф*, *Г. Рифф-Аймермахер*, *Ю. Сидур*, (?), *Л. Копелев*, *Б. Зегшнайдер-Брюкнер*, 1989

Збигнев Т. Шмурло

Подвал свободы и диалога и польские исследования

В сентябре 1983 года я ехал в Москву и не подозревал, что в моей жизни начинается новый очень важный этап. Глядя из окна купе, я впитывал новые пейзажи. Меня беспокоило, смогу ли я спокойно прожить несколько месяцев в малоизвестной советской действительности. Уже во время таможенного контроля на советской границе по тому, как вели себя пограничники с красными звездами, можно было почувствовать, что здесь начинается иная реальность.

Польша пробудилась и вступила в сложный период своей истории после отмены (летом 1983 года) военного положения¹, которое было ненавистным для подавляющего большинства поляков. Мечты о свободе, о переменах, которые дадут людям лучшую, более справедливую жизнь, не осуществились. Несомненным было стремление к полной реализации мечты о свободе и человеческом достоинстве. Большинство жителей страны были против коммунистических властей и представителей Польской рабочей партии. Они были за профсоюз «Солидарность», который насчитывал 10,5 млн человек и стал влиятельной политической силой. Его лидеры требовали проведения общенационального референдума по вопросу установления в Польше некоммунистической формы правления.

В Москве, куда я приехал на учебу в Институте русского языка им. А.С.Пушкина, я надеялся, что смогу найти для себя тему исследования, которая будет полезна для написания будущей дипломной работы. Пришлось также познакомиться не только с новой обстановкой, но и с другим мышлением.

Город был еще в лучах солнца, все прощались с летом в ожидании перемен, надеялись, что будет можно хотя бы более свободно прогуливаться по улицам. В обществе ощущалось напряжение. Это был трудный для граждан СССР период правления Юрия Андропова, который считал, что советские люди за последние годы, когда правил его предшественник, в значительной степени расслабились и руководство страны должно призвать их к порядку и дисциплине. Избранный в ноябре 1982 года Генеральный секретарь ЦК КПСС обещал стране на-

¹ Военное положение существовало в Польше в 1981–1983 годах. «13 декабря 1981 года на улицах Варшавы и других польских городов появились бронетранспортеры, танки и вооруженные солдаты. Еще ночью начались аресты деятелей «Солидарности», не работали телефоны, замолчали радиоприемники. Утром по телевидению генерал Войцех Ярузельский объявил о военном положении в стране. Оппозиционеры были интернированы, а творческая интеллигенция загнана в подполье». — И. Белов, *Талант против железа: военное положение в Польше и польская литература*, <https://culture.pl/ru/article/talant-protiv-zheleza-voennoe-polozhenie-v-polshe-i-polskaya-literatura>

вести порядок и покончить с коррупцией. Он считал, что в рабочее время по Москве бродят тысячи прогульчиков и бездельников. В общезжитии института нас предупредили, что не следует гулять по московским улицам в часы учебных занятий, потому что специальные бригады отлавливают людей, которые вместо работы или учебы занимаются посторонними делами. Нам советовали: лучше заводите знакомства и встречайтесь с кем-то в квартирах, а гуляйте только по вечерам. Оказалось, что это был весьма полезный совет. Встречи и, конечно, дискуссии в интернациональной компании продолжались до последнего поезда метро.

Занятия в институте нередко выливались в столкновение двух, если можно так сказать, инопланетных реальностей. Польские студенты сильно удивлялись, что советские СМИ осенью 1983 года не заметили такое событие: поляк Лех Валенса удостоился Нобелевской премии мира. Спрашивая у преподавателей, почему пресса молчит, они получали в ответ рассуждения о том, что журналисты и известные публицисты, наверное, занялись бы этой темой только в случае награждения товарища генерала Ярузельского, чего он полностью заслуживает. Ведь генерал в темных очках, введя военное положение, спас — по их мнению — Польшу от катастрофы. Во время занятий мы также слышали, что система социалистического управления — экономика, социальная, политическая и повседневная жизнь — более прогрессивна и намного превосходит условия жизни, предлагаемые Западом и капиталистической системой.

Доцент, читавший нам лекцию, был удивлен, когда из зала прозвучал чересчур смелый вопрос: не существуют ли это процветание и эти преимущества социализма над демократическим (капиталистическим) гниющим миром только в теории? Он посмотрел на отважного студента, потом сказал: да, мол, это происходит теоретически, и с сильным акцентом добавил: а вам на экзамене будет дополнительный вопрос. Было и страшно и смешно. Дополнительные вопросы на экзамене действительно появились, и касались они опять же «правильной» политики генерала Ярузельского и постоянных препятствий на пути к лучшему социалистическому миру в стране, чинимых польским католическим духовенством. Чтобы не провалиться на экзамене, приходилось что-то бормотать. Но лучше всё же молчать, чем говорить неправду... Председатель экзаменационной комиссии, пожилой опытный профессор, только качал головой — ему было ясно, в какой сложной ситуации оказался польский студент. В зале прозвучал вопрос доцента: какую оценку поставим



▲
В. Сидур и З.Т. Шмурло

товарищу? Кто-то из членов комиссии робко предложил: может, поставим польскому бородатому студенту... пятёрку? «Какая пятёрка, товарищи? Что вы?! — вскрикнул возмущенный доцент. — Ведь он не в состоянии ничего ответить...» — «Да, согласен! — с доброжелательной улыбкой подтвердил профессор. — Но взгляните, какая у него красивая борода, прямо как у Маркса!» — и поставил в зачетке цифру пять...

В коридоре Пушкинского института я случайно повстречал Женю Латышева¹, нашего преподавателя из Гданьского университета, который продолжал свои научные исследования в Москве. Профессор Латышев был разносторонним ученым, можно сказать, человеком эпохи Возрождения. Начитанный, обладающий хорошим слухом, он был прекрасным знатоком русской литературы: любил Лермонтова, но также мог поговорить о Маяковском и Чехове, как никто другой. Уважал русскую культуру и советских людей, хотя всю сознательную жизнь искал могилу... убитого коммунистами отца. И так получилось, что спустя годы они встретились в... одной могиле. Накануне похорон Латышева друзья отыскали могилу его отца. Там Женю и похоронили, и с тех пор он покоится рядом со своим отцом, которого в последний раз видел в августе 1955 года². Во время занятий, выходящих за пределы обязательной научной программы, Латышев вместе со студентами снимал фильмы, рассказывал о поэтах Булате Окуджаве и Юнне Мориц, с которыми дружил. Показывал также фотографии скульптур Вадима Сидура. Первым произведением московского скульптора, увиденным мной на занятиях в Гданьске в 1982 г., была работа «После экспериментов» из цикла «Препараты» (1968).

Хенрик (Женька) Латышев однажды решил посетить таинственный и неповторимый, как сказал он полупешотом в студенческом буфете, мир непризнанного официальной критикой и властями, но великолепного художника. Надо было только собрать несколько студентов, готовых к встрече с настоящим искусством. Вскоре после нашего разговора, в один из октябрьских вечеров, он организовал визит в мастерскую Вадима Сидура. Конечно, эта студия представлялась нам совсем по-другому. В составе группы из нескольких польских студентов мы

¹ Профессор, доктор Хенрик Латышев (1937–2016) долгое время работал преподавателем в Институте славянской филологии на факультете филологии и истории Гданьского университета, а затем в Поморском университете в Слупске. Его способ обучения заключался в контакте с живым языком. Латышев организовывал многочисленные встречи с интересными людьми, в частности с русскими бардами, устраивал поездки в Россию на Байкал. Он был создателем и соавтором серии документальных фильмов «Открытки из Москвы». Человек многих страстных увлечений: боксер, моряк, парашютист, аквалангист и, прежде всего, морж. Латышев был основателем и первым президентом первого в Польше Моржового клуба в Гданьске. По этой теме он организовывал международные научные встречи (прим. автора).

² D. Abramowicz, Ojciec i syn spotkali si po latach w jednym grobie, „Dziennik Bałtycki», 6 maja 2016. <https://dziennikbałtycki.pl/ojciec-i-syn-spotkali-sie-po-latach-w-jednym-grobie/ar/9957310>



прошли мимо церкви Николая Чудотворца в Хамовниках, напоминавшей о христианских корнях атеистической Страны Советов, и, перейдя на другую сторону Комсомольского проспекта, спустились по лесенке в подвал.

Переступив порог, разделяющий два мира, и оставив за спиной советскую действительность, душившую все человеческие желания, мы оказались в подвале свободы и истины. Это был мир искусства, который вряд ли можно было встретить на официальных выставках. Мир, в котором главную роль играет человек со своими страстями, преодолевающий физическую и душевную боль, безнадежность и страх. Фигуры исполненных достоинства «героев» повседневной жизни, неспособных лгать, лишенных искусственных патетических жестов, в тишине мастерской приглашали к диалогу. На первый взгляд нам показалось, что всюду вокруг них пространство в этом подвале занято каким-то металлоломом или выброшенным людьми мусором и различными отходами. Никому ненужные и отверженные предметы хозяин подвала собирал по окрестностям и создавал из них свои композиции, скульптурные коллажи (настоящий советский поп-арт, подумал я тогда). Было несколько сколоченных открытых гробов разных размеров, в которые аккуратно и «со вкусом» был уложен упомянутый выше и смонтированный особым образом мусор. Это были сидуровские произведения из

▲ Польские студенты в мастерской

цикла «Гроб-Арт». В них чувствовалось столкновение смерти, страданий с сильным желанием преодолеть эти тяготы и мучения, чтобы остаться в живых. Бросались в глаза также «Железные Пророки», «Ева на венском стуле», странные металлические, собранные из элементов канализации фигуры суровых мужиков в шляпах, инвалиды, анонимные победители в прошлой войне, а особенное впечатление производили «Барельефы на библейские темы» и «Современное распятие». Было видно, что творчество хозяина мастерской не вписывается в каноны советского искусства. Позже мы узнали, что Сидур не имел никакого призна-



ния в стране, а искусствоведы и, в первую очередь, чиновники, отвечающие за состояние советской культуры и искусства, обвиняли его в пацифистских настроениях, ну и, конечно, в формализме. Как смотреть на подобные объекты пластического искусства, чтобы восприятие не затруднял формализм (слишком часто используемое клеймо, которое не до конца растолковано критиками)? В подвале Сидура мы ведь имели дело не с формализмом, а с мистической философией. Для него внешняя форма и средства выражения были важны, но с их помощью он передавал свой особый философский взгляд на жизнь и искусство. Увидев множество собранных в одном месте скульптур и барельефов, я сразу понял, что перед нами художник весьма свободный, и эту свободу мы чувствовали в самом пространстве мастерской.

Вадим Абрамович рассказывал о некоторых своих работах, а мы вслушивались в его голос. Именно в этой подвальной мастерской постоянно возникали новые идеи, в реализации которых мастеру помогала Юлия Львовна, жена скульптора. Он привык к тому, что его работы не выставляются на официальных выставках, но работать в каком-то другом стиле он не мог — произведения Сидура были неотъемлемым элементом его личного существования в этом мире. И поскольку судьба позволила ему остаться в живых после тяжелого ранения, он должен был теперь показать миру боль и муку тех, кому уцелеть на войне не довелось.

Студенты спрашивали, есть ли это только воплощение мистического мира или чистая провокация самого автора, который в этом подвале пытается спастись от... смерти, боли, забвения. Нет, он не бежит от реальности и не скрывается в подвале, а только старается напомнить всем, что мы живем в трагическом мире, в «эпоху равновесия страха», услышали мы. Зная, что беседует с группой польских студентов, он вспомнил об эпизоде, связанном с Варшавой. В начале творческой пути он и его кол-

леги из первоначально существовавшей группы ЛеСС¹ получили заказ на разработку дизайна и изготовление скульптур для варшавского Дворца культуры и науки, самого высокого в то время небоскреба в Польше. Сидур даже сделал две большие скульптуры, которые должны были там разместиться. Но ему с товарищами так и не удалось сделать то, что они спроектировали и за что их даже похвалил главный архитектор. Основными авторами скульптур должны были стать другие художники, с большим опытом или, возможно, с лучшими, более выгодными связями и знакомствами. И группе ЛеСС предложили только выступить в роли субподрядчиков по проектам этих более удачливых скульпторов.

Во время тех московских бесед я понял, что случайных встреч не бывает. В любых самых разных ситуациях непременно появляются замечательные люди, понимающие друг друга. Независимо от среды и политических реалий, в которых воспитывались, они ценят независимость мышления и пытаются прожить жизнь по-своему и, конечно, они любят...

После первого посещения подвала про Вадима Сидура и его скульптуры я рассказал москвичке Евгении Грозе, с которой мы познакомились дома у Андрея Плевако. Женя с любопытством слушала мои рассказы о необыкновенных произведениях, скрытых в подвале, и захотела увидеть своими глазами то, что я пытался ей описать.

Когда мы с Женей спустились в подвал, кроме Вадима и Юлии там находился еще один бородатый человек с фотоаппаратом — Эдуард Гладков, который принялся снимать присутствующих, в том числе и гостей. Мне показалось, что объектив его фотоаппарата слишком часто останавливался на Жене. И я не ошибся — они... живут вместе по сей день, и мы (я как «крестный отец» их отношений) недавно отметили 38-ю годовщину со дня их первой ноябрьской встречи среди сидуровских скульптур...

Вернувшись в конце января 1984 года в Польшу, я уже знал, что должен заняться творчеством Вадима Сидура. Мне удалось убедить руководство института и получить разрешение на написание магистерской диссертации, посвященной искусству московского скульптора, хотя поначалу пришлось выслушать другую точку зрения, которая сводилась к тому, что мы ведь занимаемся литературой, а не изобразительным искусством. Но до некоторых преподавателей наконец-то дошло, что творчество Вадима Сидура — это, по сути, часть советской культуры. И главным аргументом в пользу диссертации стали его



¹ Расшифровывается как *Лемпорт, Сидур, Силис*.

прозаические и поэтические произведения. Стремясь собрать как можно больше материалов о московском мастере, что было непросто, я написал Вадиму письмо. Через несколько месяцев на мой домашний адрес пришла посылка из Германии от профессора Карла Аймермахера. Обрадовали книги и каталоги выставок, но самыми важными для меня в этой посылке были копии машинописных текстов, среди которых и проза «Памятник современному состоянию», и стихи, вошедшие впоследствии в сборник «Самая счастливая осень».

Летом 1986 года я смог на короткое время приехать в Москву. В чемодане были уложены различные журналы об искусстве, и среди них моя статья о Вадиме Сидуре¹. В поезде на польско-советской границе таможенники, проверяя багаж, с любопытством осмотрели польские журналы и сразу обратили внимание не на фотографии сидуровских работ, а на репродукцию картины польского художника — на первом плане сидел обнаженный мужчина с ножом и большим членом. Они тут же с насмешкой ее прокомментировали: такое вот дегенеративное у поляков искусство, как, впрочем, и все остальное, что творится в этой неблагодарной Польше. Но проверка на этом и закончилась...

Я ехал в «белокаменную» с надеждой, что мне удастся встретиться с Вадимом Сидуром и я смогу выслушать комментарии и пояснения по многим важным для моего исследования вопросам. Но оказалось, что две недели назад Мастера подвальной свободы не стало². Встретились мы только с Женей и Эдиком, и с его фотографиями я вернулся через Украину в свой город. Через несколько недель после смерти Вадима Сидура в субботнем выпуске газеты, издаваемой в Гданьске и пользующейся большой популярностью на всем побережье, была опубликована статья, в которой рассказывалось о личности художника и его творческих достижениях³.

Благодаря Эдуарду Гладкову нам удалось подготовить несколько проектов, в которых была предпринята попытка вывести Вадима Сидура из небытия, рассказать о его искусстве польской аудитории. Ещё в июне 1986 года около десятка

¹ Z. T. Szmurło, Wadim Sidur, „Kwartalnik Galeria EL», nr 11–12/ 1986, с. 129–143.

² «Один Збигнев не знал, что Дима умер. Он написал Диме письмо, что пишет диплом на тему: «Вадим Сидур, путь к Гроб-Арту». Он написал также, что приедет в Москву и просит о свидании, потому что написал очень много статей о Димином творчестве, и у него есть к нему вопросы. Потом Збышек приехал в Москву в конце июля и узнал от Эдика о Диминой смерти. Он был здесь всего два дня, мне не дозволился, я как раз общалась с москвичами. И только когда он уехал обратно в Польшу, я получила по нормальной почте его письмо, оно шло так долго, как будто он писал не из Польши, а с Луны. Это лишний раз доказывает, что обычная переписка по нашей почте искусственно затруднена и длится столь же долго, как при Петре Первом. Но в те времена все делалось, чтобы ускорить переписку, а у нас — чтобы замедлить. Поэтому я не уверена, что письмо, которое я ему написала, вообще дойдет до него. Но, в принципе, я очень рада, что этот молодой человек занимается серьезно в Польше Диминым творчеством.» Юлия Сидур — Карл Аймермахер, «Время новых надежд...» Переписка 1986–1992, Москва, 2014. <http://gefter.ru/archive/12017>.

³ Z. T. Szmurło, W pracowni rzeźbiarza, „Dziennik Bałtycki», 1.08.1986.

фотографий работ Сидура были показаны на выставке «Искусство без границ. Актуальные явления и тенденции в мировом искусстве», организованной известной «Галереей ЭЛЬ», об истории и деятельности которой Вадим узнал из моего письма, отправленного ему в 1984 году¹.

Осенью 1986 года (с 8 по 30 ноября) в эльблонгской Галерее современного искусства «Уни-Арт» проходила выставка «Вадим Сидур: 1924–1986. Скульптура, графика из фотодокументации Эдуарда Гладкова». Содержание этой выставки вместе с докладом об искусстве скульптора было представлено в Гданьске на научном симпозиуме «Советский литературный авангард двадцатых годов и его продолжения», организованном Институтом русского языка и славянской филологии (Гданьский университет, 12–13 декабря 1986 г.).

Одновременно с выставкой в Галерее «Уни-Арт» в салоне Клуба международной прессы и книг в Эльблонге была показана подготовленная совместно с этой галереей выставка фотографий² Эдуарда Гладкова из циклов «Встречи на московских улицах» и «Фотограф о скульпторе». Накануне вернисажа представитель областной цензуры (знакомый нам человек, но цензор по должности) зашел поглядеть, что мы планируем показать. Стоя в центре зала, он смотрел по сторонам, качал головой, потом что-то записал и, наконец, заявил: выставка должна быть закрыта, дать разрешение на публичный показ не представляется возможным. Снимки не понравились цензору, потому что автор в каком-то злом, недружелюбном зеркале показывает улицы и жителей столицы братской страны. Вместо сильных, красиво одетых, здоровых и улыбающихся людей, довольных своей жизнью, мы видим... женщину без руки, покидающую Музей революции, безногого пожилого инвалида на странной деревянной коляске-платформе или почти голого человека в шляпе и сапогах, с портфелем под мышкой, среди бела дня шагающего по главной московской улице... После долгой дискуссии, в ходе которой цензор выслушал наши аргументы, он, в итоге не обнаружив на представленных фотографиях каких-либо враждебных элементов, которые могли бы угрожать интересам нашего государства и дружбе с Большим братом, проставил на документе соответствующие печати и, таким образом, разрешил все-таки показать уже развешенные фотографии³.

В работах из цикла «Встречи на московских улицах» Гладков не поддается очарованию зданий и переулков

¹ В. Сидур, К. Аймермахер «О деталях поговорим при свидании». Москва, 2004, с. 842–843

² Z. T. Szmurło, Sztuka naszych przyjaciół, „Kwartalnik Galeria EL», nr 16/ 1988, с. 78.

³ Ср.. Z. T. Szmurło, Spotkania w Galerii „Uni-Art», „Tygiel. Kwartalnik Elbląski», nr 21 / 2000, с. 58



▲ Эдуард Гладков

многомиллионного мегаполиса. В кругу его поисков находится человек: современный прохожий, с которым он, возможно, никогда больше не встретится и с которым ему, вероятно, не доведется обменяться ни одним словом или дружеским жестом. Но эти люди ему не чужие. Автор сопровождает их в повседневной жизни, наблюдает за их поведением, а может, как опытный охотник, за ними «следит» ... При этом вместо лесной чащи мы видим лес из московских улиц. Герои этого цикла в своем поведении до предела аутентичны. Иногда они прямо-таки излучают натуралистическую правду... В свою очередь, в цикле «ФОТОГРАФ о СКУЛЬПТОРЕ» главный герой — один человек, выдающийся художник и его работы, созданные в ходе многолетней творческой деятельности, что само по себе может служить примером подлинной сопричастности к извечным проблемам человечества. Скульптуры Вадима Сидура с их необычными средствами художественного выражения показывают человека в различных жизненных ситуациях, человека, потерянного в современном мире, чье дальнейшее существование находится под угрозой... Гладков, фотографируя их, выявляет важнейшие жизненные ценности, которые зритель не всегда может увидеть и распознать. Гладков прекрасно прочитывает суть послания Сидура, обнажает заложенную в его творчестве трагедию и драму человеческой жизни...¹ — написал я в буклете выставки.

В июле 1988 года мы с женой Ивоной и семилетним сыном Мацеєм по приглашению Анны Степановой приехали в Москву, где прожили дней десять. Встречались с Женей и Эдиком, с Андреем Плевако. Это было после трагических событий и резни армян в азербайджанском Сумгаите (в то время я уже стал заниматься историей и культурным наследием Армении). В квартире Корюна Нагапетяна², армянского художника, мы смотрели выступление Михаила Горбачева, который на заседании Верховного Совета категорически отклонил просьбу армян передать Арцах (Карабах) в состав Армянской ССР. Одиннадцать лет спустя Корюн Нагапетян был убит в своей мастерской. «Пуля, убившая художника, пробила и пейзаж за его спиной. На

¹ Z. T. Szmurło [в:] Eduard Gładkow. Wystawa fotografii. Prace z cyklu «Spotkania na moskiewskich ulicach» i «Fotograf o rzeźbiarzu», Klub Międzynarodowej Prasy i Książki, Galeria «Uni-Art», Elbląg listopad 1986.

² Корюн Григорьевич Нагапетян (16.03.1926 — 25.07.1999) — выпускник Строгановского училища. Художник-мыслитель, философ, учёный. Он был одним из тех, кто организовал в 1974 году выставку, известную как «Бульдозерная», которая была разогнана милицией с помощью техники. Следующая выставка неконформистов (в 1975 году) на ВДНХ сразу после открытия была запрещена и закрыта. В 1975-м К. Нагапетян основал «группу 20-ти московских художников», которая просуществовала до 1989 года. Ее выставки собирали огромные толпы зрителей. Художник вел активную общественно-политическую деятельность в рамках Московского Комитета «Карабах». Являясь вдохновителем ежегодных пикетов у Турецкого посольства, Корюн Нагапетян активно боролся за официальное признание геноцида армян в 1915 году Османской (Турецкой) республикой. Незадолго до гибели выступил на митинге у посольства Турции в защиту лидера Курдского национального движения и подверг резкой критике не только турецкое правительство, но и тогдашнего президента Ирака. Через несколько дней художника нашли убитым в своей квартире.

«расстрелянной» картине изображена армянская святыня, озеро Севан»¹...

В квартире Юлии Сидур было много гостей, среди них и какие-то западные дипломаты. В тот день я передал ей копию магистерской диссертации «Творчество Вадима Сидура», защищенной 23 июня 1988 года в Гданьском университете. И получил от Юлии в подарок две работы ее мужа — графику и рисунок тушью. Она подтвердила на них авторство Вадима Сидура. Юлия не скрывала также и своих эмоций, она была очень рада, что в Польше начали интересоваться творчеством ее Димы.

Раньше у нас мало писали о нем. Долгое время в Польше не было интереса к удивительному художественному феномену Вадима Сидура, известному только небольшой группе исследователей русской культуры. В прессе появилось тогда лишь несколько текстов. В 1985 году Лучан Сучанек анонимно написал о Вадиме Сидуре. Текст был опубликован в краковском литературно-политическом журнале «Арка», который с 1983 по 1990 год выходил бесцензурно². В первую годовщину смерти Вадима Сидура о нем упомянул Анджей Дравич³, который знал его много лет и ценил его искусство — «Дима Сидур оказался крутым и настоящим художником»⁴. Ему нравились скульптуры Сидура, в отличие от работ пользовавшегося большой популярностью Эрнста Неизвестного, который в свое время осмелился публично выступить против Никиты Хрущева. Дравич написал: «Скульптуры [Неизвестного] мне не понравились. Они показались слишком экспрессионистскими, кричащими, в них было многословие и масса навязчивой символики. Возможно, потому что незадолго до этого я увидел лаконичные по форме скульптуры Димы Сидура. Позднее я каким-то образом узнал, что Неизвестный тоже может быть почти аскетичным. Но не тогда»⁵.

На самом деле в моей стране и в дальнейшем «...Сидур общеизвестен не был. Лишь во второй половине 1980-х годов в Гданьском университете о нем была написана магистерская работа, а в 1986 году в Эльблонге состоялась персональная выставка его работ. Имя Сидура прозвучало и на страницах жур-

¹ Г. Макуц, *Расстрелянный пейзаж*, «Ноев Ковчег», № 11 (106), июль 2006.

² L. Suchanek, /Anonimowo/, Wadim Sidur, «Arka», nr 11/1985, s. 114-116.

³ A. Drawicz, Pamięci Dimy Sidura (1924-1986), „Tygodnik Powszechny», nr 30/1987.

⁴ A. Drawicz, Pocałunek na mrozie, Łódź 1990, с. 68.

⁵ A. Drawicz, ibid., с. 101.



▲ Фото Эдуарда Гладкова из цикла Встречи на московских улицах

нала „Тыгель“»¹. В эльблонгском культурном ежеквартальном журнале появились статьи о сидуровских скульптурах², в переводе на польский были также опубликованы пять его стихотворений³ и фрагмент предисловия Юлии Сидур к стихотворному сборнику «Самая счастливая осень»⁴.

В середине девяностых годов прошлого века за материалами ко мне обратилась профессор Йоанна Мяновска, которая тоже много лет занимается художественным наследием Вадима Сидура. Она автор статей⁵, в основном о литературных произведениях мастера, о еврейской тематике⁶ и библейских сюжетах⁷ в его работах, о диссидентстве⁸ и внутренней эмиграции⁹. Она также издала очень интересную книгу «Мир Вадима Сидура»¹⁰.

В сидуровском подвале личные переживания, усиленные чрезвычайно выразительным, драматическим способом в создаваемых им скульптурных формах, превращаются в гротескную мечту, в своеобразный сон. Это также проекция деструктивных тенденций нашей современной жизни, в которой живые люди подвергаются разрушению не со стороны каких-то таинственных и враждебных сил, но по воле другого человека. Композиции Сидура выражают страх и тревогу художника и человека, чуткого к красоте окружающего мира и к трагедии человеческой жизни, разворачивающейся на фоне этой красоты. Это тревога человека, любящего людей и мир. А трагедия нашей жизни определяется тенденциями, преобладающими в «эпоху равновесия страха», они вызывают только страх и ощущение беспомощности. Автор «оживляет» смерть, которая может стать предостережением от ужасов будущих войн и тотального истребления. «Гробы» Сидура — это также и спор и философский диспут об утрате всех человеческих ценностей; это размыш-

¹ J. Mianowska, Вадим Сидур и Карл Аймермахер «О деталях поговорим при свидании...», (Recenzja książki), «Polilog. Studia Neofilologiczne», nr 4/2014, s. 317.

² Z. T. Szmurło, Wadim Sidur — rzeźbiarz i poeta, «Tygiel. Kwartalnik Elbląski», nr 12 / 1994, s. 22–25; idem, Rzeźby — pytania Wadima Sidura, «Tygiel. Kwartalnik Elbląski», nr 19–20 / 1996, s. 44–62.

³ W. Sidur, Wiersze, «Tygiel. Kwartalnik Elbląski», nr 12/1994, s. 8.

⁴ J. Sidur, Z notatnika żony artysty, «Tygiel. Kwartalnik Elbląski», nr 12 / 1994, s. 26–27.

⁵ J. Mianowska, Мир Вадима Сидура [в:] W. Lejczyk (red.), Wschód — Zachód. Słowianie i Niemcy. Materiały konferencji naukowej, Słupsk 1998, 48–52; И. Мяновска, «От переписки Вадима Сидура и Карла Аймермахера „О деталях поговорим при свидании...“ к переписке Юлии Сидур и Карла Аймермахера „Время новых надежд“ — свидетельство эпохи», [в:] J. Gracla (red.), Rusycystyczne Studia Literaturoznawcze, Katowice 2016, s. 218–232.

⁶ J. Mianowska, Еврейская тематика в творчестве Марка Шагала и Вадима Сидура, «Studia Rossica Poznaniensia» z. XXVIII, Poznań 1998, s. 29–36.

⁷ J. Mianowska, Библейские сюжеты в творчестве Марка Шагала и Вадима Сидура, [в:] Cz. Andruszko (red.), Библейские мотивы в русской литературе, Poznań 2000, s. 89–97.

⁸ J. Mianowska, Диссидентство по сидуровски [в:] В. Гопман и др. (ред), Русское За рубежом — духовный и культурный феномен, Москва 2003, с. 226–235; idem — Диссидентство Вадима Сидура в контексте его переписки с Карлом Аймермахером, «Acta Universitatis Lodzianis. Folia Literaria Rossica» nr 8 / 2008, s. 121–132.

⁹ J. Mianowska, В. Сидур — эмиграция внутрь себя, «Studia Rossica» t. 10: O literaturze rosyjskiej i dawnej. Red. W. Skruna, Warszawa 2000.

¹⁰ J. Mianowska, Świat Wadima Sidura / Мир Вадима Сидура, Bydgoszcz 1999.

ления художника, озабоченного судьбами современного мира, и в то же время предвидение будущего, возможно, и не внушающего большого оптимизма¹.

Пространство свободного мышления и межкультурного диалога в «эпоху равновесия страха» представляется очень важным. Я уверен, что многие из тех, кто в свое время оказался в подвале, в центре сидуровских встреч, не стали бы в своей жизни такими, какие они есть сейчас. Без дружеских бесед, а также без диалога между культурами при существующем до сих пор глобальном страхе, большинство не нашли бы себя, не открыли своего внутреннего творческого потенциала, не осознали бы и своих заблуждений и ошибок. Творчество Вадима Сидура нашло свое почетное место в сознании многих художников, искусствоведов, а также обыкновенных зрителей. Правда, не все мы верно оценили и прочувствовали его художественно-философское послание. Работы Сидура и в наши дни многих раздражают и провоцируют, но — что замечательно — они заставляют людей остановиться и задуматься о смысле проживаемой жизни и хрупкости нашего общего будущего.

Просыпаясь на рассвете и ощущая благодарность за спокойно прошедшую ночь, я смотрю на произведения великого мыслителя и постоянно нахожу в них новые грани и новые ценности. Не скрою, эти новые открытия мощи сидуровского творчества, его мира вызывают внутри меня особую тишину — сосредоточенное молчание, способствующее новым переоценкам. Вопросов много: как нормально проживать свою будничную жизнь, как все-таки сохранять при этом основные гуманитарные ценности, и прежде всего — не изменять правде и достоинству.

Благодаря пережитым страданиям, Вадим Сидур лучше узнал и себя, и окружавшую его советскую действительность. И, как ни странно, своим искусством он вошел в публичное пространство европейских городов, в мировую культуру, чтобы... через Европу вернуться и, несмотря ни на что, погостить у себя на родине в выставочных и музейных залах, а может быть, и прочно войти в сознание российской общественности.



¹ Z. T. Szmurło, Patriotą powszechnego absurdu. In memoriam Wadim Sidur, „Studia Rossica Gedanensia», nr 3 / 2016, s. 389.

В середине шестидесятых и начале семидесятых годов мы стали часто бывать в подвале одного из домов по Комсомольскому проспекту, недалеко от станции метро «Парк Культуры». В этом подвале располагалась мастерская скульптора Вадима Сидура. Попали мы туда, потому что любили искусство, интересовались авангардом, были молоды, а главное потому, что получили сидуровский телефон и имя человека, на которого нам надо было сослаться.

В те годы попасть в мастерскую кого-либо из неофициальных художников (сходить к официальным я и не пробовала) было совсем не просто. Так же, как и на неофициальные вечера писателей или поэтов. Нужно было в этот «круг» войти. Вся жизнь московской интеллигенции в 60–70-е годы происходила внутри такого рода кругов. «Жизнь, не запрещенная официально, но и не разрешенная вполне». Эти круги были для многих средой, которая информировала, воспитывала, поддерживала, развлекала и вдохновляла.

Сидуровский подвал был одним из таких центров притяжения интеллигенции. Там мы встретили многих необычных людей, приобрели друзей, а главное, познакомились с искусством человека, которого сегодня называют великим скульптором XX века.

Помню, что в первые посещения мы ходили молча по подвалу, оглушенные увиденным, и боялись задавать вопросы. Дима и его жена Юля нам не мешали, находясь где-то в дальней маленькой комнате, которая вскоре стала для нас на долгие годы эквивалентом «московской диссидентской кухни».

Подвал был забит гипсовыми и глиняными головами с зияющими глазницами, женскими торсами, разудалыми парнями, которые, разинув рты, что-то распевали под гармонь, изысканными джазменами, солдатами, несущими смерть, и взывающими к тебе пророками с расставленными руками и растопыренными пальцами; были там и прильнувшие друг к другу влюбленные, и бомба, пронзающая человеческое тело, и инвалиды, марширующие среди этого отчаяния и надежды, рождения и умирания, ужаса и радости. Все это впивалось в тебя, вовлекало в свой мир, пугало и дразнило, мучило вопросом: «А что ты такое, ты сам понимаешь?» В немецком интервью 1977 года Вадим Сидур подчеркнул, «что, если бы не говорил, а писал, то слово Подвал было бы обязательно с большой буквы, такое значение приобрело в моей жизни это подzemелье...

Это само Время, превратившееся в Пространство, спрессовавшееся во множестве скульптур, целиком заполнивших за эти годы моё Подземелье...»

Постепенно из этого хаоса для меня стал выстраиваться очень определенный мир, в котором отражены размышления художника над «вечными темами: жизнь, смерть, любовь, ненависть и одиночество». Вот несколько примеров из этого мира.

«Треблинка». Каменная глыба, представляющая собой груды наваленных друг на друга человеческих тел — память о злодеяниях нацистов.

Солдат-автоматчик с маленькой головой и огромной, будто наступающей на тебя дугой шагающих ног. Вместо детородного члена — пулемет.

«Похороны». Три тяжело ступающих друг за другом человека. Вместо гроба — само тело покойника. Оно проходит сквозь фигуры, пронзая и соединяя их тяжестью общей потери.

«Инвалид». Длинные руки, опирающиеся на деревяшки башмаков, и устремленное вперед изогнутое тело-обрубок. Сразу вспоминается послевоенное время: калеки с культями вместо ног, преодолевающие прыжками, на руках, несколько метров и замирающие для передышки.

Эти вещи не давали особенных поводов для оптимизма. «Оглядываясь на прошлое, живя в настоящем и думая о будущем человечества, трудно быть оптимистом», — написал Сидур в 1977 году. И все-таки я помню и совсем другие его работы. Женская фигура в ванне, превращенной в часть тела купальщицы. Наружу выступает голова со сплетенными над ней руками и острые коленки. Она как Венера, рождающаяся из морской пены. Джазовый музыкант, тело которого одновременно и скрипичный ключ, и саксофон, и разносящийся далеко звук. «Святое семейство». Правая рука матери и левая рука отца соединены. Внутри их круга — младенец. Они хотят защитить его, удержать своей любовью, но сами легко ранимы, незащитны, почти бесплотны с их зияющими пустотами в лицах и телах.

Сидур всегда избегает многословия. В каждой скульптуре он оставляет только те детали, которые имеют прямое отношение к делу. Так, в «Святом семействе» у Марии и Иосифа по одной руке. Ими они обнимают младенца. Больше ничего не нужно.

Одна из любимых Бориных¹ скульптур «Памятник погибшим от насилия». Скульптура изображает человеческую фигуру, стоящую на коленях со связанными и высоко вздернутыми сзади над его спиной руками. В такой позе чем ближе прижимаешься к земле, тем легче. Но попытка выпрямиться,

¹ Борис Ефимович Хазанов — муж Марины, московский физик, доктор наук, дружил с Сидуром. В начале 70-х вместе с женой эмигрировал в США.

Оглядываясь на прошлое, живя в настоящем и думая о будущем человечества, трудно быть оптимистом.

да это удавалось, все заменяла алабинская дача. В один из летних сезонов мы сняли дачу недалеко от них и много времени провели вместе. Вместе бродили по лесу, разыскивая подходящие для скульптуры полешки, иногда наблюдали, как Дима рисует, иногда катались на велосипедах. А главное: разговаривали. Я все больше осознавала, почему Диму так мало волнуют внешние впечатления. Внутри этого человека было столько! И чтобы всё это выразить, не хватило бы и нескольких жизней. Поэтому надо было торопиться...

Когда мы с ним познакомились, ему было сорок, он уже перенес первый инфаркт, часто плохо себя чувствовал и считал, что времени ему отпущено не так уж много. Когда Дима о чем-то рассказывал, перед нами возникал удивительный мир: шла ли речь о его детстве, войне или людях, его окружавших. Он хорошо знал многих кумиров тогдашней интеллигенции: поэтов, бардов, писателей. Благодаря ему мы тоже познакомились со многими из них, а с кем-то подружились. Дима был знаком и с некоторыми диссидентами, но, по выражению Юли, был «идейным одиночкой». Довольно трезво оценивая советскую власть, он никогда не стремился примкнуть ни к протестам, ни к активной политической оппозиции:

Все знаю. А все же думаю:
Может, пора кончать борьбу всякую
Тогда даже за мир бороться не нужно будет
Просто жить тихо-смирно, как в сказке
Жить-поживать и добра наживать

Сидур очень болезненно переживал советское вторжение в Чехословакию в 1968 году. Среди его близких друзей было много чехов и словаков, он очень любил эту страну, его работы там не подвергались остракизму, как в СССР, а, начиная с 1964 года, в чешской и словацкой прессе стали появляться публикации о нём. Но Диму поражала наша наивность и наше недоумение по поводу случившегося: «Неужели вы не понимаете, что от советской власти нельзя было ожидать ничего другого?»

Сидур также отчетливо осознавал, что у него почти нет шансов быть выставленным в России (в Германии, напротив, его скульптуры уже устанавливали в общественных местах), но он совершенно не собирался что-то менять в своем творчестве в угоду кому-то или чему-то. Тут он был всегда непреклонен.

В 1972 году мы рассказали ему, что собираемся уезжать. Он не отговаривал нас, хотя для себя отъезд из страны не считал возможным. Виделись мы в последнее время часто, хотя за подвалом велась чуть ли не постоянная слежка, и это не было для Димы безопасно. После отъезда наши связи почти прервались. Получать письма на домашний адрес из Америки Дима не хотел. Его уже начинали активно преследовать, и ситуация



Портрет
Александра Солженицына, 1967

особенно усугубилась после того, как «Русская мысль» напечатала портрет Солженицына его работы. Сидур был исключен из партии, в которую вступил во время войны, его телефон прослушивался; иногда в подвале появлялись подозрительные личности. Оказии в Россию и из России были крайне редки. Мои неоднократные попытки организовать его выставку в Америке успехом не увенчались. Слишком далека я была от мира американских художественных галерей. Однако на стенах нашей гостиной с первых же дней жизни в США висели его рисунки. Мы часто разглядывали их и очень скучали по сидуровскому Подвалу.

В 1986 году Дима умер. Пускать же эмигрантов в гости к себе на родину власти стали только с 1987 года. В свой первый же приезд в Москву я встретила с Юлей, бродила по подвалу, узнавала старых знакомцев, стоявших на своих местах, поражалась новым, наработанным за годы моего отсутствия. К этому моменту я уже объездила полмира, видела работы великих скульпторов XX века и еще раз убедилась: Дима — один из великих мира сего.

Прошло еще несколько лет. В 1989 году в Перовском районе Москвы открылся музей Сидура, директором которого стал его сын Миша. Недалеко от музея в сквере была установлена трехфигурная композиция памяти воинов, погибших в Афганистане. Первоначально скульптура называлась «Памятник оставшимся без погребения». В Царском Селе возникла его «Формула скорби», которая увековечила память о евреях, расстрелянных там фашистами во время войны. Было очень приятно увидеть эти вещи. И очень горько от того, что сам Дима не успел увидеть их установленными на открытом воздухе. Однако удивления не было. Я уже понимала, что в горбачевские годы это должно было случиться. Удивление пришло позже, в 92-м году, когда в Москве я совершенно неожиданно купила книгу стихов Сидура «Самая счастливая осень» и когда в том же году в журнале «Знамя» (№8-9) прочитала его блестящую автобиографическую прозу «Памятник современному состоянию. Миф». А еще посмотрела подпольный любительский фильм с тем же названием, снятый в середине 70-х годов совместно с Олегом Киселевым. Дима там был и режиссером и исполнителем главной роли.

Только после этого передо мной раскрылся весь масштаб его личности. Личности разносторонней, талантливой и намного опередившей свое время.

Кристхард-Георг Нойберт

«Неизвестный и знаменитый одновременно»¹

Встречи с Вадимом Сидуром

На письменном столе разложены фотографии. На них изображен стоящий на коленях скульптор Вадим Сидур, в левой руке у него старое прохудившееся ведро, а может быть, это молочный алюминиевый бидон; в правой руке — молоток, которым он обрабатывает этот предмет. Эти снимки сделаны Георгием Геннисом в 1971 году. Они иллюстрируют творческий процесс художника в его дачной мастерской, в алабинском саду, неподалеку от Москвы. Снимки, запечатлевшие, как Вадим Сидур превращает «никому не нужный» металлолом в произведение искусства навека — в «Лик». Тот, кто захочет увидеть его сегодня, сможет найти его в евангелической церкви св. Матфея, расположенной в берлинском районе Тиргартен. В сочетании с деревянной статуей, изображающей Воскресение Христово (ее автор принадлежал к школе Тильмана Рименшнайдера), а также с головой Христа работы немецкого скульптора Герхарда Маркса, произведение Вадима Сидура «Лик» создает в пространстве храма атмосферу, побуждающую к размышлениям, они помогают понять сложную структуру взаимодействий и вызывают удивительные вопросы. Что означает тот факт, что церковь св. Матфея, полностью разрушенная огнем советской артиллерии в 1945 году и восстановленная лишь через двадцать лет после войны, теперь хранит в своей глубине произведение, созданное русским художником, который, будучи 19-летним солдатом, сражался на той войне и был тяжело ранен немецким снайпером? Полученная тогда телесная и душевная рана, не определила ли она его будущую жизнь и его отношение к миру? И что означает то обстоятельство, что в творчестве скульптора, воспитанного в традициях русско-еврейского толстовства, Христос и тема распятия всегда занимали особое место?² Какие культурные, политические и религиозные энергии сливаются здесь воедино? Может быть, в личности и творчестве художника-нонконформиста Вадима Сидура уникальным образом сочетаются отголоски взаимной вражды и последующего примирения русских и немцев, наступившего после второй мировой войны? И как получилось, что созданный в подмосковном Алабино «Лик» сегодня находится в берлинской церкви св. Матфея? Чтобы ответить на эти вопросы, нам нужно вернуться в прошлое, на несколько десятков лет назад.

¹ Слова из статьи: Рифф Д., Аймермахер К. Вадим Сидур в Германии // Pinakothek. № 10-11. 1999. С. 154.

² Скульптура «Лик» была передана Фонду св. Матфея в 2001 году.

Я цветок осенний
Единственный, неповторимый
Такого больше не будет.

(Вадим Сидур)

Для Сидура «Германия из страны-врага превратилась в страну-друга». Какая поразительная перемена! Какой дар судьбы! Эти слова скульптора кажутся тем более удивительными, что сказаны они были в обстановке холодной войны и противостояния двух политических систем, в восьмидесятые годы XX века. Потрясенные увиденным, мы задались вопросом: кто этот московский художник? Что является источником его творчества? То, что нам до сих пор встречалось в советском изобразительном искусстве, было в значительной степени сделано в духе социалистического реализма и оставляло нас равнодушными. Но здесь проявился совершенно другой подход, другой язык, новый, незнакомый, отчасти непростой взгляд на извечные вопросы человеческого бытия. Была ли эта удивительная встреча случайной? Была ли она лишь стечением обстоятельств? И представится ли нам другая возможность познакомиться с этим художником и его творчеством? Оглядываясь назад, могу сказать: это знакомство с относительно небольшим количеством работ Вадима Сидура дало импульс для последующих событий.

Во время посещения галереи нашего друга Кристофа Вебера мы познакомимся с давними друзьями Сидура — Ренатой и Александром Аллардтами, которые жили в Берлине по окончании дипломатической службы в Москве. Им я поведал о своем намерении связаться с Сидуром и побывать у него. Благодаря Аллардтам мы с женой познакомимся с Гизелой и Карлом Аймермахерами, которые в то время еще жили в Бохуме. Они то и проложили мне путь в Москву. И вот благодаря счастливому стечению обстоятельств, в 1992 году появилась возможность посетить Москву. Юлия Нельская-Сидур, вдова умершего в 1986 году Вадима Сидура, приняла меня очень сердечно. Она показала мне его работы, выставленные в незадолго до этого возникшем в Москве Музее Сидура. Моему изумлению перед таким обилием тем, циклов работ и разнообразных скульптурных композиций не было предела. У меня созрел план большой выставки Сидура в берлинской церкви на Гогенцоллернплатц, которая позволила бы как можно шире представить исключительную многогранность этого художника. Еще в Москве я обсудил с Юлией свои первые соображения по поводу масштабной выставки. Она сразу же заинтересовалась, но дала понять, что хорошо было бы также найти возможность представить и стихи Сидура, показать таким образом литературную грань его дара.

Благодаря усилиям и неустанному энтузиазму не боящихся никаких рисков давних друзей и, наверное, лучших знатоков



▲ Кристхард-Георг Нойберт

творчества Сидура — Гизелы и Карла Аймермахеров — план стал реальностью. 8 мая 1995 года, в 50-летие со дня освобождения от нацистского варварства и окончания войны мы открыли четвертую в Берлине и, возможно, самую обширную выставку работ Сидура, на которой были представлены почти все жанры и периоды его творчества — скульптура, графика, рисунки, с чтением его стихов и показом его кинофильма. На вернисаж в церкви на Гогенцоллернплатц собрались живущие в Германии друзья Сидура. Юлия Нельская-Сидур, почетный гость вернисажа, сообщила многочисленной публике о том, какую радость ей доставляет выступать на этой выставке в Берлине в тот момент, когда в Москве на Красной площади, где проходит военный парад, громыхают танки, демонстрируя военную мощь. Выставка привлекла множество посетителей и способствовала знакомству широкой немецкой общественности с творчеством Вадима Сидура.

Углубленное изучение искусства Сидура привело меня к мысли о том, что стоит попытаться сохранить что-то из его творчества для Берлина: может быть, удастся приобрести одно из произведений Сидура и затем найти для него достойное место. Выбор пал на работу «Лик». Даже если Сидур подразумевал в этом произведении человека в обобщенном смысле — страдающего в плену своих же противоречий, не перестающего приносить себя и других в жертву своей гордыне и страстям, порой развязывающего войны и сеющего разрушения, эта скульптура одновременно ведет нас к самому центру христианской теологии — к образу креста. Форма и выбор материала для изображения Христа заставляют вспомнить отрывок из книги пророка Исаии (Глава 53, 2-5): «...нет в нем ни вида, ни величия; и мы видели его, но не было в его облике ничего, что привлекало бы нас к нему. Он был полон болезней и боли и так презрен всеми, что от него отворачивали лицо свое; поэтому мы ни за что не уважали его. Воистину, он нес нашу боль и взвалил на себя наши страдания. Но мы считали его тем, кто был мучим и наказан Богом. Но бит он был и изранен за наши грехи. Он понес наказание ради того, чтобы у нас был мир и чтобы мы были исцелены благодаря той боли, которую перенёс он»¹.

Юлия Сидур, когда речь зашла о приобретении этой работы, сделала нам необычайно щедрое, заманчивое предложение, но, тем не менее, оно выходило за пределы того, что мы могли себе позволить в 1995 году. С самого начала стало ясно, что скульптура может быть куплена только на пожертвования. Нужно было на это решиться и, таким образом, мобилизовать наши возможности, которые, как мы не сомневались, обязательно найдутся внутри Евангелической церкви. Итак, этот

Германия из страны-врага превратилась в страну-друга

проект в некотором смысле стал также для членов общины своеобразным испытанием! Каждый получил возможность внести свой вклад в дело приобретения незаурядного произведения изобразительного искусства. Надо сказать, что интерьеры многих церквей, их убранство до сих пор хранят в себе предметы, свидетельствующие о художественном вкусе наших предков. И у церкви это были не худшие времена. Почему бы и нам сегодня не приобщиться к таким ее добродетелям?

В течение пяти лет наша идея оставалась мечтой. Но весной 2001 года она сбылась. Покупка состоялась. Торжественная передача произведения Сидура прошла 2 мая в церкви св. Матфея, и с тех пор «Лик» можно всегда здесь увидеть. По этому случаю Юлия Нельская-Сидур написала: «Однажды, тронутый этим христианским духом (Нагорной проповедью), художник почувствовал необходимость в своем творчестве представить образ Христа. Вадим Сидур исполнил лик Спасителя из материалов, созданных человеком, использованных им и выброшенных на свалку. Полностью разбитое ведро, раздавленная консервная банка, грубые куски дерева, старые алюминиевые крышки или отдельные куски железа. Все эти ничтожные отбросы одушевлены любовью, талантом и мастерством художника. В момент превращения в «Лик» и «Распятие» они получают новое чувство и функцию. Вадим Сидур, создавший такие произведения, не мог и предположить, что когда-нибудь они будут выставлены в этой прекрасной церкви. Тем более он обрадовался бы, если бы узнал об этом».

Очарованность и увлеченность творчеством Сидура нас не оставили, они сохранялись и дальше. Гизела и Карл Аймермахеры продолжали быть дружески с нами связанными. Во время своих визитов в Берлин Юлия не раз бывала в церкви св. Матфея. В 2007 году произошло радостное событие: по предложению Гизелы и Карла впервые в церкви св. Матфея было выставлено «Распятие» (1969)¹. И затем оно появлялось над церковным алтарем ежегодно на Рождество. Друг над другом расположенные металлические пластины, прибитые к вертикальной части «Распятия» и образующие острые углы, заставляют вспомнить о том, как пеленают детей, плотно обматывая их тканью — так поступали и тысячу лет назад, и так нередко делают до сих пор в Восточной Европе, в России и Китае. В христианском искусстве эта практика передана с впечатляющей выразительностью и в самых разных видах². Выполненное из металлического листа лицо бородатого мужчины не оставляет сомнений: это казненный Иисус. Поперечная балка креста ассоциируется для меня не только с муками смерти, но

¹ Каталог выставки в Бохуме. 1984, с. 245.

² Например, см. изображение спеленутого Христа-младенца: Жорж де ла Тур «Поклонение пастухов» (около 1644); Андреа Мантенья «Мадонна со спящим ребенком» (1465–1470).



▲
Распятие (вверху), 1969
Лик (внизу), 1971

¹ Перевод с немецкого текста «Библии» Мартина Лютера.

и одновременно подразумевает распростертые руки Спасителя. Так же, как и в романских изображениях распятия. Корона над головой выполнена не в виде тернового венца, а в виде венка из лучей — обыкновенных равномерно расположенных прямоугольных металлических отрезков. Рассматривая вместе характерные поперечные части балки и венок из лучей, становится ясно, что это распятие уже запечатлело «ДОКСУ»¹ — величие воскресшего Христа. Благодаря этому уникальному образному взаимодействию рождения, смерти и надежды на новую жизнь, на возрождение, «Распятие» Сидура убедительно свидетельствует о центральном значении креста как символа христианской веры, несущей надежду, которая расширяет наш горизонт за пределы умирания и смерти. Переосмысляя эти центральные связи, «Распятие» Сидура одновременно сохраняет в себе традиции христианской иконографии, воплощая их с помощью совершенно самостоятельного языка и используя для этого свои особые скульптурные средства.

Если я правильно понимаю, Сидур был далек от того, чтобы проиллюстрировать своим «Распятием» определенную христианскую тему. Скорее, библейские символы и мотивы становятся для него подлинными знаками смысла, имеющего отношение к «состоянию человека перед лицом растущей угрозы научных и общественно-политических экспериментов»². В работах Сидура проявляется то настроение, которое Вилем Флюссер диагностировал как поле напряжения между изгнанием и творчеством; то настроение, «в котором христианские мистики говорят об изгнании человека из рая в мир, а еврейские мистики — об изгнании в мир божественного духа»³.

И поэтому не должно удивлять, когда в обращении Сидура к христианским темам и мотивам мы невольно ощущаем потребность человека в том, чтобы спастись из плена им самим же выбранных бездн, создаваемых его гордыней, склонностью к насилию и чувством отъединенности от мира. Но именно это ощущение не щадит вдумчивых зрителей произведений Сидура.

Счастливые стечение обстоятельств и человеческое великодушие сделали так, что «Распятие» было отдано в дар Фонду св. Матфея живущим в Москве сыном Сидура Дмитрием (при посредничестве Карла Аймермахера). Передача скульптуры церкви св. Матфея состоялась 9 мая 2015 года в рамках торжественного концерта, организованного Евангелической церковью в честь 70-летия освобождения от нацистской диктатуры и окончания войны. Примечательно, что это произошло спу-

стя двадцать лет после большой выставки Сидура в церкви на Гогенцоллернплац. На церемонии ансамбль Scharoun Берлинской филармонии исполнил «Октет» Йорга Видмана (р. 1973), а также «Метаморфозы» Рихарда Штрауса (1864—1949). Под общим названием «Я больше не дам ни геллера за нашу жизнь» артисты Торстен Хирзе и Бернд Мосс прочитали отрывки из переписки Йозефа Рота и Стефана Цвейга 1927—1938 годов. Через несколько дней, 12 мая 2015 года, председатель земельной Евангелической церкви Маркус Дрёге открыл в своем берлинском служебном кабинете выставку графики и скульптуры Вадима Сидура под названием «Облик человека».

В течение двадцати лет две значительные работы скульптора-нонконформиста Вадима Сидура были переданы на попечение Фонда св. Матфея. Сегодня мне грустно, что я не был лично знаком с Вадимом Сидуром. Как бы мне хотелось поговорить с ним в окружении его произведений. Но я с благодарностью вспоминаю встречи с Юлией, его вдовой, живой образ которой встает перед моими глазами.

Один из тех, кто сопровождал меня на моем пути к Сидуру и стал мне очень близок, — это Карл Аймермахер. Беседам с ним, его бесчисленным рассказам, его текстам о творчестве Сидура, потребовавшем усилий и терпения, я во многом обязан своим взглядом на искусство этого художника. Хотя я не встречался со скульптором лично, тем не менее я счастлив, что узнал Сидура в его работах. Узнал «неизвестного и знаменитого одновременно» русского художника, создавшего в своей московской подвальной мастерской и на даче в Алабине непреходящие символы человечности. Я с удовольствием занимаюсь работами Сидура, для меня они принадлежат к одним из самых глубоких произведений классического модернизма, трогают и заставляют часто размышлять о них — и всегда размышлять по-новому.

Перевод *Владимира Воловникова*

¹ Доха в переводе с греческого означает «знание», но также «сияние», «слава».

² Карл Аймермахер. Из проспекта к презентации «Распятия» в церкви св. Матфея, Берлин, 2007.

³ Вилем Флюссер. Изгнание и творчество // Spuren. 9. Декабрь-январь 1984/1985, с. 7.

Сказать, когда я впервые осознал слова «Россия», «русский», не очень трудно — наверное, еще в Берлине, до марта 1945 года, когда мне было три с половиной года и когда мама («Mütterchen» — мамочка) вместе с нами, детьми, поездом уезжала из столицы в глухую западную провинцию, в городок под названием Браке на Нижнем Везере (Brake an der Unterweser). Уезжали мы туда не столько в объятия более «выгодных» победителей, Англии и Канады, сколько в надежде (напрасной) на помощь нашего нисколько нам лично не знакомого Дяди Вани, Onkel Wanja, из русских немцев, который после 1917 года предпочел Красной России «привезерскую» глушь и был там богатым скотопромышленником. Несколько позже нам стало известно, что наш отец («Väterchen» — папочка) попал в плен к русским, и все пять лет мы говорили и писали об отце как о военнопленном в России, хотя сидел он и работал в лагере, который находился в Прибалтийском сланцевом бассейне, в Кохтла-Ярве (тогда Советская Эстония). Вернулся он к нам гораздо позднее, к Рождеству 1949 года. И, к моему ребяческому удивлению, высказывался потом о русских с некоторыми нюансами: с легкой насмешкой говорил о «перевоспитательных» мерах лагерного управления, но с нотой сочувствия к простым охранникам, которых видел в таком же скверном положении, в каком находился и он сам. По его словам, не слишком значительная разница состояла в том, что эти русские застряли вдали от своих родных мест и по другую сторону колючей проволоки. А еда была у всех одинаково скверная.

Некоторое время спустя, в 1961 году, через несколько недель после возведения берлинской стены я, получив аттестат зрелости в баварском городе Эрланген, приступил в Западном Берлине к учебе на факультете славистики в Свободном Университете, точнее, в Институте Восточной Европы, где решил сосредоточиться на русском и польском языках. В один из первых дней первого семестра, в коридорах Института я буквально столкнулся со студентом Карлом Аймермахером, который был старше меня. Позже мы провели с ним вместе несколько лет в излишне миловидном городке Констанце на берегу Боденского озера как сотрудники кафедры славистики под руководством Юрия Штридтера, и наша дружба продолжается до сих пор (о тонкостях не будем тут, мой дорогой!). Именно благодаря Карлу и произошло мое знакомство с двумя особами, которые в моей «частной» памяти относятся к предысто-

рии встречи с Вадимом Сидуром. Речь идет об Эрике Пешлере и Александре, или Саше, Пятигорском, которые оба были людьми живыми, беспокойными, любителями парадоксов, поэтому на их фоне я позднее воспринял с благодарностью то, что в Вадиме Сидуре мне показалось зрелостью и взвешенностью.

Эрик Пешлер (1922–2005), баварец, был человеком совершенно необыкновенным и многогранным, с некоторыми чертами авантюриста, к тому же одаренным любовью к музыке и искусствам. Относился он к числу тех бывших немецких солдат и офицеров второй мировой войны, которые впоследствии отвергали всякие правые оттенки в политике и возненавидели консервативный поворот как в США, так и в ФРГ. Работал журналистом в Мюнхене, публиковался и как писатель. Говорил, что из-за конфликта с Францем Йозефом Штраусом эмигрировал после смерти Сталина вместе с тогдашней красавицей женой Ниной в хрущевский Советский союз, прямо в саму Москву, где стал работать для советской немецкоязычной прессы и радио. После пятилетнего там пребывания возвращался долго — через Египет, Грецию и Италию — и в итоге поселился в Швейцарии, между Цюрихом и Констанцем, а от туда нередко наведывался в наш пограничный городок. В 1966 году издал по-немецки книгу «В частном порядке в Москве», в которой рассказал о своих встречах с советскими художниками, в том числе с Эрнстом Неизвестным, его главным героем, и среди многих прочих также с Вадимом Сидуром. Наверное, Карл познакомился с Пешлером до меня, но, как подсказывает моя не очень верная память, Пешлер организовал в нашем городе, помимо Карла, две выставки названных скульпторов¹. В то время Неизвестный нравился мне больше, но в дальнейшем мое отношение к нему изменилось.

Благодаря Карлу, Саша Пятигорский приехал к нам с частью своей семьи в 1972 или 1973 году и поселился со своими домашними на год с лишним на острове Рейхенау, который славится своей богатой средневековой историей. Саша стал первым русским, с которым я общался исключительно на русском языке, и это имело для меня большое значение, если вспомнить мою привязанность к польским делам. Тут в скобках прибавлю, что в 1969-70 году мне довелось провести с женой и двухмесячной (тогда) дочерью целый год в Варшаве, где я успел привыкнуть к реальному социалистическому образу жизни. А когда я в 1975-м уезжал (без особого энтузиазма) на полугодовую стажировку в Москву, под чисто формальной опекой Академии наук, я захватил с собой туда не только почти точные московские адреса Мераба Мамардашвили и Эрнста Неизвестного, но и возможности «тренировки» в русскоязычном интеллектуаль-

¹ Карл уточняет, что выставка была организована им совместно с Пешлером и на ней демонстрировались произведения и Неизвестного, и Сидура.

ном диалоге. Телефон же и адрес Вадима Сидура дал мне Карл. Впоследствии я пригодился ему и Сидуру в качестве курьера, помогающего им в их почтовой переписке и деловых отношениях, но теперь детали припоминаются мне уже совсем смутно.

Не могу сказать точно, позвонил ли я по телефону Сидуру раньше или позднее моих первых контактов с Андреем Монастырским и его друзьями. Во всяком случае, мои встречи с кругом молодых концептуалистов и со зрелым художником Вадимом и его женой Юлией проходили параллельно и с одинаковой интенсивностью. В этот круг моих знакомых я вовлек почти с самого начала своего нового друга, химика, также стажера и соседа по гостинице Академии наук, немца по имени Штеффен Андре (Steffen Andrae), которого отличало прекрасное владение русским языком.

От моих частых посещений мастерской Вадима (более 45 лет тому назад) в памяти осталась общая подвальная атмосфера потемок, несмотря на хитрую систему тамошнего освещения. К этой темноте очень подходила фигура хозяина, его рабочая одежда и глуховатый голос, а диссонировала с ней свежесть, колоритность и тихая красота симпатичной хозяйки, жены художника Юлии (в их квартире, наоборот, господствовала Юлина личность, излучающая свет). С первого же посещения мастерской мне особенно ярко запомнилась полка в передней части подвала, которая представляла собой выставку небольших скульптур из всех периодов творчества Вадима, в том числе и соцреалистического. «Все это мое, — сказал он (привожу практически дословно), — я ни от чего своего не отрекаюсь». Наверное, уже тогда он мне сказал, что некоторые его работы украшают стены варшавского Дворца культуры им. И.В. Сталина. К сожалению, мне не удалось уточнить, какие именно; впрочем, он не стал скрывать от меня сложности и затруднения, пережитые их тогдашним коллективом из трех скульпторов — ЛеСС¹. Меня это потрясло в самом позитивном смысле, так как я принадлежал и принадлежу к народу, постоянно находящемуся в состоянии «абсолютного» отрицания своего прошлого, чтобы совсем тождественно осознанному пониманию совместной ответственности за нашу народную вину. С тем большим усилием я привыкал к новейшим работам Вадима, колеблющимся между откровенным эротизмом и вызывающей серьезностью его часто намеренно «антикрасивых» монументальных металлических или керамических скульптур — монументальных, впрочем, независимо от их реальных размеров. Я более чувствовал, чем понимал разумом, повторяющиеся характерные черты и мотивы этого скульптурного творчества и так

¹Смотри статью о Сидуре в Википедии: https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A1%D0%B8%D0%B4%D1%83%D1%80_%D0%92%D0%B0%D0%B4%D0%B8%D0%BC%D0%90%D0%B1%D1%80%D0%B0%D0%BC%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%87

и не стал его настоящим, компетентным знатоком. Но все-таки я уяснил нечто из его многогранных и вполне конкретных и одновременно общечеловеческих смыслов. Как немец я чувствовал в них и конкретную память о наших собственных и совершенных другими преступлениях, большую силу прощения, большую любовь к человечеству и великую скорбь. Так что впоследствии работы мирового удачника Эрнста Неизвестного стали казаться мне прямо-таки излишне красивыми, изящными и в то же время помпезными.

Присутствие всех этих впечатляющих произведений искусства ощутимо влияло на мое отношение к незаурядной личности Вадима, которому я стал уделять едва ли не больше внимания, чем его работам. В 51, в 52 года он, конечно, не был еще стариком, но человеком, не вполне владеющим своими силами и, среди прочего, из-за фронтowego ранения нижней челюсти и по причине слабого сердца. Любил беседовать, к моему счастью, и со мной, тогда почти еще юношей, но, во всяком случае, приятно наивным и благодарным для него слушателем из далекой Западной Германии. Вероятно, Вадим делился тогда со мной своими мыслями, касающимися темы «Памятника современному состоянию». И мне в первую очередь импонировали его сдержанность, его умение обходиться без какой-либо напыщенности и фанатизма, а также широта и многогранность его мышления, его интеллектуальных и художественных поисков. Он сказал как-то, что данную тему (тему «Памятника современному состоянию») он намерен выразить не только в скульптурах, в живописи и графике, но и в литературно-философских текстах и даже с помощью киноискусства.

Воспоминания об этом фильме мне даются сейчас с некоторым трудом из-за происшествия, о котором пойдет речь ниже. Но в тот момент, когда я пишу эти строки, мне припомнилось, с каким удивлением я обнаружил во время просмотра этой немой черно-белой ленты неожиданное ее сходство с уже знакомыми мне тогда кинопроизведениями, например, с лентами Алэна Рене (Alain Resnais). Но, разумеется, я не претендую на несомненную точность и обоснованность этого субъективного сравнения!.. Пожалуй, процитирую здесь характеристику фильма из статьи о Сидуре в Википедии: «В 1973 году Сидур начал писать сценарий к фильму под названием



► **Памятник современному состоянию, 1962,** установлен в Констанце, 1981

«Памятник современному состоянию» с подзаголовком «Миф». Эта документальная немая чёрно-белая лента рассказывает о жизни и работе скульптора. Действие происходит в его мастерской, в подвальном помещении дома № 5 по Комсомольскому проспекту. Сюжет фильма разворачивается намеренно неторопливо, по стилистике это напоминает фильмы Феллини, тем не менее зритель при просмотре ощущает нарастающую тревогу — чувство, сравнимое с тем, которое испытывают зрители мастерски сработанного детектива. Собственно, причины грядущей драмы остаются за кадром. Активными участниками действия становятся произведения скульптора, населяющие его мастерскую, они живут своей отдельной жизнью, непонятной ни зрителю, ни самому их автору. Первоначально повествование складывается из достаточно ясных воспоминаний Скульптора о прошлом, им пройденном жизненном пути. Однако по мере развития действия, под влиянием не оставляющей героя мысли о неминуемом конце жизни, сюжет становится «абсурдным и иррациональным» и в то же время подводит зрителя к выводу, что фильм, собственно, является творческим завещанием главного героя».

Трудности, с которыми я пытаюсь восстановить память об этом фильме, связаны не только с сорока пятью прошедшими годами, но и с ситуацией самого просмотра. Автор фильма считал его подпольным, секретным произведением. И пригласил на частный просмотр в мастерской лишь молодого шведа с супругой (из журналистов или дипломатов), Штеффена и меня; а кроме хозяев присутствовал еще молодой человек, не помню, был ли это сам кинооператор (и соавтор) Олег Киселев или какой-то технический помощник в создании фильма. После просмотра швед проводил жену к метро и вскоре вернулся назад, бобины киноплёнки были возвращены на свои потайные места, и все уселись за столом, чтобы поговорить о фильме. И в этот момент в мастерскую вторглась группа из четырех-пяти человек, которые были в штатском, но явно принадлежали к какому-то милицейскому подразделению. Начали они с проверки документов у каждого из присутствующих. Вели себя притом решительно, но не слишком грубо; к моему удивлению, они даже не взглянули на необыкновенные произведения искусства в мастерской, не старались найти бобины с кинофильмом. Поскольку у Юлии никакого документа при себе не оказалось, эти люди в штатском заявили о намерении доставить ее к себе в отделение для установления личности. Однако торжественная декларация Вадима о том, что он, мол, запрещает жене покидать мастерскую без него, была ими в итоге принята. Они объяснили Вадиму, что у него якобы нет права принимать иностранных гостей в мастерской вне рабочего времени. А на мой вопрос, какие претензии у них есть ко мне, ответили, что

я как иностранец не нарушил своим присутствием никаких законов. Их «операция» в помещении мастерской продлилась еще примерно полчаса без какой-либо ясной и определенной цели, кроме разве что намерения посеять страх в душах присутствующих, а потом они ушли. Вадим настоятельно попросил нас прийти к нему в мастерскую на следующий день вечером. Когда мы опять у него оказались, он с улыбкой рассказал нам о визите в его подвал в первой половине дня участкового милиционера Станислава, пьяницы из московских поляков, который, сделав глоток из предложенной Вадимом бутылки, конфиденциальным тоном раскрыл ему уже и без того явный смысл вчерашней акции своих более именитых коллег...

К концу моего пребывания в Москве я совершил одну ошибку с Вадимом. Любил я и ценил его, но любил и ценил также молодую тогда концептуальную художницу Иру Нахову, ученицу Виктора Пивоварова, входившую в круг Андрея Монастырского, с которым я был связан не меньше, чем с Вадимом. Проявляя почти ребяческую восторженность, я захотел познакомиться с Иру и Вадима. Она отнеслась к моему намерению с легкой усмешкой, но согласилась. Встреча состоялась, кажется, в мастерской Вадима. Тот с трудом сохранял вежливость, а рисунку, принесенному Ирой, уделил едва ли больше трех секунд. И столь мне знакомая его дружелюбность в эти мгновения не существовала. Я в очередной раз убедился, что в тогдашнем советском мире были такие «острова», между которыми паромы не ходили. Впрочем, нельзя сказать, что связи с московской культурой у Вадима вовсе отсутствовали: так, благодаря ему, я попал как-то в Большой театр и несколько раз смотрел спектакли в театре на Таганке...

Прошло почти полвека. Вадима и Юлии уже давно нет в этом мире, а мои контакты с остальными московскими друзьями совсем «истончились». Сохранились, правда, дружеские отношения с мюнхенским жителем Штеффеном Андре, а также с берлинцем Карлом Аймермахером, неутомимым «опекуном и глашатаем» творчества Сидура, в свое время близким другом Вадима и Юлии, и, конечно же, нашим...

Анна Бекстрём

О Вадиме Сидуре

О Вадиме Сидуре я узнала в начале октября 1969 года, можно сказать — случайно, на улице, а точнее, у входа в московский Дом литераторов, где мы с Ларсом Клебергом договорились о встрече. Поэт Юрий Левитанский подошел к нам и спросил, хотим ли мы посмотреть мастерскую русского художника. Если да, то он мог бы нас туда сводить. Мы с благодарностью и без колебаний согласились, а я — так с особым энтузиазмом. Только что я приехала в Москву на десять месяцев от шведского института в рамках обмена студентами, преисполненная дерзкой решимости попытаться всё исследовать и — всё понять.

На следующий день мы снова встретились. Ларс пришел на нашу встречу сильно опоздав. «Он несерьезный человек», — сказал Левитанский, пока мы ждали. Ларс, конечно, торопился, но, будучи руководителем тургруппы, состоявшей из обувщиков, он с утра до вечера крутился, как мог, и к тому же сильно уставал. Отметим попутно, что возможности побывать в Советском Союзе были в то время все еще довольно ограниченными. Мы же горели желанием увидеть собственными глазами, что там, за железным занавесом, это было своего рода запретное желание, которое искушало нас все детство и юность.

Наши познания из русской истории, полученные от родителей, заканчивались 1917 годом. Что происходило потом, сказать было невозможно. Но вопрос: «Вы что, русские?», — произнесенный с долей укора, нам иногда приходилось слышать, когда мы были маленькие.

Итак, сев на громахающий автобус, мы добрались до Комсомольского проспекта, где высадились неподалеку от Парка культуры.

Каменная лестница, как трещина в скале, вела в подвал большого высокого дома. Мы нажали на кнопку звонка в стене, и нам открыла жена художника Юлия, слегка округлая молодая женщина, с веселыми глазами под прямой челкой. Позднее я поняла, что ее тоже можно было причислить к произведениям Вадима Сидура.

Мы вошли в комнату с канализационными трубами, проходящими под невысоким потолком, и с тусклым электрическим освещением. Все ее пространство занимали скульптуры из разных материалов и разного размера, в большинстве покрытые тонким слоем пыли. В другой, дальней комнате стоял овальный деревянный стол, а перед ним — выдавший виды продавленный диван. Полки вдоль стен были заставлены небольшими скульп-

турами. Тут нас и встретил сам Вадим. Взгляд его теплых глаз проникал к нам будто изнутри темного птичьего гнезда, состоящего из волос и бороды. Он сразу предложил нам сесть за стол: «Я заметил, что смотреть искусство на голодный желудок вредно». И правда, люди в Москве часто испытывали холод и мерзли, стоя в очередях или добираясь из одной точки огромного города в другую, что требовало немалых усилий и времени.

Мы пили чай, заваренный прямо в кружках (щепотки чайных листочков заливались кипятком), и ели бутерброды с сыром и копченой колбасой. Затем нам предложили пройтись по мастерской и познакомиться с произведениями искусства. А уже после этого Вадим ответил на наши вопросы, касавшиеся названий тех или иных работ и периода их создания.

За этим первым посещением подвала Вадима последовали и другие, поскольку, услышав, что я собираюсь остаться в Москве на весь учебный год, он пригласил меня зайти еще раз. Эта подвальная мастерская стала для меня одним из главных и часто посещаемых мест в центре Москвы. Ближе к вечеру я либо приезжала в Ленинскую библиотеку — там уже выстраивались длинные очереди в гардероб и работники, следящие за порядком, делались все более суровыми, а столовая переполнялась до отказа, и всё это вместе действовало угнетающе, либо я совершала какие-то, часто бесплодные, поездки по городу (в надежде добыть что-то в дополнение к нехитрым предметам первой необходимости, без которых было не обойтись в университетской жизни). Или же отправлялась в гости к кому-то из друзей, живущему на городской окраине, да еще без телефона, а то и для исполнения каких-либо бюрократических формальностей, связанных с получением стипендии и довольно часто заводивших меня в тупик, обозначаемый табличкой «В отпуске» или «Закрывается на ремонт». А вот уже на обратном пути «домой», то есть в общежитие, я могла позвонить Вадиму и Юлии. И почти всегда я слышала в трубку, что меня будут рады видеть и что я очень даже кстати. Чаще всего это происходило в девять вечера. Рабочий день у них к этому времени заканчивался, и они отдыхали с друзьями, часто в компании Эдуарда Гладкова, фотографа, лаборатория которого находилась тут же, в одной из комнат в глубине мастерской. И на столе стояли неизменные кружки с чаем.

На меня обрушивался поток вопросов, на которые — несмотря на годы тяжелого труда по приобретению знаний в различных частях света — мне было нелегко отвечать из-за недостаточной практики в русской разговорной речи. А вопросы касались, прежде всего, условий жизни на Западе, и не в последнюю очередь цен на повседневные товары. К своему стыду, я показала себя плохо информированным человеком, часто не могла сказать, сколько стоит килограмм сливочного масла



► Лопнувшая, 1964

или какова у нас средняя заработная плата, и что с ценами на автомобили и арендой жилья. К моим сорока двум годам, будучи «интеллектуалкой» и студенткой университета, а также женой поэта и редактором текстов и картинок, я была, наверное, слишком хорошо защищена в своем существовании от разных житейских проблем. Русские смотрели на меня с некоторым ироническим превосходством, и я часто испытывала затруднения, отвечая на вопросы. Единственное, что в моей ситуации могло вызывать уважение, так это то, что у меня было трое детей (на тот момент в возрасте от 9 до 14 лет). Вадим, который до поры до времени оставался в тени и не принимал участия в разговоре, смотрел на меня с сочувственной улыбкой. Он понял, как непросто сообщать такие подробности на чужом языке, и, вероятно, отметил на моем лице признаки усталости.

Самые первые впечатления от скульптур Вадима у меня сложились в мое первое, девятимесячное пребывание в Москве. Дружба с ним и Юлей продолжалась (и развивалась) и во все последующие годы вплоть до смерти Вадима — и дальше не прервалась! Этому так и не смогли помешать разногласия между мной и директором, представителем той инстанции, которая в течение многих лет отказывала мне во въезде в СССР.

Среди скульптур на полках, заполнявших интерьер мастерской, одна сразу же бросилась мне в глаза. Это было изображение раненого из белого гипса с полностью забинтованной головой: из-под бинтов выглядывала лишь темная щель рта. «Таких я видел в больнице, где лечился после ранения в челюсть». В то время Вадим был еще сдержан в своих комментариях, когда говорил с посторонними. Позже он прямо назвал эту скульптуру своим автопортретом — примерно так он выглядел после Отечественной войны, на которую он, как и многие его сверстники, ушел добровольцем. Окончив военное училище, Вадим стал командиром пулеметного взвода и участвовал в боях на Украинском фронте. 7 марта 1944 года был тяжело ранен пулей немецкого снайпера, пробившей верхнюю челюсть, чудом избежал смерти и сделался инвалидом на всю оставшуюся жизнь.

На полках стояли и другие скульптуры, созданные по мотивам из Второй мировой войны: «Треблинка» (массивная груда тел, симметрично, крест-накрест, положенных друг на друга — сегодня она установлена в Берлине перед зданием, где при Гитлере хранились документы отправляемых в концлагеря евреев), «Памятник погибшим от бомб», «Памятник погибшим от насилия». Но здесь были и «Памятник погибшим от любви», и «Памятник погибшим детям». В этой второй работе головы скорбящих родителей как бы встречаются с упавшим с неба опрокинутым ребенком, девочкой, ножки которой вздернуты вверх из юбки, напоминающей застывший колокол, и все вме-



сте они образуют треугольник. Эта в некотором роде игривая скульптурная композиция в то же время поражала зрителя своим трагизмом.

Общие, объединяющие все эти небольшие скульптуры на полках качества — их концентрированная выразительность и компактность. На самом деле они предназначены для многократного увеличения и установки на площадях и улицах, посреди городской суеты и автомобильных пробок, чтобы люди, взглянув на них, могли на несколько мгновений сосредоточиться, прийти в себя, задуматься о своем пребывании на земле, о смысле своей жизни.

Вот еще скульптурные группы — музыканты, слившиеся воедино со своими инструментами, из цикла «Джаз», рядом серия «Праздник», куда входит и «Играющий на балалайке». Некоторые из этих работ имеют черты фольклорных произведений. Есть и скульптуры, отражающие дух современности: «Летающие тарелки», «Бэби-бум», «Хула-хуп». Классический мотив «мать и дитя» дополнен композицией «Отец с сыном»: отец сидит прочно и уверенно, широко расставив ноги, а маленький сын стоит перед ним (к нему спиной) на своеобразной платформе, образованной скрещенными руками отца. Но и сын также сдвинул вместе ладони перед собой, они тоже, как и руки отца, образуют нечто вроде округлой подставки — не отправная ли это точка для уже следующего поколения?

Мать держит ребенка на руках, склонившись над ним, младенец обращен к ней лицом, и его ручки, раскинутые для объятия, сливаются с ее руками, повторяя их закругленное обнимающее движение, и при взгляде на скульптуру в фас мы видим сферу, объединяющую женщину и ребенка, их тела, их общую человеческую природу. Но среди скульптур на тему «Мать и дитя» мне больше всего нравится «Кесарево сечение»: ребенок, проявляя невероятную силу и безумное стремление к новой жизни, вырывается из тела матери, выгнутого наподобие арки, с головой и ногами, упирающимися в землю.

У работы «Отец и сын» (1964) есть «двойник», размещенный в самой просторной части мастерской, где более крупные скульптуры стоят прямо на полу. Называется эта работа «Пророк» (1969). Голова большой метровой фигуры представляет собой какую-то металлическую деталь, на ладони у этого условного гиганта маленькая типовая фигурка Христа с раскинутыми в патетическом жесте руками.

Я никогда не спрашивала у Вадима, что означает в его работе Христос. Но его присутствие я обнаружила в нескольких сидуровских произведениях: например, в грустной иконке, составленной из металлолома (ее части были прибиты к деревянной доске), где раздавленное, деформированное алюминиевое ведро превращается в испещренный морщинами лик,



▲ Памятник погибшим детям, 1968

◀ Мать и дитя, 1977

с бородой, состоящей из россыпи изогнутых гвоздей, и волосами, которые представляют собой нагромождение железных цепей, и где нимб изображен с помощью каких-то металлических пластинок.

«Зачем мне создавать заново какие-то фигуры, если я уже нашел готовые на свалках, и именно то, что мне нужно?» — услышала я от Вадима позже, когда он решил прокомментировать свое искусство из металлолома.

В дальней небольшой комнатке находились скульптуры более ранних периодов творчества Сидура. Мне вспоминается гипсовая фигура лежащей женщины с пышными формами, которая держит над собой своего ребенка. Надо сказать, что Сидура часто сравнивали с Генри Муром. Однако Вадим настаивал: «Но я не знал Генри Мура, когда делал всё это». Вообще он утверждал независимость русского искусства от западного, в его послереволюционном развитии. И говорил об этом с сожалением, потому что русские художники в силу их изолированности от остального мира вынуждены были искать свой путь самостоятельно и многократно находить решения художественных задач, уже найденные однажды где-то в других точках планеты. Большая выставка мексиканского искусства, показанная в Москве в 50-е годы, по его словам, имела большое значение. Все с удивлением отметили формалистические черты в искусстве ацтеков¹.

Из произведений, находившихся в подземном пространстве Сидура, моей особенной симпатией пользовались несколько грубых, меланхоличных на вид известняковых троллей. Кажалось, они вдохновлены миром скандинавских легенд и сказок (ведь это были тролли!), что вызывало во мне острое ощущение личной общности — и с ними, и с самим Сидуром.

Во время моих неоднократных посещений подвала две комнаты, с фотолабораторией Эдуарда Гладкова тут же, по соседству, представлялись мне потаенным кладом среди серого и суетного советского общества, шум которого доносился сверху, с поверхности Комсомольского проспекта. И всякий раз, оказываясь в этой подвальной мастерской, я делала для себя всё новые открытия.

Возле овального стола — состав собиравшихся за ним людей мог иногда несколько меняться, однако неизменным оставалось царившее там настроение искренности, свободы, весёлой раскованности и пренебрежения условностями — я чувствовала себя так, будто нахожусь в центре мира, в самом его сердце. Здесь говорили открыто, особо не сдерживаясь.

¹ Выставка «Искусство Мексики. От древнейших времен до наших дней», организованная на правительственном уровне в порядке культурного обмена, прошла в 1960 году в Москве в ГМИИ им. А.С.Пушкина и в Государственном Эрмитаже в Ленинграде. Представлены были произведения скульптуры, живописи, ритуальных и бытовых предметов.

В этой стране нужно изменить совсем немного, чтобы все стало прекрасно

Правда, могли в какой-то момент накрыть телефон подушкой. «Мы предполагаем, что нас через него подслушивают, — сказал однажды Вадим, как бы извиняясь передо мной. — Но, возможно, это просто наш бзик...»

Здесь, в этом кругу друзей Вадима и Юлии я вдруг обрела Россию, которую бессознательно искала: щедрую, теплую и яркую, похожую на тот ее образ, что возникал при чтении классической литературы (доступной нам, шведам, в том числе благодаря книжной серии «Русские классики» издательства «Тиден», которую редактировал Нильс Аке Нильссон¹).

«В этой стране нужно изменить совсем немного, чтобы все стало прекрасно», — не раз слышала я от Вадима...

Вечер 7 ноября 1969 года — меня специально пригласили в мастерскую. Гостей было больше обычного (около десяти), на столе армянский коньяк и водка, а помимо хлеба и сыра, несколько видов порезанной колбасы, пирожные. С трудом протиснувшись и усевшись с краю, я изо всех сил старалась понять смысл темпераментных реплик, попутно торопясь ответить на задаваемые мне вопросы.

Обсуждали новую поэзию, точнее, эксперименты со стихотворными формами, когда поэт обходится без рифм и регулярных размеров. Отправной точкой для дискуссии послужил самиздатовский сборник, полученный Вадимом и Юлией в подарок от молодого поэта Эдуарда Лимонова, он в то время зарабатывал на жизнь шитьем брюк, которые продавал на Арбате. Один из гостей — врач — читал вслух что-то из этого сборничка, где чернота строк, напечатанных на пишущей машинке, почти сливалась с серо-желтой бумагой. Одно стихотворение было посвящено старухе с желтыми зубами и резким неприятным дыханием, в другом описывалась толпа, проходящая через двери ГУМа. Люди, собравшиеся в мастерской, посмеивались над «брючным поэтом», и только Вадим, казалось, находил в этих стихах нечто интересное. Юля мне потом объяснила: «Дима знает себе цену как художник. И потому он более восприимчив к новому, чем другие».

Среди скульптур, стоявших на полках, была и та, что буквально притягивала к себе мое внимание, будто обладала какой-то демонической силой. Две человеческие фигуры образовывали своеобразный двойной крест. Один человек стоял прямо, вытянувшись в строгую вертикаль, а другой, точно продетый сквозь него, располагался горизонтально, на уровне его живота, он висел прямо в воздухе, запрокинув голову, и его фигура была параллельна раскинутым над ним рукам первого. В конце концов, мне стало ясно, что эта скульптура называется «Операция на сердце», что она появилась в связи с сердечным приступом, который поразил Вадима в 1961 году и во второй

¹ Нильс Аке Нильссон (1917–1995), шведский славист и переводчик.

раз (если помнить о тяжелом ранении) угрожал ему преждевременным уходом. После этого инфаркта у него обострилось чувство хрупкости бытия, он еще более отчетливо осознал, что каждый день жизни — это бесценный дар, и его нужно использовать для творчества.

В те периоды, когда проблемы со здоровьем не позволяли Вадиму заниматься скульптурой, его творческий порыв искал и находил для себя другие выходы. В начале 70-х он серьезно повредил себе правую руку, когда мыл аквариум, меняя воду в аквариуме, который выскользнул у него из рук, разбился и осколком порезал сухожилие. Позже Сидур начал писать автобиографическую прозу, плод игривого вдохновения, где воспоминания об Украине двадцатых-тридцатых годов соседствуют с описаниями современной Москвы.

В последние два года своей жизни Вадим неожиданно — по его словам, даже для него самого — стал писать стихи. Они очень непосредственны, эмоционально точны, а торжествующая в них радость бытия оттенена сознанием приближающейся смерти.

В последний день своей жизни Вадим нарисовал четырнадцать рисунков. А рисовать активно он начал, когда выздоравливал после первого инфаркта, случившегося в 1961 году. При моем первом посещении подвала он показал целую стопку рисунков и литографий. Мотивы и сюжеты часто были такими же, как и у его скульптур. Взять хотя бы «Семью»: группа из трех голов, поднимающихся из пламени (оно могло означать войну или окончательную гибель цивилизации); Христос, висящий на кресте, как беспомощная и раздувшаяся лягушка; Пророк с грустным лицом, у которого мускулы наподобие обнаженных ребер и взгляд устремлен в пространство (вариант «Раненого»?); Последние две работы предвосхищали серию странных гравюр 1969 года под названием «Мутации». Это своеобразные научно-фантастические, созданные его воображением картины, на которых показана возможная эволюция человеческой природы в будущем, скажем, под воздействием радиоактивного облучения. Художник довольно близко подходит здесь к роли пророка.

Чернобыльская катастрофа произошла менее чем за два месяца до смерти Сидура. Я не знаю, как отреагировал на нее скульптор. Но все его работы были протестом против недалекости человечества и того огромного зла, которое оно может принести (зло постепенно накапливается, рискуя спровоцировать третью мировую войну, — так примерно он рассуждал об этом).

Ларс Бекстрём считал «Мутации» одними из самых интересных в творчестве художника; он их проанализировал в книге о Вадиме Сидуре, которая вышла в издательстве «Карлссон»



в 1989 году¹. Когда Вадим узнал об этом мнении Ларса, он сказал: «Тут я с ним согласен».

Мысль о том, что книга, представляющая его и его работы, будет опубликована в Швеции, приводила Вадима в восторг. И когда первый издатель, поначалу отнесшийся к этой идее с энтузиазмом, начал проявлять сомнения, Вадим предложил внести в издание книги свой финансовый вклад. Он также дал несколько советов относительно того, как должна выглядеть книга, и предложил сделать текст на английском и шведском языках.

Для Вадима скульптуры и другие его произведения были так же важны, как родные дети. Его мучила мысль о том, что будет с ними, когда он больше не сможет их оберегать сам. Разобьют, выбросят на помойку? Он вложил в них свой жизненный опыт, свой талант, в них было всё то, чем он хотел поделиться с современниками. Он и Юлия — они открыто мне в этом признавались — сознательно отказались от рождения детей, несмотря на благонамеренные пожелания некоторых своих знакомых, которые производили на свет «живые скульптуры, живые!» (Отметим здесь, что история появления каждого из двух сыновей Вадима и Юлии совершенно разная!)

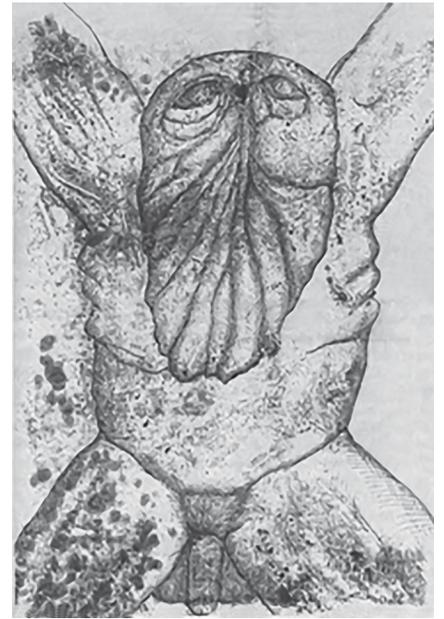
В конце одного из вечеров Вадим спросил, пристально в меня вглядываясь сощуренными глазами, не смогу ли я взять с собой несколько его рисунков, когда поеду домой на рождественские каникулы. На секунду я задумалась, а потом произнесла решительное «да», польщенная доверием.

Последняя встреча перед моим отъездом состоялась декабрьским вечером. Мы вместе отобрали рисунки, и Вадим составил список: их оказалось тридцать семь, и он мне дал их без каких-либо оговорок и рекомендаций. «Они твои. Делай с ними, что хочешь». Момент казался торжественным. Должно быть, не без сожаления Вадим расставался со своими работами. По его словам, он впервые решился на такой шаг.

Рисунки были завернуты в бумагу, и я этот свернутый рулон сунула себе под мышку. Как обычно, мы дошли до станции метро «Парк культуры», где наши пути разошлись. Вадим, как обычно, вручил мне на дорогу пятикопеечную монету, которую я приняла как скромный залог нашего взаимопонимания и дружбы. Поцелуй на прощание, и я увидела, как они с Юлей исчезают в потоке людей, с улыбкой на лицах, излучая чувство уверенности в своих меховых шапках — мои самые близкие друзья среди всех этих незнакомцев.

Довольная я вернулась в свою комнату в университетском общежитии и на следующее утро положила рисунки в небольшую спортивную сумку, собираясь доставить их

¹ Bäckström Lars, Bäckström Annika. Vadim Sidur. Skulpturer och Mutationes. Stockholm, 1989.



▲ Христос из цикла «Мутации», 1969

◀ Мать и дитя, 1965

в безопасное место для дальнейшей транспортировки. Но меня неожиданно остановил охранник, точнее, старушка в будке возле университетских ворот: «Стоп! Куда ты с этой сумкой? Ее не положено просто так выносить!» Я пыталась возражать, но быстро поняла, что это бессмысленно. Требовалось разрешение от уборщицы на этаже, где я жила. Я, правда, была с ней в хороших отношениях — практиковала свой русский, часто беседуя с женщиной и о повседневной жизни в наших странах, и о других более серьезных вещах. Но мне понадобился еще один день, чтобы ее отыскать и объяснить ей, что эта сумка мне нужна для того, чтобы купить в ГУМе подарки для своих детей.

И, честно говоря, я не знаю, как бы я поступила, если бы старушка, сторожившая университетские ворота, пожелала заглянуть в мою сумку?..

Каким было мое отношение к подарку Вадима? Я никогда не воспринимала его как личную собственность. Мы показывали рисунки нашим близким друзьям, всем, кто интересовался искусством в нашем окружении. В конце концов мы передали их в дар Стокгольмскому музею современного искусства, где они долгое время лежали без движения и их список был утрачен. Члены музейного руководства только что сами побывали в Москве, познакомились с ситуацией и установили необходимые контакты. Но, очевидно, они не ощутили потребности в дополнительных приобретениях.

Позже я поняла, что мало что могу сделать для Сидура в нашей стране. И я переслала его рисунки Карлу Аймермахеру в Констанц (Западная Германия).

Аймермахер учился в Москве в том же году, что и я, и дружба, зародившаяся тогда между ним и супругами Сидур, оказалась гораздо более плодотворной, чем моя с ними, если судить по очевидным практическим результатам. Всю свою энергию и талант, помимо профессиональных занятий славистикой, Аймермахер употребил на то, чтобы сделать имя Вадима Сидура всемирно известным. Как и я, он не раз наталкивался на равнодушные и преодолевал различные трудности и препятствия, но не позволял себе впасть в отчаяние — возможно, у него был доступ к более значительным ресурсам — как внутренним, так и внешним, к большим запасам душевной энергии.

Первая персональная выставка Сидура (на ней были показаны рисунки и литографии) прошла в городе Касселе летом 1972 года — из практических соображений ее устроили в помещении банка! Затем последовали другие выставки. Все чаще произведения Сидура, в том числе и его скульптуры, попадали за границу. Несколько работ были установлены в монументальном размере в городах Европы и США. Так, можно увидеть «Памятник погибшим от насилия» в Касселе, «Треблинку»

в Берлине, «Памятник погибшим от бомб» в Вюрцбурге, а «Портрет Альберта Эйнштейна» в Принстоне.

Для Сидура это всё было рискованным. Он стал публично подвергаться нападкам у себя на родине за то, что его скульптуры устанавливают за границей в общественных местах без спроса у советских властей и вопреки их воле. Он, должно быть, переживал периоды неуверенности и беспокойства, тревожась за свое будущее и будущее своего искусства. Другие политические события — например, высылка из страны Солженицына — только обостряли к нему внимание властей, делая его фигуру более заметной, одинокой и незащищенной на этом фоне.

В 1978 году вышла книга Карла Аймермахера «Вадим Сидур: скульптура и графика» (Констанцский университет). Она никогда не упоминалась у нас, несмотря на разосланные рецензентам экземпляры. К этому исследованию затем добавился богато иллюстрированный каталог всех скульптур Сидура (Бохум, 1984), выпущенный к шестидесятилетию Вадима. Но его радость по этому поводу была омрачена вторым инфарктом. Третий же случился через два года: Вадим умер 26 июня 1986 года, за пару дней до своего дня рождения, который совпал также с днем его похорон. Его прах был захоронен в родительской могиле на Переделкинском кладбище, под памятником, им же созданным.

Прорыв в замалчивании имени Сидура в собственной стране произошел меньше чем через год, когда в Москве состоялась первая его большая выставка под эгидой Комитета защиты мира. За ней последовали другие, как в Москве, так и в Ленинграде. На эти выставки ежедневно в течение нескольких месяцев приходили тысячи людей. Книги отзывов были заполнены в основном хвалебными записями. «Только одно меня огорчает, — написал один из посетителей, — это то, что я оказался здесь случайно, а, значит, я мог упустить необычайный опыт пространств, который открыло для меня искусство Сидура».

Наследием Вадима сегодня занимаются близкие ему люди, в основном его вдова Юлия и старший сын Миша. С помощью друзей на окраине Москвы, в Перово, там, где начинается путь на Владимир (знаменитый в прошлом Владимирский тракт), недавно был открыт постоянный музей Вадима Сидура.

В Швеции его скульптуры и рисунки были показаны в Художественной галерее Уппсалы в феврале-марте 1990 года. На выставку приезжала Юлия Сидур, которая представила работы своего мужа и рассказала о них на вернисаже.

Майкл Скэммел

Воспоминания о Вадиме Сидуре и его окружении

Наша короткая, но тесная дружба с Вадимом Сидуром и его женой Юлией началась поздней весной 1970 года с взаимного восхищения и уважения и закончилась примерно три года спустя взаимным недовольством и упреками. В этом не было ни его вины, ни моей. Причиной стали козни КГБ, а усугубилось все из-за культурных различий и особенностей людской природы. В 1973 году наши отношения не прекратились окончательно, но серьезно разладились после того, как меня остановили и обыскали в московском аэропорту по пути домой после встречи с Вадимом и Юлией. Я подвергся нападкам в советской прессе, въезд в Советский Союз отныне был мне запрещен, и связь между нами оборвалась. Тем не менее, я по-прежнему радовался успехам Вадима и питал к нему дружеские чувства. Думаю, если бы он лучше понимал, что произошло со мной в то время, он бы испытывал схожие эмоции. Прошло шестнадцать лет, прежде чем мне разрешили вернуться в Советский Союз и мы с Юлией смогли обсудить причины нашей размолвки. С Димой я повидаться не успел — к тому времени он уже три года как умер, — и я не думаю, что Юлию полностью убедили мои аргументы, но разговор помог нам гораздо лучше понять друг друга и помириться.

С Вадимом и Юлией мы встретились во время моего первого визита в Советский Союз. Для специалиста по России я посетил страну довольно поздно (мне было 35 лет), но ранее у меня не было такой возможности, а тут она представилась — я решил написать книгу об Александре Солженицыне. Я быстро свел знакомство с друзьями Солженицына, Львом Копелевым и Лидией Чуковской. Я также встретился с подругой Лидии, бывшей секретаршей ее отца, — Кларой Лозовской. Именно Клара познакомила меня с Димой и его женой.

Мы приехали в подвал, служивший Вадиму мастерской, утром 13 мая. По словам Клары, Вадим творил во многих жанрах, но прежде всего был скульптором, и я ожидал встретить крупного мужчину, длинноволосого силача, который словно тискающими сожмет мне руку при приветствии. Однако человек, открывший нам дверь, оказался невысоким, довольно стройным, с короткими вьющимися волосами, и в его рукопожатии не было ничего необычного. Помещение было просторным, но там отсутствовали типичные для художественной мастерской большие светлые окна. Оно чем-то напоминало пещеру, особенно если зайти туда с солнца. В центре подвала стоял огромный

круглый стол, за которым Вадим работал и принимал гостей, а полки на стенах были заставлены его работами: миниатюрными скульптурами, моделями и макетами, многие из которых предполагалось воспроизвести в большем масштабе, когда — и если — Вадим получит заказ. Под полками было великое множество бросающихся в глаза рисунков, акварелей, гравюр и монотипий, демонстрирующих его многогранность как художника-графика. Большинство работ содержало элементы официально запрещенных в СССР кубизма, сюрреализма и других капиталистических непотребств, а также черты абстракционизма, хотя в целом все оставалось в рамках приличия. На некоторых из них были обнаженные мужчины и женщины, которые при ближайшем рассмотрении оказывались изображающими его самого и его молодую жену.

Как и полагается художнику, Вадим носил бороду. У меня тоже была борода, и я решил, что это хороший знак. Борода Вадима служила конкретной цели — она скрывала кривой шрам от снайперской пули, раздробившей ему челюсть во время Второй мировой войны, в то время как я отпустил свою в магистратуре исключительно ради пижонства (хотелось быть похожим на битника). То пулевое ранение едва не стало для Вадима смертельным; во второй раз его чуть было не свел в могилу сердечный приступ, приключившийся 1961 году. Он писал, что вышел из больницы «новым человеком». Этот факт биографии позволил ему еще более четко осознать свое призвание скульптора. Его стали сильно занимать вопросы смерти, а кроме того, он неосознанно пришел к идеям феминизма (весьма прогрессивный подход для Советской России), что, впрочем, не мешало ему частенько ниспровергать их в своих работах. У Юлии было лицо Мадонны, «прозрачное и невзрачное», по меткому выражению Юнны Мориц, сравнившей его с «соловьиным яйцом». Она, очевидно, была его любимой моделью, но никогда не строила из себя девочку-ромашку. Живая и энергичная, она имела твердое мнение по многим вопросам, что окончательно стало ясно из ее потайного дневника, опубликованного после распада Советского Союза. Юлия была феминисткой, но, когда я впервые так ее назвал, она принялась это отрицать.

В тот первый раз мы проговорили весь день — это словно была любовь с первого взгляда. Подробностей беседы я не помню, но им было интересно узнать обо мне и моей семье, о том, каково это — жить в Англии, известно ли там об их ужасной жизни за железным занавесом и так далее. Мы долго говорили о социальной напряженности из-за удушающей атмосферы брежневского правления, о бурном развитии в Москве и Ленинграде диссидентских и правозащитных движений, участников которых Вадим и Юлия знали лично. «Есть ли вероятность того, что диссиденты смогут добиться успеха в демократизации



▲ Майкл Скэммел

Советского Союза?» — спросил я. В ответ они засмеялись и сказали, что шансов мало, но есть надежда на то, что под давлением мировой общественности правительство примет какие-то меры. Они нелестно отзывались о положении художников и писателей и жесткой советской цензуре. Как модернист, Вадим дорого заплатил за свою независимость и незапятнанную совесть. В официальных художественных кругах его работы либо игнорировали, либо высмеивали, их не допускали на выставки, а заказов на полноразмерные скульптуры не было.

То, о чем рассказывал Вадим, меня возмутило, и я почувствовал себя таким Робинотом Гудом. Но чем я могу ему помочь? Я решил, что лучше всего в данной ситуации взять у Вадима интервью и опубликовать о нем статью в английской прессе. Я полагал, что его скульптуры и графика заслуживают широкой известности за пределами Советского Союза и что, предавая огласке трудности его положения, я могу привлечь внимание мировой общественности к его таланту и, возможно, защитить его от давления со стороны правительства. Вадим согласился попробовать, и мы договорились встретиться на следующий день. В итоге мы провели вместе почти неделю, обедали, ходили в кино, посещали исторические здания, а в промежутках между этими занятиями возвращались в его подвальную мастерскую для подробного интервью. Странным образом я действительно влюбился в них обоих, а они, похоже, — в меня. После нашей первой встречи Юля описала меня в своем дневнике как «удивительно симпатичного». А на следующий день она добавила: «Это уму непостижимо, как может человек из другой страны и из другого мира стать в первый же свой приезд к нам совершенно близким человеком».

Я исписал ответами Вадима на мои вопросы шестнадцать страниц блокнота и по возвращении в Лондон переработал их в большую статью, сопроводив её фотографиями. Она была опубликована в иллюстрированном приложении к лондонской газете *The Observer* 15 ноября 1970 года¹. Я назвал ее «Скульптор в вакууме», вспомнив, как Вадим однажды воскликнул: «Мы живем в вакууме!» Он имел в виду и советский народ, отгороженный от внешнего мира железным занавесом, и (прежде всего) советских художников и писателей. «Ты только представь себе! Я никогда не знал, что Джакометти создавал не только маленькие, но и монументальные скульптуры!» Вадим всей душой жаждал вырваться из этого информационного пузыря, созданного советской властью, и его восклицание показалось мне удачной метафорой, вполне описывающей трудности самого Вадима как художника. Он был упрямым нонконформистом, который не подчинялся правилам соцреализма, не

¹ M. Scammel. *Sculptor in a vacuum*. Помещены были также девять фотографий скульптур В. Сидура и его портрет.



получал официальных заказов и был известен в очень узких кругах, но при этом создавал одни из самых оригинальных и интересных модернистских скульптур, какие только существовали в Советском Союзе с 1920-х годов.

Во время нашего интервью я был удивлен тем, что он практически не жаловался на судьбу. По его словам, он никогда и не думал идти против режима. Он получил прекрасное образование в Строгановском училище. Для членов Союза художников были созданы идеальные условия, и Вадим в ту пору не имел ничего против, чтобы творить в духе соцреализма. По его словам, некоторые получившиеся скульптуры были очень даже неплохи. Проблема заключалась в том, что власть настаивала на освещении узкого спектра тем и сюжетов — доблестные военачальники, рабочие-рекордсмены, партийные бонзы и тому подобное, — и в этот спектр не укладывалось большинство тем, которые желал раскрывать Вадим. Даже наиболее традиционные из них, такие как любовь, материнство и семья, для него оказывались запретными, — считалось, что создаваемые им скульптурные формы слишком абстрактны и оторваны от реальности. Государственные надзиратели над искусством требовали «красоты», что бы это ни означало, а также «оптимизма», который полностью противоречил стремлению Вадима изображать и трагическую сторону жизни. Он говорил мне, что его главной целью было выражать свои идеи и чувства «настолько сильно и полно, насколько это возможно в скульптуре».

Жизнь для Вадима была неразрывно связана со смертью и страданиями, которые так часто ей сопутствуют. Он создал множество гравюр и скульптур, изображающих калек, инвалидов и прочих жертв жестокости и агрессии, и даже в его библейских сюжетах нередко присутствуют страдания и смерть. Он хитро обошелся с политическим подтекстом, посвятив многие работы жертвам фашизма. Так, его знаменитая ныне бронзовая скульптура «Треблинка» посвящена жертвам одноименного концлагеря. Всем знакомые вариации Сидура на тему, которую можно назвать «неизвестный политический заключенный», также ускользнули от внимания советской цензуры отчасти благодаря своей обобщенной форме и неявному смыслу. Можно было предположить, что создатель «Треблинки» на самом деле имел в виду жертв диктаторских режимов, но, учитывая многозначность образа, люди могли сделать и иные выводы.



▲ Горло, фрагмент

◀ Горло, 1982

В статье о Диме (позднее ее перепечатал американский журнал Atlas и немецкий Zeit-Magazin¹) я намеренно преуменьшил политический подтекст его работ — лишь упомянул о несправедливом отношении к нему со стороны советских властей и сделал упор на его таланте и оригинальности творческого почерка. Несмотря на то, что примерно пятью годами ранее шведская газета посвятила Вадиму небольшой материал², статья в The Observer стала первой подробной иллюстрированной публикацией о нем на Западе. Благодаря тому, что статья была написана на английском языке, она привлекла широкую аудиторию, и творчеством Вадима заинтересовались по ту сторону железного занавеса. Вскоре я уже отвечал на письма любопытных читателей и переписывался с небольшой группой поклонников Сидура за рубежом, в частности, с Карлом Аймермахером, работавшим в ту пору преподавателем славистики в университете города Констанца. Карл был одним из первых западных обожателей Димы и надеялся когда-нибудь написать о нем книгу. Среди других были Готфрид Бюттнер из Касселя и Анника Бекстрём, шведская аспирантка из Уппсалы. Вопросы о творчестве Димы приходили из Голландии, Швейцарии, США... Я надеялся организовать выставку в Лондоне, если удастся найти подходящее место для ее проведения, но у меня на руках были по большей части только фотографии Диминых работ, сделанные его лучшим другом Эдуардом Гладковым. Хотя Эдик и первоклассный фотограф, этого, увы, было недостаточно, чтобы заинтересовать какую-нибудь лондонскую галерею.

Все это время я переписывался с Димой, используя дипломатические каналы или прибегая к помощи своих друзей и коллег, курсирующих между Москвой и Лондоном. Это была непростая задача. Многие письма терялись, другие приходили с большим опозданием, что порождало массу недоразумений. Так, Диме не терпелось увидеть публикацию моей статьи в The Observer. При первой же возможности я передал ему через третьи руки, с одной итальянкой, экземпляр журнала, письмо, а также книгу для его друга. Прошел месяц... Когда итальянка пришла в Димину мастерскую, то никого там не застала. Она оставила посылку на пороге, и Дима нашел ее на следующий день. Он был в восторге. Только что он слушал меня по «Би-биси» и уже составил мнение о моей статье как об «отличной, серьезной и очень подробной». Все его друзья, добавил он, были с ним согласны.

Диме также удалось тайком переслать мне несколько гравюр и эскизов, а перед Рождеством он пообещал выслать ри-

¹ В приложении к газете Die Zeit 5 марта 1971 г. был помещен сокращенный вариант статьи М. Скэммела под названием Kritik aus dem Kreml. Vadim Sidurs lebenslange Klausur in Moskau.

² L. Bringert. Sovjet gömda konst // Dagens Nyheter. Stockholm. 21.02.1965. Помещены были также три фотографии.

сунки — для «каждого члена твоей семьи» и небольшую скульптуру — для меня самого. Не уверен, что все получилось так, как он задумывал, но несколько рисунков все же пришли, а на следующий год я получил небольшую бронзовую скульптуру под названием «Молитва» (одну из двух в этой серии). Ее привез мне из Москвы сэр Джон Лоуренс, маститый британский дипломат и президент общества «СССР — Великобритания». Я также посоветовал своему американскому другу Алану Россу¹ навестить Диму, и он передал для меня 24 Димины гравюры. Вадим спросил Алана, как, по его мнению, лучше всего организовать выставку на Западе, и получил такой ответ: есть два варианта, первый — убедить какую-либо некоммерческую организацию в необходимости выставки, второй — найти богатого человека, заинтересованного в покупке его работ и готового профинансировать выставку, чтобы сделать имя художника более известным.

Диме больше понравилась вторая идея. На тот момент он уже подарил много своих работ Карлу Аймермахеру, Аннике Бекстрём, Готфриду Бюттнеру и другим, а теперь собирался отправить за границу еще больше. Его целью, сказал он мне, было собрать как можно более представительную коллекцию своих работ на Западе, чтобы можно было организовать выставку. К этому времени, помимо нас, у него были почитатели в Великобритании, Германии, Франции, Италии, Голландии, Дании, Швеции и США, и всем им, полагаю, Дима прислал подарки. Французские журналисты, которых он знал много лет, получили от него самый крупный подарок — пять скульптур и шестьдесят гравюр с автографом. Он обещал им прислать еще десять скульптур до конца года, чтобы организовать «что-то похожее на настоящую выставку». Он также сообщил всем участникам проекта мои контакты и попросил их связываться со мной, поскольку считал меня «самым важным человеком» в рамках этого проекта, и полагал, что я должен быть в курсе всего происходящего. «Прости меня, — написал он, — за то, что я так эгоистично возлагаю на тебя столь „большую“ ответственность», — и дал мне имена, адреса и номера телефонов своих французских друзей.

Я понимал, почему он так страстно желал устроить выставку за пределами СССР, — это вообще была для него единственная возможность показать свои работы. Кроме того, признание на Западе могло защитить его от политических преследований в случае проблем с советскими властями. Наконец, это позволило бы ему вырваться из вакуума, который душил его в Москве, и присоединиться к международному

¹ «Американец русско-еврейского происхождения, живущий в Глазго, специалист по русской истории, особенно по городу Ленинграду. ... Смешной, косой, интеллигентный парень», — записала Юлия в дневнике 25 мая 1971 года.

художественному сообществу. Летом 1971 года он переживал необычайный душевный подъем. Он был уверен, что отыщется богатый спонсор и что имеющихся гравюр будет достаточно для экспозиции; к тому времени нам удалось вывезти из СССР лишь шесть небольших скульптур.

Мне льстило такое доверие со стороны Димы, и я искренне хотел сделать все от меня зависящее, чтобы замысел удался, но при этом меня грыз червь сомнения. Мне нужно было содержать жену и троих детей (через полтора года их стало уже четверо), а зарабатывал я как переводчик-фрилансер очень мало. И, вопреки представлениям Вадима, я был никем, у меня не было связей с богатыми и влиятельными людьми в Англии. В тот год я был вынужден искать постоянную работу, и поиски привели меня в некоммерческую организацию, созданную английским поэтом Стивенем Спендером в ответ на обращение Павла Литвинова и Ларисы Богораз. Те призвали представителей зарубежной интеллигенции следить за ситуацией с правами человека не только в коммунистических странах, но и в странах с диктаторским режимом. Мне понравилась эта идея, и я основал журнал *Index on Censorship*¹, целью которого была защита свободы слова, но это заняло много времени и потребовало поиска дополнительных средств. Мне было не по себе от собственной беспомощности, и я стал подумывать о том, что у сэра Джона Лоуренса и его богатых друзей или же у американских друзей Димы, либо у французских журналистов было бы больше шансов организовать выставку, чем у меня, но никто из них не был в этом заинтересован, а французы вообще словно испарились вместе со всеми гравюрами. Дима жаловался на них в письмах, а также упоминал какую-то французскую книгу о Солженицыне, содержащую большое количество фотографий Эдика Гладкова, публикация которых, не исключено, могла иметь к этим людям какое-то отношение.

Тогда мне на помощь пришли два немецких профессора, Карл Аймермахер и Готфрид Бюттнер. Карл уже сообщил Диме, что планирует организовать выставку и выпустить альбом Диминых работ, причем собирается сделать это одновременно. Дима был взволнован, но настроен скептически, и порядком удивил меня, сказав, что если ему придется выбирать, то он предпочтет альбом. Я не знаю точно, что в итоге получилось с альбомом, но Карл планировал провести небольшую выставку в швейцарском Фрауэнфельде в конце 1971 года и масштабную выставку в Касселе в 1972 году — уже вместе с Готфридом. Они надеялись организовать выставки в Мюнхене и Франкфурте, а Анника обещала устроить экспозицию в Уппсале

¹ Ежеквартальный журнал *Index on Censorship* был основан в 1972 г. В Лондоне, М. Скэмелл был его редактором до 1981 г. В феврале 1997 г. российская общественная некоммерческая организация Фонд защиты гласности учредила в Москве русскую версию журнала — «Индекс/Досье на цензуру».

осенью. Я упаковал свою скульптурку и все гравюры и фотографии, которые прислал мне Дима, а также гравюры, позаимствованные у сэра Джона Лоуренса, и полетел в Констанц, чтобы встретиться с Карлом и Готфридом. На следующий день мы осмотрели все имеющиеся у нас работы и отобрали 80 из них для выставок, присовокупив к ним пять скульптур, подаренных Готфриду, и одну мою. Помимо того, что это занятие было очень интересным, оно сняло с меня и большую часть ответственности, хотя я и не оставлял надежду когда-нибудь организовать выставку в Англии.

Выставка в Касселе¹ стала самой крупной и самой успешной. Прибыв в Германию на ее открытие, я с большим удовольствием (и облегчением) наконец-то увидел Димины работы. Дима тоже был рад хорошим новостям, но, будучи перфекционистом, в одном из своих писем посетовал на то, что на выставке не представлена ни одна из его лучших работ, потому что он не мог просто так взять и перевезти их за границу, и попросил меня честно высказать свое мнение. Я сказал ему, что выставка хороша настолько, насколько это вообще возможно, учитывая сложные обстоятельства, и когда он увидел список экспонатов и фотографии с выставки, ему стало намного легче. Аналогичные эмоции он пережил, когда за рубежом появилась первая книга о нем. Она называлась «Вадим Сидур: исследование современной советской скульптуры» (*Vadim Sidur: A Study in Modern Soviet Sculpture*) и была написана Сашей Гришиным, молодым русским эмигрантом, живущим в Австралии. Дима и Эдик помогли ему, прислав фотографии, но Диме все казалось, что репродукции могли бы быть лучше, раздел о скульптурах — более информативным, а переплет — другого цвета. Он ничего не мог с этим поделать. Он хотел, чтобы все, к чему он имеет отношение, было самого высокого качества. Вместе с тем он был чрезвычайно признателен автору — ведь главное, что книга вообще увидела свет. Дима попросил меня приобрести экземпляр и отправить ему, но при этом не удержался и добавил, что следующая книга о нем будет лучше, ведь ее редактируют Карл и Готфрид.

Мне было обидно, что Диме приходится тратить столько времени и сил на то, чтобы привлечь к себе внимание за рубежом. «Обычные» скульпторы в обычных странах могли бы обходиться гораздо меньшей кровью и больше времени уделять собственно творчеству.

Дима был очень продуктивен, но у него уходило много энергии на общение с зарубежными поклонниками, поскольку он был уверен, что только международное признание может окупить затраченные им усилия. В то время он считал,

¹ Выставка «Вадим Сидур. Москва. Графика, станковая скульптура» была открыта в здании банка *Kreissparkasse* в Касселе (19 июня–28 июля 1972 года).

что у выставки в Касселе обязан быть аннотированный каталог. Гришин указал ему на то, что, поскольку большинство его работ находится в частных руках, организовывать выставки и оплачивать каталоги — задача не из простых. Хорошо бы сделать так, чтобы Димины работы имелись в известных музеях, таких как галерея Тейт в Лондоне, потому что они охотно принимают коллекции в дар от художников и выставляют их.

Не могу полностью с этим согласиться, но мысль Гришина о том, что в музеях и галереях должны быть представлены какие-то Димины работы, в целом была верной — это здорово бы облегчило задачу организации выставок. Дима подумал, что неплохим вариантом может стать городская художественная галерея Касселя, поскольку Бюттнер и его друзья начали собирать деньги, чтобы установить там полноразмерную скульптуру «Памятник погибшим от насилия»¹. «Может быть, — написал Дима, — им поможет какая-нибудь богатая английская леди?» Затем он с грустью добавил: «Я не могу говорить ни о чем другом, для меня с моральной точки зрения важно установить такой монумент в Германии».

Дима начал присылать мне письма, в которых пересказывал слухи о личной жизни Солженицына. Вероятно, это было связано с тем, что я заваливал Диму вопросами, которые следовало передавать Льву Копелеву, и иногда мои письма терялись, а порой Лев не мог мне ответить. Дима пытался помочь, присылая мне подробности развода Солженицына с первой женой Натальей Решетовской и женитьбы на другой Наталье — Светловой. Дима придумал для Солженицына секретное обозначение «классик» (был у нас и «младший классик» — Владимир Максимов). Потом Дима написал о рождении первого сына Солженицына, Ермолая, и о неких «сложностях» Солженицына с первой Натальей. Я слышал об этом ранее, хотя и не в таких подробностях, как описал Дима, но, к сожалению, этого было недостаточно для задуманной мною книги, и я вынужден был отказаться от первоначальной идеи. В глубине души я лелеял более масштабный (и, как мне казалось, более перспективный) план: взяться за полную биографию Солженицына. Лев и Жорес Медведев обещали мне помочь, и в июне 1973 года я, окрыленный надеждами, отправился в Москву в сопровождении близкого друга, американца Томпсона Брэдли, преподавателя русской литературы в Суортмор-колледже².

Остановившись в «Национале», мы без промедления отправились к Диме и Юле. После приветственных объятий они захотели побольше узнать о Томе. Их немало озадачил тот

¹ Установлен на одной из центральных улиц в Касселе 13 октября 1974 года (алюминий, высота 192 см).

² Swarthmore College — частный гуманитарный колледж в городе Суортмор, в Пенсильвании, США, основанный в середине XIX века. Среди выпускников колледжа пять лауреатов Нобелевской премии.



факт, что Том был марксистом, но не коммунистом, ненавидел Никсона, Гэса Холла (лидера Коммунистической партии США), а также Брежнева и все советское правительство. Как и обещал, я привез Диме книгу Саши Гришина, а также несколько экземпляров своего нового журнала (Дима с Юлей не читали по-английски, но все же высоко о нем отозвались), и мы засиделись до двух часов ночи, пересказывая друг другу новости. В то лето все обсуждали массовый отток из страны советской интеллигенции — часть из них репатрировалась в Израиль, часть высылалась из Союза за «антисоветскую деятельность». Я сказал Диме с Юлей, что большинству эмигрантов за границей приходится нелегко, и я бы не советовал им уезжать без крайней на то необходимости, но, узнав, что Эдик и его жена Валя подумывают об отъезде, я пообещал оказать им со своей стороны всю возможную помощь.

Не припомню более насыщенной поездки, чем эта. Все две недели мы носились по городу, посещая писателей и ученых по списку, который я составил перед отъездом из Лондона, а если выдавалась свободная минутка, всегда старались заглянуть к Диме и Юле. За это время произошли два события, которые привели к определенной ситуации, а эта ситуация, в свою очередь, серьезно повлияла на наши дальнейшие отношения. Клара Лозовская договорилась о поездке в Переделкино под предлогом посещения дома Бориса Пастернака (что мы и сделали), но главным образом для того, чтобы встретиться с Лидией Чуковской, которая когда-то приютила Солженицына в своем доме неподалеку. На пути от дома Пастернака Лидия передала мне записку для Жореса Медведева, жившего в Лондоне. Тогда я не знал, о чем там шла речь. Лидия сказала, что в ней она просит Медведева купить для нее лекарства, которых не было в СССР (это правда!), что показалось мне вполне невинным.

▲ Юлия Сидур в гостях у Александра Солженицына, в Переделкине, 1967

На самом деле это был нотариально заверенный документ, дающий Жоресу право получить гонорар за повесть Чуковской «Софья Петровна», которая была опубликована в переводе, и использовать эти деньги для покупки лекарства. В принципе, это тоже была невинная просьба, но лучше бы мне было заранее знать все эти подробности, я бы нашел для записки более надежное место в багаже.

Еще один случай произошел на второй неделе поездки. Лев Копелев договорился о встрече с Солженицыным на даче Ростроповича в Жуковке. Кроме того, он предложил нам встретиться в Жуковке с Сахаровым, а также с Павлом Литвиновым и его тетей Татьяной Литвиновой. В назначенный день мы с Томом поехали на Белорусский вокзал и купили билеты. На вокзале слонялись четверо подозрительного вида мужчин, но мы не были уверены, что это из-за нас, и бодро сели в электричку. Прямо перед Жуковкой в вагон зашел милиционер и велел нам выйти из поезда. По его словам, мы нарушили закон: иностранцам не разрешалось выезжать от Москвы более чем на 15 километров. Мы были вынуждены подписать протокол о правонарушении и вернуться в Москву.

Хотя к тому времени я был измотан недосыпанием и сильно простужен, мы пошли к Диме в подвал. Глаза у меня были красными, а в лице — ни кровинки, но я рассказал им всю историю от начала и до конца, и они не на шутку встревожились. Накануне их гостью Клару до самого подвала преследовал неизвестный мужчина, а когда Дима провожал ее домой, потому что она боялась идти одна, их было уже шестеро. Юля вспоминала, скольким подозрительным с точки зрения КГБ людям я звонил, будучи у них в гостях, — Льву Копелеву, Юлию Даниэлю, Александру Галичу, Лидии Чуковской, Андрею Синявскому, Евгению Гинзбург, Ефиму Эткинду, Рою Медведеву... Любой из них мог спровоцировать слезку, хотя она и склонялась к тому, что причиной повышенного интереса со стороны КГБ была моя персона. К счастью, писала она в своем дневнике, имея в виду Диму и себя, «мы во всей этой компании наименее опасные».

В последний день нашего пребывания в Москве Копелев позвонил мне от Димы и выразил свое удивление тем, что нас с Томом перехватили на пути в Жуковку и развернули обратно, хотя ему следовало бы об этом знать. Жуковка находилась совсем рядом с тем ме-



стом, где у советских партийных лидеров и членов правительства были дачи, и иностранцев к ним близко не подпускали. Перед самым отъездом нас навесил Павел Литвинов, еще один опасный в глазах КГБ персонаж, который вместе с Ларисой Богораз вдохновил меня на создание правозащитного журнала. Юля очень симпатизировала Павлу и была потрясена, когда узнала, что он планирует переехать на Запад. Она считала, что Галич, Даниэль и Максимов тоже скоро уедут (на счет Даниэля она ошиблась), и записала в дневнике, что «для страны это большая трагедия», поскольку «уезжают лучшие люди».

Дима расписал для меня на память разделочную доску и подарил нам с Томом по гравюре. Расставаясь, мы плакали («Неизвестно, когда увидимся снова, и увидимся ли вообще», — написала Юля в своем дневнике, вряд ли предполагая, что эти слова окажутся пророческими). Мы зашли к Эдику и Вале попрощаться, а потом, как и обещали, заглянули к Синявскому и его жене Марии Васильевне, чтобы отметить день рождения Тома. Мне все еще нездоровилось, я страшно устал от всей этой беготни, и после бесконечных тостов под водку с джином у меня сильно кружилась голова. Мы выехали в аэропорт. У билетной стойки нас сразу окружила толпа пограничников, они разделили нас и развели по разным комнатам так быстро, что мы не успели ничего сообразить. Стражи порядка опустошили мой чемодан, заставили меня раздеться догола и тщательно осмотрели каждый шов на моей одежде. Они изъяли мои записки о поездке и вытащили из фотоаппарата отснятую пленку, а обнаружив записку Лидии Чуковской к Жоресу Медведеву, они стали размахивать ею с таким торжествующим видом, как будто это было сверхсекретное уравнение для создания атомной бомбы. Иначе, зачем мне было прятать ее в пачке английского чая (я вез чай своему другу в Прагу — наш следующий пункт назначения)?

Обыск и последующий допрос продолжались почти три часа (всего нас продержали в терминале аэропорта шесть часов). Где я был в Москве? Что делал? Кого видел? Если они следили за нами все это время (хотя этого мы не знали наверняка), то им и так все было известно, и, скорее всего, они пытались меня на чем-то подловить. Они не проявили никакого интереса к Эдику и почти не заинтересовались Димой, но засыпали меня вопросами о Чуковской, вероятно, из-за ее записки Медведеву. Уже далеко за полночь нам разрешили улететь в Прагу, но и тогда не преминули совершить по отношению к нам мелкую подлость. Нас заставили сесть на разные самолеты, а когда я отказался лететь без Тома, четверо пограничников схватили меня за руки и за ноги и буквально забросили в самолет («Русские!» — раздраженно прошипела чешская стюардесса, помогая мне подняться).

◀ Лев Копелев рядом с Памятником погибшим от насилия в Касселе

Вернувшись в Лондон, я послал Копелеву большое письмо, в котором описал все подробности нашего ареста и допроса, и попросил как можно быстрее передать его Диме и Юле. Я хотел, чтобы они точно знали, что я говорил и делал, чтобы в случае вызова на допрос они знали, как и что отвечать, и в письме называл их героями, потому что они могли жить и работать в такой стране, не сходя при этом с ума. Ранее они крайне скептически отнеслись к моей наивной вере в то, что я смогу пронести что-либо мимо таможенников в аэропорту, и смеялись, когда я сказал, что спрячу записку Лидии в каблуке ботинка. Тогда я вроде бы шутил над ситуацией, но оказалось, что и пачка чая не лучший выход. Тем не менее, Дима и Юля были благодарны за мое письмо, и Юля сообщила Карлу Аймермахеру, что оно их утешило и приободрило. По ее словам, они даже чувствовали себя чуть ли не виноватыми, из-за того что живут в такой незаконной стране, где иностранцы неизбежно становятся объектом слезки.

В Англии я не получил от Димы и Юли никакой весточки с подтверждением, что они прочитали мое письмо, и это меня удивило. Позже я узнал, что они порвали его на случай, если их будут спрашивать обо мне. Я пришел к выводу, что от них нет новостей потому, что на них оказывается давление и, возможно, именно в эту минуту их допрашивает, всячески им угрожая, сотрудник КГБ. По этой причине я воздержался от повторного письма, опасаясь, что это усугубит ситуацию. Через четыре месяца я получил письмо от Димы, в котором он сообщал, что знакомая ему девушка интересовалась его друзьями и тем, является ли кто-нибудь из них диссидентом. Она также намекнула, что для публикации в советской прессе подготовлена длинная статья о Вадиме, которая должна больно ударить по нему в связи с судом над Петром Якиром (одним из редакторов самиздатской «Хроники текущих событий»). К счастью, с Димой и его друзьями ничего не случилось, и, по его мнению, задачей девушки было просто припугнуть его.

Через два месяца после этого, 12 января 1974 года, газета «Советская Россия» опубликовала отвратительную статью журналиста Ильи Юрченко под заголовком «Миша Скамейкин из Лондона». Так обыграть мою фамилию — Скэммел — однажды пришлось в голову Льву Копелеву. Полагаю, появление моего прозвища в заголовке статьи имело целью убедить меня и моих русских друзей в том, что власти знают о нас все и порой прослушивают наши телефонные разговоры (значит, Юля была права). Из этой статьи я узнал много нового, поскольку Юрченко снабдили полным отчетом о моем аресте и допросе в Шереметьеве. Маленькая потертая латунная иконка, которую мне подарил в качестве сувенира знакомый юноша, была расценена пограничниками как «контрабанда» (хотя в протоколе она оценива-

лась всего в пять рублей). Шестнадцать страниц моих рукописных заметок были якобы закодированы и содержали «большой объем информации для нанесения вреда интересам Советского Союза». Я был «страшным преступником» и «агентом антисоветских групп за границей», в особенности эмигрантского издательства НТС и журнала «Посев», и вез им для публикации рассказы Лидии Чуковской. Чуковская якобы была всего-навсего бездарной литераторшей, а документ, дающий Медведеву право получать за нее гонорары на Западе, доказывал, что она участвовала в «незаконном вывозе своих рукописей».

Весь этот злобный пасквиль был в основном направлен на Чуковскую (и косвенно на Жореса Медведева), как следует из статьи последнего в эмигрантском «Новом журнале». Медведев убедительно доказал, что все вышеописанное не что иное, как ложь, а заявление о том, что я якобы перевозил за границу рассказы Чуковской, — совсем уж наглое вранье. Он также предположил, почему власти ждали почти полгода после моего отъезда, чтобы выдвинуть обвинения: вся эта ложь должна была скомпрометировать Чуковскую и послужить поводом для исключения ее из Союза писателей (соответствующая кампания в то время уже велась). Его теория подтвердилась через несколько месяцев, когда Лидия Чуковская была изгнана из членов Союза писателей на фоне травли в прессе.

Помимо клеветы на Чуковскую, Юрченко в своей статье набросился и на Диму — вероятно потому, что я много писал о нем в своих заметках, в том числе о том, что по отношению к нему проявляли дискриминацию, отказывали в выставках и выделили место под мастерскую в подвале, где не было дневного света. Что ж, я был по-детски наивным иностранцем, защитником непризнанных писателей (и художников) и любил затронуть тему отсутствия у них каких-либо привилегий. Юрченко же утверждал, что у Димы огромная хорошо освещенная мастерская и трехкомнатная квартира, в которой он живет (все ложь), и получить их ему помог Художественный фонд (тоже ложь), а если он не пользуется успехом на родине и вынужден отправлять свои работы за границу, так это потому, что «любителям искусства в нашей стране просто не нравится то, что он делает».

Такие заявления представляли серьезную опасность для Димы и в некотором смысле сильнее подставляли под удар именно его, а не Лидию: он был не так известен и среди друзей у него было меньше знаменитостей. Что будет дальше? Его накажут или преследования наконец прекратятся? До публикации статьи Юрченко Дима сообщил мне, что его не тронули, но непонятно, что с ним будет теперь? Я как никогда раньше был уверен в том, что любое мое сообщение будет перехвачено и может ему навредить, поэтому решил не предпринимать

никаких действий. В ту пору я был очень занят. Британские и американские газеты подхватили эту историю, и у меня взяли интервью несколько репортеров. Я также дал интервью «Би-би-си» и, кажется, написал статью для газеты The Guardian, где рассказывал о произошедшем и отстаивал невиновность всех тех, с кем встречался. Помимо прочего, я написал длинную статью для Index on Censorship, в которой разоблачил инсинуации Юрченко, защитил от его обвинений Чуковскую, Диму и себя и проанализировал методы советской пропаганды, а также их влияние на западное общественное мнение.

К этому времени я занимался редактурой статей для Index on Censorship практически в штатном режиме, и мне было чем себя занять, особенно после депортации Солженицына и нашей с ним встречи в Швейцарии. Не имея прямой связи с Димой, я также ослабил попытки найти для него выставочное пространство и все больше полагался в этом деле на Карла Аймермахера как главного представителя Димы на Западе. Карл был более тонким ценителем Диминого творчества и питал к нему более глубокую личную привязанность. Будучи профессором университета, он всегда мог оправдать свою активность изучением славистики, да и в Германии у него было больше возможностей заниматься книгами о Диме и выставками его работ.

Тем не менее, когда я организовывал большую выставку советских художников-нонконформистов в Институте современного искусства в 1976 году, первым, о ком я подумал, был Дима. Выставку я назвал «Неофициальное искусство Советского Союза». Я использовал термин «неофициальное», чтобы как можно более четко отделить мероприятие от политики, ведь большинство из сорока представленных на выставке художников в свое время добровольно и без скандала покинули Советский Союз, в частности потому, что предпочитали абстрактное искусство реализму. Я не знал, можно ли сделать так, чтобы Дима предоставил для выставки свои работы, но у меня были подаренные им гравюры и скульптуры, и я был уверен, что Карл и другие наши друзья помогут с экспонатами. Я отправил Диме сообщение через немецкого дипломата Акелая Зелла. Дима передал, что не хочет участвовать в выставке, потому что считает себя одиноким волком. Он не принадлежит ни к одному художественному объединению и полагает, что как художник старше 50 лет заслуживает персональной выставки. Отвечал он довольно холодно, и я думаю, что это были не единственные причины его отказа. В конце он написал, что если мне когда-нибудь придет в голову заняться «менее грандиозным» проектом, он надеется, что я вспомню о нем, и добавил: мое желание посетить Москву говорит о том, что я совсем утратил связь с реальностью.

Я действительно писал, что надеюсь когда-нибудь снова увидеться с ним в Москве, но прежде всего я имел в виду, что скучаю по нему и хотел бы приехать — не то что бы я всерьез рассчитывал на поездку, по крайней мере, пока существует Советский Союз. Димин ответ звучал недружелюбно. Я стал переживать, что сильно навредил ему своим визитом и, возможно, он все еще находится под наблюдением КГБ, но при этом был раздражен и озадачен его сарказмом. До меня доходили слухи, что Дима и его друзья мной недовольны, но в чем причина их недовольства? Что я сделал не так и почему он не сообщил мне об этом? По прошествии времени я сожалею о том, что сам не предпринял активных попыток сближения. Я по глупости решил, что теперь их очередь пойти на контакт, и с головой ушел в издание своего журнала и в работу над книгой о Солженицыне.

В итоге они больше не писали, и я тоже. Прошло тринадцать лет, тринадцать насыщенных событиями лет: я уволился из своего журнала, закончил книгу о Солженицыне, развелся с первой женой, переехал в США и стал профессором русской литературы. Я по-прежнему с нежностью вспоминал Диму и Юлю и получал от Карла отрывочные новости, но лишь когда к власти пришел Горбачев и благодаря перестройке железный занавес приподнялся, мне дали разрешение на въезд в страну. Я поехал туда в 1989 году, через два с половиной года после смерти Димы, и одной из первых, кому я позвонил, была Юля, потому что я хотел поговорить с ней о причинах нашего разлада. Она пригласила меня в мастерскую, но я перепутал дату и пришел на день раньше, когда в подвале была вечеринка. В другой день она повела меня на прекрасную выставку Диминых работ в одном из муниципальных помещений на окраине Москвы. Там мы встретили Клару, а потом пошли к ней домой, где нас уже ждали Эдик и его вторая жена Женя, и закатали пирушку, как в старые добрые времена.

Все это время я чувствовал, что Юля, в отличие от других, держится скованно, но откровенно поговорить о том, что произошло и почему мы прекратили общаться, нам удалось только в третью нашу встречу — за день до моего 54-летия, когда мы остались одни. Юля начала с того, что из всех иностранцев, которые приезжали к ним в Москву, они с Димой любили меня больше всех, а когда я попал в беду в аэропорту, их очень тронуло мое письмо, в котором я рассказал им обо всем, что произошло. Они также были растроганы моими словами о том, что я никогда их не забуду, но — внимание! — их до глубины души потрясло мое предательство. Я был так шокирован, что не поверил своим ушам. Предательство? Что это значит? По ее словам, в интервью, которое я дал «Би-би-си» после угрожающей статьи Юрченко, я сказал, что не совершал ничего

предосудительного, однако ни словом не обмолвился о Диме и других людях, с которыми познакомился в Москве. Их так это поразило, что с тех пор они стали считать меня предателем.

Теперь я был потрясен сказанным ею сильнее, нежели когда-то они — мной. Я сказал Юле, что дал множество интервью прессе и радиостанциям и всегда защищал Диму, когда о нем заходила речь. Подробностей именно этого интервью я не помнил. Знает ли она, что тексты интервью редактируются и изменяются в зависимости от того, что хочет донести до аудитории интервьюер? Я спросил ее, почему в течение стольких лет они не связывались со мной и не задавали никаких вопросов, и Юлия ответила, что они были слишком ошеломлены моими словами и не желали обращаться ко мне с какими-либо просьбами. Они были разочарованы, рассержены и больше не хотели иметь со мной никаких дел.

Когда этот болезненный для нас обоих разговор подошел к концу, я был уверен, что мы помирились. Юлия сказала, что хотя ее английский и оставляет желать лучшего, она читает мою книгу о Солженицыне, и призналась, что пришла к тем же мыслям насчет феминизма, что и я (ранее мы спорили об этом на вечеринке в подвале). Еще в 1970 году я сказал ей, что она прирожденная феминистка, и она это отрицала, но теперь она лучше понимает, что я имел в виду. При всем том расставание наше вышло довольно прохладным, и после моего отъезда Юлия написала Карлу Аймермахеру резкое письмо, из которого следовало, что она и не думала меня прощать. Я впервые увидел это письмо, когда сел писать настоящую статью, и от него у меня просто волосы встали дыбом. Я был так взбешен, что собирался процитировать его здесь (оно приводится полностью в книге Карла, посвященной их с Юлей переписке, и частично в сноске в опубликованных дневниках Юли) и опровергнуть содержащиеся там утверждения, но мне почти нечего прибавить к вышесказанному, и я просто попытаюсь объяснить свою позицию.

Начнем с того, что Дима и Юлия (а также Клара и Эдик) находились в гораздо более уязвимом положении, чем я. Под удар была поставлена их возможность зарабатывать себе на хлеб, а также, вполне вероятно, на кону были их собственные жизни. Советское правительство на корню подавляло инакомыслие и одновременно проводило антисемитскую кампанию. Учитывая безжалостность и непредсказуемость КГБ, они могли подвергнуться любым преследованиям, вплоть до тюремного заключения. Должно быть, они запаниковали и, находясь в бедственном положении, приняли одно мое интервью за все, что я когда-либо говорил и писал после нападок Юрченко, не желая понять, что интервью и статей было множество. КГБ как нельзя лучше справилось со своей задачей и вышло

победителем в данной ситуации. Оно нанесло лишь один удар, но его оказалось достаточно, чтобы запугать Диму и Юлю, заставить их держать язык за зубами и не рисковать. В 1989 году Юлия сказала мне (и Карлу тоже), что, возможно, пасквиль Юрченко спас их. Они были на грани получения статуса диссидентов (вместо того, чтобы оставаться сочувствующими), и им могли грозить большие неприятности. КГБ прервал связь между нами, разрушил нашу дружбу и уничтожил еще одно связующее звено между Востоком и Западом, которое поддерживало моральный дух советских художников и интеллигенции.

Хотя нам и не удалось тогда одержать победу над КГБ, мы все же смогли нанести ему урон — каждый в своей сфере — и помочь в этом друг другу. У меня до сих пор хранится скульптура, которую мне подарил Дима. На стенах моего дома висят его гравюры, я даже берегу расписанную им разделочную доску, хотя краска уже потускнела и рисунок почти не виден. Возможно, это подходящая метафора для описания наших отношений. Воспоминания потускнели, а их истинное значение теперь трудно осознать, но они не забыты мною. Я всегда буду помнить бунтаря Диму и задиристую Юлю — и это главное (но, конечно, не единственное), что я вынес из всей этой истории.

Перевод *Светланы Петриковой*

Карл Аймермахер

Воспоминания о Сидуре и его творчестве

Предварительное замечание

Почти не бывает дня, когда я не занят «Сидуром»: то анализирую его творчество, то вспоминаю его в различных жизненных ситуациях. Это более, чем естественно, если подумать, сколь много вещей мы вместе планировали, сколь много и часто обсуждали и сколь многое из наших дел успели завершить. Наша с ним переписка, как и переписка с Юлией Сидур, приводит к тому, что, стоит мне начать писать о нем, как я сразу осознаю, что половина моей жизни — это «Сидур», то есть писать о нем значит всегда писать одновременно и о себе. Следующие короткие тексты, представленные в виде эпизодов, потому и написаны именно в таком духе. А мои стихи являются попыткой интерпретации общего контекста, на фоне которого понятно соотношение РАЯ и УТРАТЫ РАЯ как основы основ творчества Сидура. Именно так я воспринимаю его мир, живя наполовину Сидуром. Вот почему мне трудно вспоминать о нем, так сказать, в традиционном смысле.

Эпизод первый

Кем бы я был без Сидура?

Меня часто спрашивают, как я познакомился с Сидуром и как я отношусь к его искусству, иными словами, можно ли считать, что я как художник был его учеником?

Обычно я отвечаю, что впервые увидел фотографии пластических работ Сидура в Праге в 1969 году и решил написать книгу о его скульптурах (тогда речь шла только о них). В конце 1970 года я лично познакомился с Сидуром и его женой Юлией, когда был в гостях у Инны Бернштейн, специалистки по творчеству Ярослава Гашека. Место встречи было неслучайным: Инна Бернштейн не только превосходно знала Чехословакию, но и выступала посредником между либерально настроенной частью общества в Праге и в Москве во время Пражской весны. Это в особенности касалось культурной сферы, где русские и чешские интересы соприкасались. В Чехословакии московские нонконформисты служили движущей силой для того, чтобы постепенно отойти от догм, насаждаемых в искусстве советским государством, и встать на новый путь.

Эта первая встреча с Сидурами у Инны Бернштейн положила начало многолетней дружбе и сотрудничеству. Доверие Сидура и моя убежденность в силе его произведений стали основой для плодотворного и представляющего обоюдный интерес общения. Погружаясь в мир творчества Сидура и за-

нимаясь анализом его работ, я сам с годами превращался из лингвиста и литературоведа в искусствоведа и художника. Для Сидура мое увлечение его искусством означало возможность получить за пределами своей страны публичность, которой он был лишен на родине из-за односторонней культурной политики до 1987 года (Сидур умер летом 1986-го), то есть до начала последовавших во время перестройки кардинальных изменений, включая провозглашение гласности.

Таким образом, мое случайное столкновение с работами Сидура в Праге породило — как для Сидура, так и для меня самого — эффективное взаимодействие, которое, выходя за рамки нашего личного знакомства, имело положительные результаты на уровне человеческих отношений. Со временем я познакомился со многими друзьями Сидура, и после ряда выставок его произведений в Германии появилось достаточно большое количество почитателей его искусства, которые в ходе тесного сотрудничества образовали узкий круг «сидуровцев» и продолжают друг с другом общаться по сей день.

Когда в январе 1971 года я возвращался в Констанц, где тогда занимался литературоведческими исследованиями, Сидур подарил мне на прощание рисунок «Адам и Ева». На нем запечатлены две пожилые, сильно истощенные фигуры, стоящие друг против друга. Адам держит перед собой яблоко, а рядом в вазе стоят хилые ветки яблони. Адам и Ева кажутся безразличными. У них на самом деле полностью отсутствует какая-либо энергия. Всё выглядит безрадостно, и, кроме того, у Адама и Евы по-видимому нет ощущения, что они совершают что-либо запретное или греховное в христианском смысле.

Более пристально занимаясь творчеством Сидура в последующие годы, я нашел целый ряд других изображений Адама и Евы. Так, на ярко-красной акварели «Адам и Ева» 1966 года зритель может увидеть двух щекастых младенцев, в то время как более поздние работы 1970—1980-х годов из цикла «Адам и Ева» демонстрируют молодых, здоровых мужчин и женщин в самых различных вариантах (ср. Вадим Сидур. Легким пером. — М.: АИРО-XX, Пробел, 1999). Впрочем, с конца 1970-х годов Адам изображается уже как старый, но всё еще страстный мужчина.

После смерти Сидура я обнаружил в его архиве довольно многочисленные вариации на тему Адама и Евы 1950-х годов. Примечательно, что с самого начала в попытке соблазнения Евы или Адама присутствовала ирония. Яблоко и змей являются здесь элементом обольщения для одного или для другого —



► Карл Аймермахер, 1978 (вверху)

Адам и Ева, акварель, 1966

вне зависимости от того, играют ли они роль символических атрибутов или же вступают в активное взаимодействие с пенисом и вагиной.

Иронию, которая имеет особое значение и в других сюжетах у Сидура, можно встретить уже в ранних скульптурах Адама и Евы (1956): Адам и Ева изображены не традиционно голыми, а лишь частично одетыми. (У Адама гениталии закрыты фиговым листком, прикрепленным к штанам, у Евы же одета только верхняя половина туловища. Иронию в этой работе создает противоречие с изобразительными нормами того времени, а именно: «одетые люди тоже могут быть красивы».) Или Адам и Ева сидят спина к спине, как чужие, сильно замерзнув, а может быть, даже поссорившись (1956). На другом рисунке Ева изображена непропорционально большой, с преувеличенно женственными грудью и бедрами. Высоко над головой она держит яблоко, предназначенное для маленького Адама, который прислонился к ее голени. Достать яблоко, таким образом, Адам не сможет.

Тематически и формально схожим образом оформлены четыре скульптуры 1970-х годов: барельефы Адама и Евы большого и малого формата из гипса и металла (1972), а также две деревянные скульптуры середины 70-х гг. Сюда же относится последняя скульптура, созданная Сидуром в его подвальной мастерской в 1982 году: металлическая композиция, дополненная по сюжету фигурой «бога-отца-монстра», который как «создатель» стоит в центре, большой и сильный, однако опутанный змеем, как тяжелой цепью. Его сопровождают стоящие рядом «дети» — Адам и Ева, с двумя увядшими древообразными растениями между ногами. Это произведение, в котором Адам и Ева даже превосходят по размеру «бога-отца», в двадцатом веке выглядело как мутация первоначального мифа.

Несколько примеров уже достаточно для того, чтобы начать распознавать поэтические основы многих работ Сидура. В случае мифа об Адаме и Еве речь идет о «мужчине» и «женщине», о «яблоке» как инструменте соблазнения и о «змее», который пускает в ход взаимодействие образов и самообольщение. То, что змей играет роль падшего ангела в христианском понимании, в конце концов, не имеет значения. Главные действующие лица ведут себя «по-человечески»; для них в принципе важно только плотское желание, даже не размножение.

На этом общем фоне поэтику Сидура можно достаточно хорошо сформулировать и понять: речь идет о максимально возможном разнообразии в оформлении и о комбинациях



Адам и Ева, 1956 ▶



образов «Адам», «Ева», «яблоко/дерево» и «змей». Их внешний облик может быть уменьшен, увеличен, изуродован или при особых условиях использован только частично. Подобные преобразования (модуляции) всегда меняют семантическое ядро их значения в языковой норме. Происходит варьирование не только их базовой структуры, но и, прежде всего, их высказывательной функции. В итоге постоянно возникают новые расшифровки смысла исходного мифа. Свое конкретное воплощение эти расшифровки приобретают путем сочетания интерпретаций мифа в истории искусства и отсылок к ситуациям из жизненного опыта самого Сидура.

Так, кроме парных изображений, Адам и Ева могут также выступать раздельно, то есть независимо друг от друга. Змей и яблоко, обычно служившие соединяющим звеном, в таких случаях упускаются из виду. Если змей и яблоко не изображены явно, они могут образовывать симбиоз с фигурально обозначенным образом, как это происходит в работах «Ева» 1968), «Ева со змеем» и «Ева» (1979): змей в этих примерах интегрирован в оформление образа и присутствует только в своего рода ассоциативном пространстве сюжета. В работе «Ева как змей» (1979) змей тождествен Еве, а его голова в то же время может восприниматься как яблоко. В «Еве на стуле» (1982) нет ни змея, ни яблока. В центре же внимания находится четко обозначенное взаимодействие гипертрофированной груди Евы с ее вагиной. Наконец, в «Адаме и Еве» (1972) ключевое место занимает «райская атмосфера» без яблока и змея: Адам и Ева предстают в виде растениеподобных существ, в своем первозданном облике, свободном от страстей и грехов.

Поскольку сюжет Адама и Евы появляется уже на раннем этапе творчества Сидура и сопровождает его на протяжении всего его художественного пути, можно говорить о том, что эта тема была для него особенно важна.

Комплекс Адама и Евы является объектом постоянно и по-новому интерпретируемых эротических взаимодействий Адама и Евы (подобных отношениям мужчины и женщины): так, Ева пытается различными способами соблазнить Адама, используя для этого яблоко, которое может преподноситься в самых изобретательных позах (например, Ева может держать его на ступне, одновременно обнажая свою грудь, в то время как Адам во многих случаях принимает откровенно незаинтересованную позу, скорее даже демонстрируя сопротивление (к примеру, Адам закрывает уши руками, чтобы не слышать обольстительных речей Евы, притворяется спящим либо даже на самом деле спит или же находится в нерешительной задумчивости). Его безэмоциональность контрастирует со страстными усилиями всегда подчеркнута женственной Евы, пытающейся возбудить Адама с помощью яблока. В другой версии



Ева пробует соблазнить Адама не яблоком, а сжимая пальцами его пенис, функцию же яблока выполняет ее грудь. Может быть и так, что параллельно изображаются и грудь, и яблоко, поэтому зритель может провести между ними аналогию. В еще одном варианте страстный взгляд Адама падает не на яблоко, а прямо на вагину. В одном из рисунков вагина и вовсе заменена яблоком. Возможные альтернативы кажутся неисчислимыми. Дерево, усыпанное яблоками, не производит впечатления на Адама. И в очевидном треугольнике отношений (1974) первозданной Еве не удастся убедить уже постаревшего Адама вернуться к ней. Вообще можно заметить, что иногда «пожилому Адаму» создают сложности сразу две Евы, так что в результате возникает метонимический перенос (*pars pro toto*), где Адам, как голова Иоанна Крестителя, приносится в жертву первозданной Еве, или где Адам, не давая соблазнить себя яблоком, в образе змея с человеческой головой и воротником сам исчезает в вагине.

Принципиальная неограниченность такого изобразительного метода в конечном итоге позволяет Сидуру использовать художественные компоненты других графических серий, например цикла «Саломея», и комбинировать их с циклом «Адам и Ева», в результате чего детали отдельных мотивов и сюжетов смешиваются и образуют новое целое. Яблоко, важный элемент в сюжете с Адамом и Евой, как символически наполненный образ соблазнения может также использоваться и в треугольнике отношений (в том числе лесбийских). Свободу и открытость при смещении и переосмыслении деталей художественного репертуара демонстрирует «Рождение Евы из ребра Адама»: вагина фигурирует на изображении в качестве «отверстия» в ребре Адама, из которого, по легенде, Бог создал Еву.

Повлияло ли в итоге знание пластических и графических работ Сидура на мое собственное восприятие искусства и мое личное творчество? Существуют ли помимо, скорее, внешнего знакомства с Сидуром еще и художественные отношения, которые нас объединяют?

Несомненно одно: без Сидура и необходимости написать о нем книгу я бы не стал так интенсивно заниматься искусством, художе-

► **Адам и Ева, 1980-е**

Адам и Ева из цикла **Барельефы на Библейские темы, 1980**

▼



ственными стилями и изобразительными средствами. Исследуя творчество Сидура, я получал опыт, который становился фундаментом для разбора других произведений. Заниматься пластическими работами Сидура мне было проще благодаря тому, что, по всей видимости, у меня с самого начала имелась внутренняя предрасположенность к скульптуре. Так, в конце пятидесятых годов я был восхищен «Дискоболом» Мирона. Еще будучи школьником, я приобрел его деревянную копию в антикварной лавке в Берлине. Позже, уже ввиду моего увлечения художественным миром Сидура, на меня производили глубокое впечатление многие другие скульптуры самых различных эпох и традиций...

Однако формальный анализ пластических работ был лишь одной стороной медали. Как дипломированный литературовед я, безусловно, был лишен каких-то выгодных для меня предпосылок, способствующих пониманию сидуровских скульптур. Помимо глубокого знакомства с работами Сидура мне помогли, прежде всего, основательные занятия вопросами семиотики, в которой структурный уровень произведений искусства имеет непосредственное отношение к отображению и интерпретации содержательного уровня. Это значит, что любая трансформация структуры произведения сопровождается одновременными перекодировками, которые непосредственно изменяют содержательный (идеологический) уровень. Отталкиваясь от этого очевидного по сути, но относительно поздно осознанного мной механизма творчества, я мог, во-первых, с самого начала избегать поверхностного описания работ и сразу переходить к их общему анализу. Во-вторых, понимание этой закономерности позволило мне связать воедино накопленные знания из литературоведения и других гуманитарных дисциплин. Наконец, распознав лежащие в основе творчества принципы, я начал художественный диалог с Сидуром, а также с другими художниками и их «мирами».

Обнаружение этого базового закона искусства способствовало в итоге тому, что я, вдохновленный изобразительными методами Сидура, и прежде всего в графике, стал разделять на части формы и объекты (например, осколки предметов) и затем соединять их заново, изменяя при этом их функциональные связи, чтобы создавать новые, важные для меня сочетания смыслов.

Тем самым мое изучение художественного мира Сидура было не только условием для выработки искусствоведческого мышления, но и в то же время исходным пунктом для использования творческого потенциала в моей собственной деятельности. Работы Сидура, таким образом, были не только плодородной почвой для меня как ученого, но и мощным творческим стимулом. В конечном счете, это привело к тому, что



я, не заимствуя стиль Сидура, мог разрабатывать и по-новому интерпретировать многие проблемы, очень близкие тем, которыми занимался он. Не углубляясь в детали, отмечу лишь, что в рамках схожего с Сидуром мировоззрения я мог не только, как он, визуально трактовать сюжет Адама и Евы, но и в цикле стихотворений выразить в художественной форме значимые, но не рассмотренные им последствия грехопадения (утраты рая). В результате, на фоне многогранных взаимоотношений между мной и Сидуром вновь встает вопрос: кем бы я был без Сидура?

Карл Аймермахер. Стихи

ПОСЛЕ

Пророки Из мусора.	Жажда Прикасаюсь Обнажаться Переплетаться Замирать Умирать Зачинать Создавать
Мёртвое Бесплатно.	
Горе	Искусство-природа.
Яблока Змея Познания Ради.	Надеяться Надеяться Надеяться.
Стыд Страх Вожделение Насилие Страсть Смерть.	Удивлять Разочаровывать.
Жизнь	Умереть.
Дети Европы Европы дети.	Остаться.
Рай Незабываемая тоска.	Потеряно Пространство Гармонии.
Возродиться Соблазнить Вожделеть Искупать Испугать.	Изменения тождественного. Переходы различного. Повторения старого. Ритм старого. Ритм нового.
Погибать Возродиться.	На завтрашние ответы Вчерашние вопросы.
В начале Конец. Конец В начале.	Потеряно Пространство Гармонии.
В подвале Бессознательное.	Триумфальная арка Угрожающей нежности Бессильного наслаждения Болезненного холода

Бесстыдного влечения
Бесконечной слабости
Мучительной чувственности
Чужих страстей.

И
беспокойно мечутся
Безумно играя
Грациозно и мутантно
Тела.

Эпизод второй

История спасения творчества Сидура

Бесконечная ответственность... Ради чего? Перед кем? И как она вообще возникла? Никто не прививал мне это чувство, и никто не учил ему своим примером. По окончании начальной школы мне выдали характеристику, где было отмечено мое «ярко выраженное чувство справедливости». Прежде я в сущности ничего о нем не знал. Но с течением жизни, когда мне приходилось сталкиваться с неправдой, несправедливостью, обманом, нарушением прав человека, наличие этой черты становилось более очевидным. Само собой подразумевалось, что во всех подобных случаях я по возможности был готов — и должен был — прийти на помощь. Так повторялось неоднократно, и именно так было с Сидуром. Некоторые его работы восхитили меня пацифистским высказыванием, нацеленным против военных преступлений, жертвой которых был и он сам. Впечатление усиливалось тем, что он не мог донести свое художественное послание до аудитории. Ему требовалась помощь извне, поскольку изменить ситуацию у себя на родине самостоятельно он не мог. Было несправедливо лишать его права на публичное высказывание: его художественная идея была обращена ко всем людям.

Исходная ситуация

К моменту появления скульптур Сидура 1960-х годов многие уже понимали, что рано или поздно он займет достойное место в русской пластике. Ввиду общей культурно-политической ситуации в СССР было, впрочем, ясно, что направленность работ Сидура не соответствует общественной норме, заданной Союзом художников и его издательством. Такое положение делало Сидура чужим в собственной стране, хотя в годы войны он был среди тысяч солдат, мужественно защищавших свое отечество на передовой. Советские коллеги знали и уважали творчество Сидура, несмотря на то, что его работы не экспонировались на выставках и не упоминались в прессе. В то же время среди зарубежных искусствоведов и деятелей искусства не позднее, чем к концу 60-х годов, Сидур приобрел репутацию одного из самых интересных московских художников. Он получал приглашения, и его были готовы чествовать на выставках. Благодаря распространившейся о нем молве и немногим личным контактам художника творчество Сидура привлекало к себе особое внимание. Об этом можно узнать из до сих пор не проанализированной по-настоящему переписки.

Прорыв

Изменения произошли в конце 60-х годов. В западноевропейских журналах появлялось всё больше статей, организо-

ывались и первые, пока еще скромные выставки с попыткой оценить творчество Сидура и поместить его в широкие исторические рамки (ср. *Verdeckte Dialoge im Kalten Krieg. Materialien zur Rezeption des Moskauer Bildhauers Vadim Sidur im Westen.* — Bochum, 1997). Первую книгу о Сидуре в 1972 году написал австралийский искусствовед Саша Гришин (*Vadim Sidur: A Study in Modern Soviet Sculpture.* — Adelaide, 1972), но в Западной Европе она осталась неизвестной.

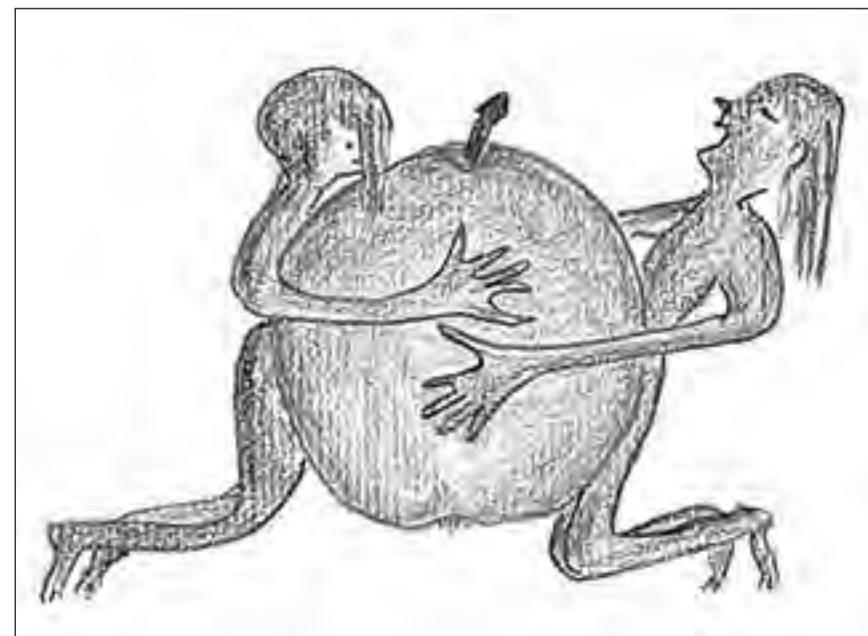
Характерно для восприятия творчества Сидура в тот период, что почти никто из писавших о скульпторе не был знаком с антологией его работ. Как правило, исследователи опирались только на немногочисленные произведения, показанные на выставках.

Имея лишь отрывочные представления о биографии Сидура, о его художественных замыслах, а также о развитии его скульптурного творчества, в начале 70-х годов я стал не только искать закономерности в работах Сидура, но и заниматься всем комплексом неофициального советского искусства (с конца 50-х годов), собирать материалы и по возможности устанавливать взаимосвязи между различными художественными явлениями.

Предварительный итог

Всё это были подготовительные работы к монографии о Сидуре, которая была закончена в 1977 году и вышла в свет в Констанце в 1978 году (*Vadim Sidur. Skulpturen und Graphik*). Однако создание этой монографии сопровождалось большими трудностями.

Ознакомиться с огромным количеством скульптур, занимавших тогда почти всё пространство мастерской на Комсомольском проспекте, 5, в принципе не составляло проблемы — особенно живя в Москве и в любое время имея возможность прийти туда. Тем не менее, для анализа, упорядочивания и интерпретации этого к началу 70-х годов уже довольно обширного собрания произведений отсутствовал ряд существенных условий. Необходимо было иметь перед глазами полную картину. Ее не было. Мой случай усложнялся тем, что я жил в Констанце. При данных обстоятельствах я не мог знать, что конкретно ожидало меня при написании монографии. Большую часть творений Сидура я мог рассмотреть только на фотографиях, чаще всего сделанных с одного ракурса. Работы не были выстроены по хронологии. Тенденции развития творчества нельзя было определить однозначно. Эскизов не было. Фактически



Карл Аймермахер
из цикла
Адам и Ева

я оказался в роли археолога, который должен зафиксировать, проинтерпретировать и систематизировать каждый объект. Такая задача являлась для меня серьезным вызовом, но в то же время — благоприятной возможностью для того, чтобы приобрести новый опыт, ведь искусствоведческого образования я в свое время не получил.

Эта первая попытка систематического осмысления легла в основу новой исследовательской и презентационной стратегии для каталога выставки Сидура в Бохуме в 1984 году (Vadim Sidur. Skulpturen). Чтобы выйти за рамки ранее достигнутого, нужно было сначала решить несколько фундаментальных вопросов, а именно:

1. Разработать вместе с Сидуром исчерпывающую картотеку всех скульптур. Сидур, который на тот момент считал, что его самостоятельный художественный путь начался в 1958 году со стилизованных «Флейтистов», ценил свои скульптуры только с этого времени.

2. Поскольку этого было явно недостаточно для представления всего творчества на большой музейной выставке, я решил включить в рассмотрение и все скульптуры до 1958 года. Таким образом, требовалась, во-первых, новая, расширенная картотека. Во-вторых, все скульптуры, созданные до 1958 года, необходимо было найти в углах и шкафах мастерской, очистить от пыли, специальным образом сфотографировать и затем включить в новый каталог (картотеку). Данной работой я занимался весь август 1982 года. Мне помогали Эдуард Гладков и Георгий Геннис. Условия для съемки в мастерской были невыносимыми, но, несмотря на это, нам удалось добиться вполне удовлетворительных результатов. Впрочем, для проведения основательного анализа всё равно требовалось приложить гораздо больше усилий.

Достижения и итоги

Что могут рассказать нам этапы знакомства с творчеством Сидура в СССР и за рубежом? Сохранение, систематизация, анализ, интерпретация и посредничество были долгим, весьма трудоемким процессом. Только благодаря самоотверженной, бескорыстной совместной работе узкого, абсолютно надежного круга друзей, своего рода семьи, можно было быть уверенным в сохранности сидуровского наследия. По большому счету, после смерти Сидура всеми этими вопросами должен был заниматься Худфонд. Но когда в 1986 году Сидур скончался, Союз художников полностью отказал родственникам в помощи и впоследствии также не оказывал никакого содействия. С началом перестройки, а точнее, с объявлением гласности в начале 1987 года (через полгода после кончины Сидура), творчество скульптора стало доступным и советской публике. Самому

Сидуру не довелось пережить эти поначалу очень противоречивые общественно-политические перемены. После невероятно успешной первой выставки ключевых работ Сидура, открытой в вестибюле Советского комитета защиты мира, Михаил Сидур, сын скульптора, начал искать пространство для постоянной экспозиции, которое в итоге стало сегодняшним Музеем Вадима Сидура. У этого музея, по сравнению со многими другими новосозданными организациями того времени, имелись весомые преимущества. Он мог опираться на многолетние труды искусствоведов — прежде всего, западноевропейских — по изучению и систематизации сидуровского творчества, а также использовать опыт целого ряда выставок за пределами СССР. Это были важные предпосылки для конструктивного подхода к необычным, в том числе для советского зрителя, произведениям Сидура.

Снятие ограничений со всех культурных феноменов, которые несколько десятилетий были недоступны для русской аудитории, позволило опубликовать обширные биографические материалы из архивов. В последующие годы этой работой занимался Владимир Воловников в сотрудничестве с Юлией Нельской-Сидур и со мной:

Вадим Сидур, Карл Аймермахер. «О деталях поговорим при свидании...». Переписка / Составление, подготовка текста и комментарии В. Воловникова. — М.: РОС-СПЭН, 2004.

Юлия Сидур — Карл Аймермахер. «Время новых надежд...». Переписка 1986—1992 / Обработка текста Владимира Воловникова. — М.: АИРО-XXI, 2014.

Юлия Нельская-Сидур. «Время, когда не пишут дневников и писем...»: Хроника одного подвала. Дневники 1968—1973 гг. / Составление, подготовка текста, вступительная статья и комментарии Владимира Воловникова. — М.: АИРО-XXI; СПб.: Алетейя, 2015.

В этот же период Юлия Нельская-Сидур и Михаил Сидур опубликовали литературные работы художника:

Вадим Сидур. Самая счастливая осень: Стихотворения 1983—1986. — М.: Отдел культуры исполкома Перовского райсовета, 1990.

Вадим Сидур. Памятник современному состоянию. Миф. — М.: Вагриус, 2002.

Помимо публикаций архивных документов в свет вышли книги, посвященные графике Сидура и его творчеству в целом:

Annika Bäckström, Lars Bäckström. Vadim Sidur. Skulpturer och Mutationer. Med texter av Karl Eimermacher, Vadim Sidur och Georgi Gennis / Vadim Sidur. Skulptures and Mutations. With contributions by Karl Eimermacher, Vadim Sidur and Georgi Gennis. — Stockholm: Carlsson, 1989.

Эдуард Гладков. И создал ГРОБ-ART. / And Created ГРОБ-ART. — М.: Радуница, 1998.

Vadim Sidur. Federleicht (Graphik). Mit Beiträgen von Georgij Gennys, Arkadij Jarr, David Riff, Gisela Riff, Vladimir Volovnikov, Karl Eimermacher. — Bochum: Museum Bochum, 1994. (Русское издание: Вадим Сидур. Легким пером. — М.: АИРО-XX, Пробел, 1999.)

Joanna Mianowska. Świat Wadima Sidura. — Bydgoszcz: Wydawnictwo Uczelniane Wyższej Szkoły Pedagogicznej, 1999.

David Riff. Myths, Cycles, and the Modern Condition. The World of the Moscow Sculptor Vadim Sidur (with texts by E. Barabanov, I. Kabakov and D. Riff). — Bochum, 2000.

М.В. Сидур. Вадим Сидур. Очерк творчества на фоне событий жизни. — М.: Полигон-пресс, 2004.

Наталья Нольде-Лурье. Драма человека в творчестве Вадима Сидура. — М.: Канон-плюс, 2014.

Карл Аймермахер. Вадим Сидур [альбом]. — Дніпро: Арт-Прес, 2019.

Кроме того, сохранилось огромное количество неопубликованных рукописей, аудио- и видеозаписей из архива Сидура. Эти материалы вместе с большей частью значимых документов были переданы в Исследовательский центр Восточной Европы при Бременском университете, а также в Российский государственный архив литературы и искусства (РГАЛИ) в Москве.

На этом месте я бы хотел выразить особую признательность Владимиру Воловникову и его супруге Беате Яспер-Воловников за их бережное отношение к наследию Вадима Сидура. Однако благодарности заслуживают и многие-многие другие люди, которые с воодушевлением и полной отдачей участвовали в организации более двадцати выставок в городах Германии.

Эпизод третий

Свобода во время холодной войны: как в 1978 году была издана книга о Сидуре

Вадим Сидур несколько раз становился жертвой политических обстоятельств. Как и другие художники, с раскрытием правды о сталинских преступлениях на XX съезде в 1956 году и сравнительно открытым Всемирным фестивалем молодежи 1957 года он связывал надежды на появление более полной свободы творчества. В то время объектом критических выступлений стали институализированные механизмы, благодаря которым руководящие лица в Союзе художников могли по своему усмотрению распределять заказы. В этой критике, в частности вылившейся на страницы прессы, участвовал и Сидур (ср. *Б. Барков, В. Лемпорт, В. Сидур. О молодых кадрах и старых порядках [Письмо в редакцию] // Советское искусство. — Москва, 1953. — № 52 (1544) (27 июня). — С. 3*). Реальных изменений, однако, достичь не удалось... Единственным выходом было искать собственные формы выражения без оглядки на канон. На этот путь Сидур ступил в 1958 году. Начиная с этого времени, выставки его пацифистского по содержанию и новаторского по форме искусства стали невозможны. Тенденция усилилась после учиненного Хрущевым разгрома выставки авангардистов в Манеже в 1962 году, когда Сидуру косвенно также пришлось ощутить на себе наложенные сверху ограничения, хотя он и не был участником той выставки.

Попытка продемонстрировать его избранные графические работы в Центральном доме литераторов, предпринятая в 1968 году, была немедленно пресечена сотрудниками КГБ.



▲
Карл Аймермахер
Война (вверху)
Мир (внизу)

А когда в середине 1970-х Эдуард Гладков, на протяжении многих лет снимавший работы художника, захотел показать фотографии советской повседневной жизни, на которых в том числе был запечатлен и Сидур, его фамилию потребовали из подписей удалить. В начале 70-х во все издательства было также разослано предписание не давать Сидуру заказы на иллюстрации для журналов и книг. Цензуре не подвергались только памятники на кладбищах. Эту лазейку Сидур использовал в полной мере, создав таким образом новую, необычную «культуру» надгробных памятников, которая сразу стала восприниматься как свежее слово в этом жанре.

Различнейшие запреты привели в итоге к тому, что с конца 50-х годов работы Сидура накапливались в его подвальной мастерской без перспективы быть показанными публике. Аудитория скульптора ограничивалась лишь друзьями, которые восхищались его искусством. Впрочем, этого было достаточно для того, чтобы имя Сидура стало известным по крайней мере в Москве. Со временем авторитет художника только рос, и его мастерская стала своего рода культурным центром для писателей, музыкантов, артистов и ученых из СССР и зарубежных стран. В узких рамках публичной советской культуры этот свободный «островок» искусства с его альтернативной аудиторией и возможностью свободного обсуждения способствовал процессу раскрепощения. К Сидуру приходили иностранцы, которые приглашали его за границу и были готовы ему помочь с организацией выставок. Например, одна из них могла состояться зимой 1967–1968 года в Праге, где культура начала предопределять политику «Пражской весны». Для Сидура это был проблеск надежды. Но вскоре ситуация изменилась. Ввод войск Варшавского договора в Чехословакию пресек идею выставки художника, фотоматериалы для которой уже находились в Праге. Так Сидур снова стал жертвой обстоятельств, хотя и не пострадал сам. Он сталкивался с подобными ограничениями уже давно. Заметим, что для советской действительности они были нормой. И всё же то, что однажды было запущено в ход, уже нельзя было полностью остановить. Судьба распорядилась таким образом, что в 1969 году во время исследовательской поездки в Прагу я увидел фотографии работ Сидура. Скульптуры произвели на меня большое впечатление, особенно — «Пулеметчик» (1960), изображавший солдата, который превратился в «безголовую» машину, то есть фактически сам стал пулеметом. Поскольку почти никто на Западе не был знаком с альтернативным искусством такого рода, я решил написать книгу о творчестве Вадима Сидура. Это казалось мне единственной возможностью уделить его произведениям заслуженное внимание и оценить его труд по достоинству. Так начался многолетний процесс, целью которого было



превратить Сидура из «жертвы» в полноценного участника художественной коммуникации, в том числе на мировом уровне.

Как и всегда, всё началось с идеи, осуществить которую оказалось гораздо сложнее, чем найти энтузиазм, заставивший меня взяться за издание книги. Вызвав интерес на первых выставках в Швейцарии и Германии в начале 1970-х годов, Сидур в целом оставался неизвестным в Западной Европе. В данных обстоятельствах книга о скульпторе — в отличие от выставок, ограниченных во времени и пространстве, — могла бы привлечь внимание художественных критиков и позволила бы добиться профессиональной оценки его творчества. Впрочем, это оказалось заблуждением, и Сидур рисковал снова стать «жертвой». На этот раз из-за незнания художественного мира Восточной Европы, сложившегося в результате второй мировой и холодной войн. Ни одно издательство не решилось выпустить дорогую иллюстрированную книгу на такую тему.

Характерен следующий эпизод: в начале 1974 года в Москве была опубликована подготовленная еще летом 1973 года статья секретаря правления Союза писателей Юрия Верченко. Она была подписана псевдонимом и обвиняла в антиобщественной деятельности Льва Копелева, Лидию Чуковскую, Вадима Сидура и других (И. Юрченко. Миша Скамейкин из Лондона. Какие адреса ищет в Москве англичанин Майкл Скэммел

▲ Открытие выставки в Советском комитете защиты мира, 1987
На фото: *Михаил Сидур, Юлия, Карл Аймермахер, Генрих Боровик*

// Советская Россия. — Москва, 1974. — 12 января. — С. 4). Менее чем через месяц в газете «Frankfurter Allgemeine Zeitung» за авторством Марины Эрхардт (в свою очередь, псевдоним Карла Аймермахера) была размещена ответная статья, защищавшая Сидура и характеризовавшая его как художника, а не как политического диссидента. Скульптура Сидура «Треблинка» могла служить наглядным тому подтверждением. Работа была настолько убедительной, что авторитетное издательство «Piper» внезапно предложило в кратчайшие сроки выпустить книгу о советском художнике. Но спустя некоторое время оно с сожалением сообщило, что не может опубликовать книгу, так как Сидур еще не занял столь же достойного места в мире искусства, как, например, Шагал. Оставались лишь два пути сделать имя Сидура известным: организация новых выставок в крупных культурных учреждениях (галереи, музеи) или издание книги о Сидуре на собственные средства. Хотя эта идея была правильной и логичной по сути, из-за нехватки денег реализовать ее также не удалось. Тем не менее, подготовка пусть даже скромного издания стоила потраченного на нее времени и позволила получить ценный опыт. Я опирался на небольшой, невысокого качества каталог, отпечатанный к первой выставке Сидура, состоявшейся в 1975 году в Констанцском университете. Стоимость такого издания составила бы около 12–15 тысяч немецких марок. Однако его наполнение на тот момент показалось Сидуру недостаточным; он хотел опубликовать более репрезентативную, объемную книгу, что опять же усложняло решение вопроса о финансировании. Несмотря на это, воспользовавшись туристической путевкой «два дня, три ночи», я отправился в Москву. И Сидур, и я лишь в общих чертах представляли, как могла бы выглядеть книга. Целостной концепции у нас не было. Наиболее подходящим вариантом нам показалась возможность оттолкнуться от уже имевшихся фотографий (по большей части сделанных Эдуардом Гладковым), на которых преимущественно были запечатлены еще не отлитые скульптуры из цемента, гипса и дерева. Помимо фотографий имелись также рисунки и линогравюры Сидура.

Каким-то невероятным образом нам удалось за два дня сформировать содержание и подготовить предварительный макет большей части книги. Поскольку фотографии были разного размера, мы с Сидуром нарисовали макет в формате А5, используя своего рода художественную стенографию. Позже он стал основой для рукописи книги. Этот уникальный черновой макет хранится и по сей день.

Так или иначе, вопрос о финансировании оставался нерешенным. В новом расчете при тираже 1500 экземпляров приходилось отталкиваться от суммы приблизительно в 38 тысяч немецких марок. Таких денег ни у кого из нас не было.

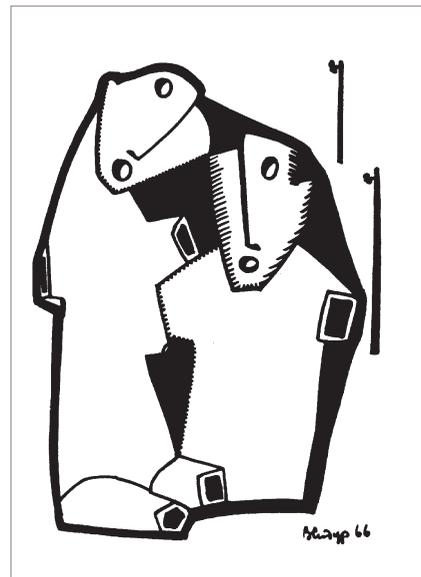
И Сидур рисковал стать жертвой теперь еще и материальных обстоятельств.

Справедливости ради надо заметить, что судьба не всегда была против Сидура — много раз ему везло. Сначала потому, что ему позволили беспрепятственно работать в его подвальной мастерской, затем — когда его творчеством заинтересовались иностранцы, и впоследствии, когда были предприняты серьезные попытки собрать деньги на издание запланированной книги. Задача была непростой и требовала поиска новых решений, большого количества времени, а также бескорыстного организационного вклада всех участников, чтобы не увеличивать и без того высокие затраты на выпуск.

Выйти из этой тяжелой ситуации можно было только пойдя на риск. Но в течение короткого отрезка времени неблагоприятные для издания книги условия, к всеобщему удивлению, обратились в свою противоположность — и в этом была наша удача. Особое значение имели следующие моменты. В 1977 году Эрик Пешлер, журналист швейцарского телевидения, предложил мне снять вместе с ним получасовой документальный фильм о Вадиме Сидуре. По благоприятному стечению обстоятельств, в 1974 году Сидур совместно с Олегом Киселевым уже сняли самиздатовский подпольный фильм о труде художника, в котором Сидур — наравне с его собственными произведениями — исполнил главную роль. Этот фильм, дополненный съемками графических работ, вполне годился для того, чтобы использовать его как материал для документальной ленты. Кроме того, в финальной части нового телефильма была прорекламирована наконец-то опубликованная книга о Сидуре, после чего, заметим, было тут же продано более ста ее экземпляров.

Примерно в то же время неожиданно поступил выгодный заказ сразу на пятьсот экземпляров, которые предполагалось раздать в качестве подарков на открытии скульптурной композиции «Женщина и сталь» в Хагене.

Немало усилий было также приложено и для того, чтобы убедить всех почитателей Сидура в Германии приобрести по два или больше экземпляров книги в качестве подарка друзьям и знакомым. В конце концов сам Сидур стал просить каждого из своих иностранных гостей по возможности присылать ему один-два экземпляра. Таким образом, угроза неудачи была предотвращена, и «пострадавший Сидур» — как и многие его соотечественники — получил заслуженное внимание за рубежом. Косвенным образом это повлияло на то, что и у себя на родине ему удалось обрести определенный «иммунитет». Ведь после критической статьи 1974 года нападки не заставили себя ждать: так, распространился слух, будто Сидур хочет уехать из СССР, хотя об эмиграции он никогда даже и не помышлял. Периодически в мастерскую наведывался участковый, который



пытался втолковать художнику, что начальству не по душе его общение с иностранцами.

Книга о Сидуре, вышедшая в свет в 1978 году, и последовавшие 20 выставок не преминули оказать желаемое воздействие. Большую роль при этом сыграли многочисленные радиопередачи по «Deutsche Welle» (радиостанция «Немецкая волна») о выставках Сидура и установке его скульптур. Тем самым Сидур завоевывал известность и среди советской интеллигенции, хотя с его работами она знакомилась, скорее, по сообщениям СМИ, а не в оригинале. Так, он в определенной степени приобрел известность и у соотечественников. Однако непосредственно доступ к его творчеству зрители получили только в 1987 году, при проведении выставки в Комитете защиты мира. В конечном итоге из жертвы советской культурной политики Вадим Сидур постепенно превратился во всемирно признанного художника, который останется в истории создателем выдающихся произведений искусства, а не политическим диссидентом, как того некоторым хотелось.

Эпизод четвертый Альберт Эйнштейн

Эйнштейн в Берлине. Опять? Да нет, не Альберт Эйнштейн, а «Портрет Альберта Эйнштейна», скульптура Вадима Сидура. Этот необычный портрет он создал в 1967 году в Москве.

В это время он работал в мастерской, которая была предоставлена не только ему, но и еще двум скульпторам, Силису и Лемпорту, и до случившегося с ним инфаркта в 1961 году они были вместе. Этот своеобразный коллектив даже часть своих работ показывал как совместные. Однако после инфаркта этот «богемный» этап творческой жизни завершился, и каждый из них работал уже на себя и только под своей фамилией. А в последние перед окончательным распадом коллектива месяцы они даже составили график своих посещений мастерской. И вот в один из «дней Сидура», в нарушение договоренности, в подвале неожиданно появился Лемпорт. Увидев создаваемый портрет, он спросил: «А знаешь ли ты, что ты сотворил? Это же Эйнштейн!» Сидур спокойно ответил: «Вот именно, его портрет!» Надо добавить, что как раз для творчества Лемпорта характерно большое количество портретов видных деятелей культуры XVIII–XIX веков. Что касается Сидура, то изображений голов у него очень много и они заметно варьируются, поэтому можно сделать вывод, что его как скульптора «лица» интересовали всю жизнь. Однако настоящих портретов, в отличие от Лемпорта, у него мало: это поэтесса Юнна Мориц, физик Виталий Гинзбург (Нобелевская премия, 2006 год).

Почему у Сидура вызывали интерес именно лицо и личность физика Эйнштейна, не до конца ясно. Но с некоторой

долей уверенности можно предположить, что сыграли свою роль два обстоятельства: знакомство и дружба с выдающимся ученым Виталием Гинзбургом. И, кроме того, страшные атомные эксперименты французов в 50-е годы прошлого века в Тихом океане, о последствиях которых тогда было много публикаций. К слову сказать, долгое время в Советском Союзе, в частности при Сталине, фамилия Эйнштейна упоминалась крайне редко, если вообще ее можно было где-то в публичном пространстве встретить.

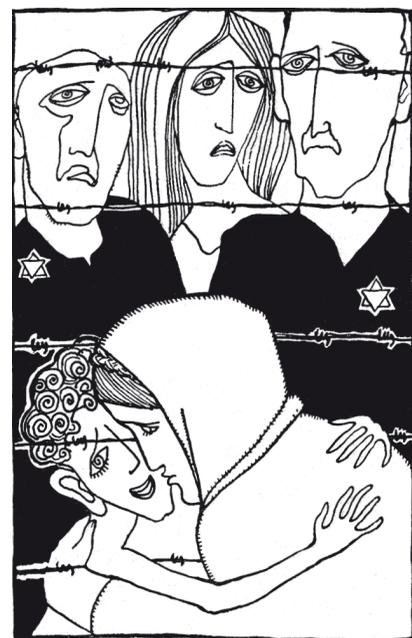
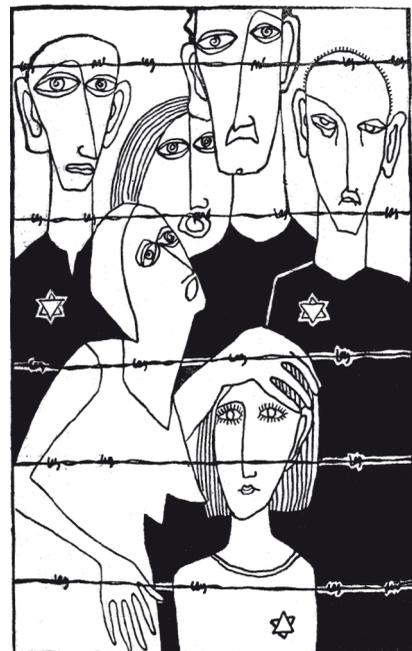
Эпизод пятый

Массовое убийство евреев в Берлине

Нет, не сегодня... Но план их уничтожения был принят в Берлине, на задуманной Гейдрихом (еще в 1941-м) Ванзейской конференции, которая состоялась 20 января 1942 года. И как ее следствие возникли многие места убийств, одно из которых находилось на территории теперешней Польши. Треблинка... Вадим Сидур, родившийся в Днепропетровске (ныне Днепр) в 1924 году и после войны до самой смерти живший в Москве, увековечил для следующих поколений эту страшную трагедию своей скульптурой «Треблинка» (1966). Мне удалось установить это замечательное во всех отношениях произведение в сентябре 1979 года в тогда еще Западном Берлине перед зданием суда, который располагался в берлинском районе Шарлоттенбург. Именно там хранились все так называемые еврейские дела.

Идея этого необычного с художественной точки зрения мемориала восходит к знакомству скульптора с Василием Гроссманом в начале 60-х годов. Он подарил Сидуру фотографию, которая случайно попала ему в концлагере, освобожденном Советской армией в 1945 году. Гроссман работал в то время военным корреспондентом и был первым, кто уже в 1946-м опубликовал невероятно точную в описаниях брошюру об ужасах, которые происходили в этом страшном лагере. В Треблинке были убиты около 24 000 евреев. По фотографии было видно, что ее снял один из лагерных служащих. На ней запечатлены убитые исключительно молодые женщины. Сидуру показалось тогда, что одна из них была еще жива в момент съемки...

Главный мотив быстро набросанных первоначальных рисунков был повторен в цикле линогравюр под названием «101». А в скульптуре Сидур трактует исходное, превышающее человеческий разум событие в различных ракурсах. С разной степенью конкретности и одновременно как многогранный символ, обладающий богатым диапазоном ассоциаций, которые относятся к явлению Холокоста вообще. Конкретно мы видим груды трупов, которая вырастает (и мысленно уходит вверх в бесконечность) над лежащей на спине еще живой женщиной. Находясь в почти задавленном положении, она старается со-



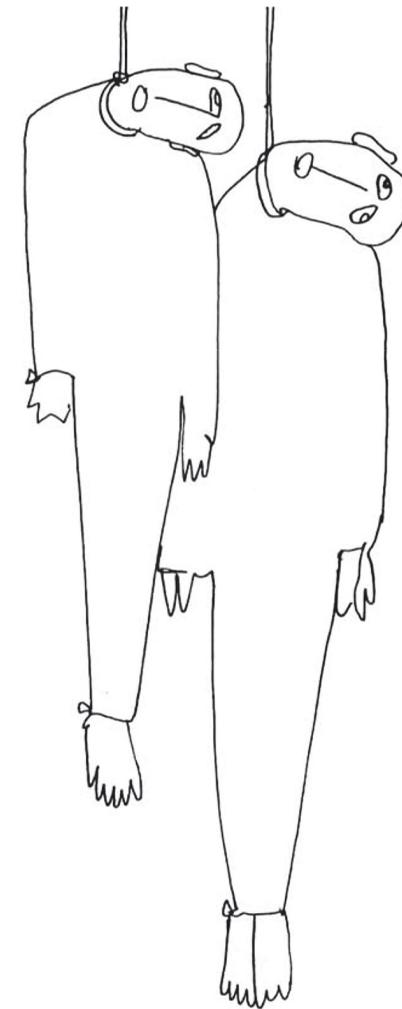
противляться грузу мертвых. А форма креста, которую образуют все трупы, указывает на один из реальных фактов: часто после умерщвления тела укладывали штабелями крест-накрест, чтобы потом их можно было сжечь. На уровне символа бросается в глаза акцентирование Сидуром борьбы жизни и смерти (см. вертикаль скульптуры). Кроме того, весь скульптурный блок ассоциируется в передней части с черепом, а с противоположной, «задней» его стороны видны ноги трупов, лежащих на женщине, придавленной к земле, и это создает в воображении образ печной трубы, где исчезают, превращаясь в дым и пепел, уничтоженные в газовых камерах люди.

«Треблинка» — самая замечательная скульптура Сидура 60-х годов. Она выделяется прежде всего многогранностью своих исторических, жизненных и эстетических аспектов. Поэтому сам Сидур справедливо указывал на то, что эта работа воздействует не только как наглядный документ, но и в обобщенном смысле является одновременно памятником Холокосту. Похожая проблематика отображена в другой скульптуре — «Формула скорби» (в память о евреях — жертвах нацизма). Она была установлена в 1991 году еврейской общиной в Пушкине (Царское село).

Идея установить «Треблинку» в Берлине вызывала у Юлии Сидур сильные сомнения: «Немцы могут установить любую скульптуру Сидура, но не «Треблинку»». Она ошиблась! На открытии памятника в 1979 году присутствовал и Мосес Поржинский, который чудом выжил в том концлагере.

Модели этой скульптуры находятся в московском Музее Вадима Сидура, в Государственной галерее Дрездена и в Циммерли Музее (коллекция Нортон Доджа) в США. Она неоднократно выставлялась в крупнейших музеях Европы, последний раз была показана в Брюсселе.

Перевод Даниила Бордюгова



▲ Рисунок *Вадима Сидура* в дневнике *Юлии Сидур*

◀ Рисунки *Вадима Сидура* для книги *И. Мераса* **На чем держится мир**

Гизела Рифф

Эпизоды

Эпизод первый

Для него — будни

Соблюдая неписанный закон, мы не планируем на этот день ничего, потому что вечером идем к ним в гости. Но в итоге все равно посвящаем им весь день. Им, Сидурам. Сидя на кухне, мы тихо отхлебываем из чашек подслащенный гостиничный чай. Мы стараемся не шуметь, потому что он еще спит: как раз сейчас его мучает кровавый демон, которого затем, за утренним чаем и горстью таблеток, он опишет глухим голосом или воссоздаст на бумаге со скрупулезной точностью. Волосатое существо, несмотря на свое отвратительное уродство и бессмысленную жестокость, сохраняющее человеческие черты и именно поэтому такое ужасное и в то же время вызывающее сочувствие. Сегодня это не прошлая, пройденная им война, а надвигающийся на всех нас апокалипсис.

Пока мы шлепаем по снежной каше и влезает в переполненный автобус, Юлия идет на рынок или в булочную, чтобы позаботиться о нашем ужине.

На улице Горького каждый седьмой встречный неожиданно оказывается с букетом ровно из трех нарциссов, который человек держит в кулаке, спрятанном в рукавицу. Очевидно, рядом должен быть киоск, где можно приобрести хрупкие цветы. Возможно, Юлия обрадуется такому подарку? По всей видимости, мы выбираем не то направление, потому что теперь каждый седьмой прохожий идет с мороженым в руке. А вот и лавка с мороженым: мы присоединяемся к сладкоежкам, на зло холоду.

За вторым чаем Вадим переходит к более легким рисункам. Стройные фигуры, которые почти не соприкасаются, смотрят друг на друга манящим взглядом — в их жестах сочетаются и влечение, и защита. Цветы распускаются там, где обычно растут волосы. Улитки завиваются вокруг глаз, ушей, сосков и пупков. Красавцев опутывают змеи, и нередко на изображении появляется старое, листоподобное лицо: Вадим-Адам, Вадим-Иоанн, Вадим-вуайерист. Грации унижают, высмеивают, но иногда также нежно гладят его. Что еще час назад было судорожной защитой от духов, ежеутренним экзорцизмом, превратилось в мечтательную разминку пальцев. Аккомпанементом служит музыка в стиле барокко из магнитофона. Теперь разминка пальцев сопровождает планирование распорядка дня. Кому нужно позвонить? Юлия заранее подготовила записку. И куда она делась? Кому звонить? Что нужно взять сегодня в мастерскую? И где Юлия? Что ему приготовить для его чув-

ствительного желудка? Он приступает к варке гречневой каши — еды на все случаи жизни. Когда Юлия входит и начинает раскутываться после улицы, блюдо почти готово.

Каша съедена, телефонный разговор состоялся, несколько новых штрихов на незаконченном «Пигмалионе», который пестрит цветами так же, как и другие картины, исполненные маслом и темперой, раскрашенные деревянные скульптуры, акварели и особенно сцены с фигурами в натуральную величину, благодаря которым коридор с встроенными шкафами (этих дверцы так разрисованы) превратился в личный рай. Там запечатлены все — изящно обнаженные мужчины, женщины и дети. Родители Сидура, женщины, которые сыграли свою роль в его жизни, дети, внуки, желанные и проблемные дети, родившиеся или не родившиеся. Адам-Вадим, с темной кожей и листоподобным лицом в шрамах, стоит рядом, а возле его ног ползет большая змея.



► Бамменталь под Хайдельбергом. Первое посещение Германии. Гизела Рифф, Юлия Сидур, Рита Бродская, Владимир Бродский, 1989

Ты поговорил с Мишей? Ему удалось достать бумагу? У Нади и Лёвы по-прежнему жуткий кашель? Да, он со всеми поговорил. Кашель стал слабее — слава богу, на сей раз это не гуляющий по Москве грипп. Дай мне посмотреть, что ты принесла. Газета... Ах, булка с изюмом — да, знаю, мне нельзя...

Мы снова едим. На этот раз пирожки у вокзала, мы их держим в пропитанной жиром бумаге. Вместе с нами жуют уставшие путешественники, которые скоро повезут к себе в пригороды закупленные в центре столицы товары и продукты. В основном это цитрусовые и овощи, которые висят у них на груди и плечах. Практичное изобретение: ручки двух авосек завязываются в узел — и руки свободны для других грузов. По будням Москва уже привыкла видеть таких туристов.

Мы успели побывать у Е., художника, который работает в северной части города. Стремительное такси доставило нас туда и обратно — мы пролетали через ямы, образовавшиеся от морозов, на поворотах нас заносило. Одинаковые многоэтажки казались бесконечными. Хорошо, что хотя бы водитель знал дорогу. В неотапливаемой мастерской Е. мы «провели» десять сигарет. Для такого заядлого курильщика, как Е., это все равно что несколько мгновений. Стенографичный разговор, яркие впечатления и одинаково сильное сожаление по поводу краткости визита у него и у нас. В следующий раз задержимся подольше...

Спустя два часа мы стоим перед воротами Новодевичьего кладбища. С другой стороны улицы нам машет невысокая женщина. Юлия? Да, это Юлия, задрапированная, замотанная и закутанная в соответствии с погодой. Узнать ее можно только по большим круглым глазам. Она показывает сторожу пропуск. Сюда впускают не всех — это касается и живых, и мертвых. Умершие должны быть знаменитыми, живущие должны иметь особую причину для посещения — или быть родственниками, или быть официально уполномоченными на то, чтобы отдать дань памяти усопшему. Каждый владелец пропуска имеет право провести с собой трех посетителей. Существуют также исключения и дополнительные ограничения. Так или иначе, ворота нам открывают.

Для некоторых из установленных здесь надгробных памятников Сидур разработал эскизы, создал модели, а некоторые изготовил от начала и до конца своими руками. Мы хотим их найти. К обеду немного потеплело. На дорожках между захоронениями лужи и снежная каша. Перед некоторыми плитами лежат по три нарцисса; Гоголю и Ойстраху тоже досталось что-то из цветочного ларька, который мы напрасно пытались



▲ Карл Аймермахер, Юлия Сидур, Гизела Рифф. Москва, 1984

отыскать сегодня утром. Зато могила Маяковского украшена свежей красной розой. Здесь, на этом кладбище, покоятся режиссеры, писатели, композиторы, ученые, изобретатели, политики, генералы. Нам непривычно видеть внушительные колоссы, охраняющие их вечный покой. Из-за берез на нас смотрят огромные портреты, выступающие из надгробных плит. Памятники утяжеляют непропорционально крупные регалии и профессиональные атрибуты усопших. Модель телебашни — для ее создателя-архитектора, модель танка — для генерала армии. Ракеты, самолеты, парашюты, книги, музыкальные инструменты. Чем новее памятник, тем крупнее его масштабы и ценнее использованные для него материалы — но и банальнее оформление. Свежие могилы увенчаны неестественно большими фотографиями, которые на похоронах несли перед гробом. Так же, как и многие пафосные мраморные скульптуры, от непогоды они защищены с помощью специальных пластиковых укрытий или кабинок из оргстекла.

Здесь есть и Хрущев. Его улыбающаяся круглая голова стоит в нише, внутри высокого постамента из черного и белого мрамора. Остроумные москвичи предлагали самые различные толкования этого образа. Пикантная подробность: скульптура была создана Эрнстом Неизвестным, которого Хрущев не принимал и не признавал...

Кроме нас здесь и другие посетители: два офицера высокого ранга возлагают к могиле маршала красные гвоздики, несколько минут стоят по стойке «смирно» и, в конце концов, принимают положение «вольно». Один из них достает бутылку, и оба, тихо что-то бормоча, делают по глотку.

Памятники Сидура выделяются на фоне общей безмерности. Вот одна из его работ. Фигура, у которой левая рука безжизненно свисает вниз, а другая робко закрывает огромную дыру в груди: отсутствует сердце, в чем мы убеждаемся, когда обходим памятник вокруг. Его с силой выдернули, вырвали из туловища.

Становится холодно, а идти нам не близко. Мы уходим. И именно из-за промозглой погоды мы начинаем говорить об Алабине и о маленьком деревянном загородном доме, который Сидуры получили по наследству и где они проводят каждое лето. Юлия рассказывает нам новости о бродячих кошках, которые приходят за лакомствами и лаской, о березовой древесине, которую обрабатывает там Вадим. Когда Юлия произносит «Алабино», мы чувствуем покой и тепло. Подходя к метро, мы беремся за руки и, смеясь, подражаем «сидуровской походке», прямому шагу в замедленном темпе. После инфаркта Сидур ходит так. О том, что эта походка вызвана физическими причинами, легко забыть — настолько она уже стала индивидуальной его особенностью.

Дома после долгого снятия верхней одежды, разматывания шарфов, стягивания шапок, развязывания шнурков и стаскивания ботинок и высмаркивания носов мы садимся за чай. Сидура с нами нет. Как и в другие дни, после обеда он спустился вниз на лифте, поздоровался с консьержкой и убедился, что в почтовом ящике ничего нет. Во дворе он немного «подурачился» с приятелями своего младшего сына Мити, после чего отправился в мастерскую. За чаем мы подробно обсуждаем последние новости. В том числе сомнения и опасения Сидура по поводу того, стоит ли его графическим работам участвовать в совместной выставке художников на Малой Грузинской. По словам Юлии, все его уговаривают. Ему эта идея не нравится. Хотя впервые с 1958 года что-то из его творчества могло бы быть показано в Москве зрителям, если не считать двух доступных для всеобщего обозрения абстрактных монументальных скульптур, которые в 70-е годы были установлены перед научными институтами... Еще по чашке чая, и мы снова собираемся в путь. Юлия остается дома, она готовит что-то на ужин, который потом принесет в мастерскую. Перед тем, как на время проститься, мы заглядываем через Юлино плечо. Инвалидная рыба, говорит она. И салат из свеклы с чесноком. О да, селедка та еще калека, смеемся мы. Нет, мы неправильно поняли. Речь идет о рыбе, на получение которой инвалиды войны имеют особые талоны, так же как и на некоторые другие продукты и товары, чаще всего одежду. Вадим — инвалид, его лицо изуродовано, челюсть была прострелена пулей. Это чудо, что он остался жив. Дважды его щадила судьба. На войне и когда с ним случился инфаркт. В хозяйственном магазине за углом мы покупаем кофеварку эспрессо, чтобы Сидуры могли варить кофе для гостей, которые не любят чай. Юлия, наверное, удивится: настоящая итальянская эспрессо-машина, «made in the Soviet Union»! Но все равно скажет: зачем? не покупайте такие вещи!

На метро мы едем совсем недолго, выходим на следующей станции. Уже стемнело. Мы проходим через небольшой сквер. В прошлом году двое пьяниц грубо толкнули Вадима и повалили на землю. Он травмировал правое запястье. Страх материализовался. Как певец боится за свои голосовые связки, так и Сидур всегда боялся повредить правую руку. Подобное уже случилось с ним однажды, в начале 70-х: тогда он начал разрабатывать левую руку и заставил ее рисовать. В том числе картинку с «антропоморфными» руками, которые имели глубокие порезы на запястье.

Мы на правильной улице, но пришли слишком рано. Напротив небольшая церковь. Там горит свет. Под убаюкивающее пение скромного церковного хора пожилые женщины, держа перед собой свечи, по-деловому снуют туда-сюда. Всё это устроено для того, кого уже нет здесь: с запавшим ртом и острым

носом он, мертвенно-бледный, лежит рядом со входом. В открытом гробу. Мы только мешаем, поэтому прокрадываемся наружу и, слегка подавленные, приближаемся к дому, в подвале которого Сидур творит уже 25 лет. Около двери есть звонок. Если он не сработает, то поблизости к нашим услугам телефонная будка, из которой можно будет позвонить туда, на пару метров ниже. Но сегодня в этом нет необходимости — раздается дребезжание. Короткая пауза: как человек, всегда готовый сорваться с места, Вадим надевает пальто и меховую шапку. Мы спускаемся по ступенькам разной высоты и оказываемся посреди его царства. Объятия, приветственный лепет.

Прямо у входа нас застаёт врасплох «Неофит». Сияюще прекрасный и ужасно изувеченный, навстречу нам марширует одноногий «Победитель». За ним спокойно стоят «Адам и Ева», огромная растениеподобная пара из более раннего периода. В непосредственной близости ржавеет «Железная леди», шедевр из старого металлолома, который здесь приобрел новый мотив — пугающая беспомощность очевидно женского тела на гинекологическом кресле, покрытом белой эмалью. — Вы где? — откуда-то раздается голос Юлии. — У гробов, — отвечает Эдик, фотограф, который запечатлевает ситуацию на приветственном снимке: замотанные, похожие на коконы бабочек, мы и рядом с нами Сидур стоим возле белого раздетого «Победителя». и действительно — «у гробов», потому что соседнее пространство занимают наиболее грозные порождения сидуровского апокалиптического видения. Здесь нет места обволакивающему ощущению брэнности бытия с утешающим пением и внушающими надежду огоньками свечей, как в церкви напротив. Здесь в ящиках лежат металлические куклы, изображенные как живые. Их ждет жалкое существование, которое каждая из них обречена влачить до тех пор, пока не наступит конец. Они — а среди них есть даже дети — с редкой прозорливостью вовремя улеглись в свои гробы, очевидно зная, что не останется никого, кто мог бы их оплакать. Рядом «Железные пророки», светские лицемеры и идолы, которые, как кажется, никогда не сдерживают своих многочисленных обещаний. Над ними, на стене — вариации на тему страстей Христовых, работы, выполненные из отрезков измятой жести. Поблизости стоят головы — «Портреты современников». Среди них есть сильно типизированные незнакомцы, «Слепые», «Семейство Горшковых» с равнодушными лицами-горшками,



▲ Гизела Рифф и Карл Аймермахер. Дома в Берлине



а также ученый, чей огромный, полный забот череп кажется пустым. Но есть и узнаваемые головы. Эйнштейн, двуликий как Янус, поэтесса Юнна Мориц и ученый Гинзбург, чьи глаза запали глубоко внутрь черепа, а черты лица образуют решетку, за которой живут мысли.

Подвал уходит дальше вправо. Мы немного ускоряем шаг. Но этот живой обмен информацией — первый после долгой разлуки — и заставляет нас громко выражать эмоции, медлить, спотыкаться и останавливаться. Слева и справа — молчаливые памятники, маленькая Аппиева дорога. Эскизы гранитных надгробий, которые произвели на нас впечатление сегодня днем, тоже стоят здесь.

Теперь мы в светлой, жилой части подвала. Снова короткая суматоха из-за снятия зимней одежды, и вот уже все сидят за овальным столом и держат в руках чашки с чаем. Эдик, поддаваясь инстинкту летописца, фотографирует всё вокруг. Он собирается показать нам экспонаты своей предстоящей фотовыставки: люди в больнице — целая папка, полная страхов, унижений, стеснения и неуверенности. Два врача кратко и со знанием дела комментируют снимки. Самые молодые гости сегодня — Юра и его жена — перебивают вопросами: а что такое боль? что такое страх? Завязывается долгое обсуждение. Речь идет не о личных болячках и не о переживаниях по поводу нехватки товаров. Называются всё новые и новые примеры. Актриса Таня рассказывает о том, как можно изобразить боль с помощью мимики. Сидур очень прямо сидит на краешке стула. Сверху за разговором наблюдает его автопортрет: на голове, целиком обмотанной бинтами, осталось только крохотное отверстие для искаженного мукой рта. Так начинается вечер.

После полуночи мы тихо крадемся мимо спящей дежурной по этажу в гостинице. Сидуры уехали домой на последнем поезде метро. Они делают так уже много лет. Знает об этом и кивающая им на станции пожилая дежурная по эскалатору. Дома — как все, кто был сегодня в подвале — Вадим и Юлия выпьют еще по кружке чаю и переберут в памяти ключевые моменты разговора. Вадим еще немного почитает, Юлия не будет спать до четырех.

Мы впали в зависимость. В конце этого дня мы хотим снова вернуться туда, в подвал. и в продолжительных словесных разборах, и в едва намеченных формулировках, а еще в молчаливом присутствии взглядов Сидура, будто воплощенных в художественных образах вокруг нас, было сформулировано нечто, что было лишь намеком обозначено на фоне происшествий минувшего дня. Такие встречи — будни для Вадима Сидура — вносят ясность в кажущуюся бессмысленной рутину и цепляют, пытаются удержать преходящее, полузабытое и поспешно оставленное без должного внимания, не дают ему бесследно исчезнуть.

Эпизод второй **Сидур и Шнитке**

Сегодня вечером мы услышим — в качестве аккомпанемента или настройки на произведения Вадима Сидура — в том числе и музыку композитора, которого московский скульптор очень ценил — Альфреда Шнитке. В предварительной дискуссии о «домашнем искусстве» недавно выяснилось, что, по воле случая, Карл Аймермахер и Гизела Рифф были свидетелями единственной, к сожалению, личной встречи Шнитке и Сидура. Именно о ней и пойдет речь.

Где и как деятели искусства встречались в 60-е, 70-е и 80-е годы в перенаселенной столице СССР, которая уже тогда насчитывала 9 миллионов зарегистрированных жителей? в рамках своих творческих профессий они были строго разделены на организованные по единому шаблону подцензурные объединения, что было жизненной необходимостью для них самих и их семей! За Альфреда Шнитке, который прошел все ступени профессионального музыкального образования, «отвечал» Союз композиторов, возглавляемый хитрым, всемогущим Тихоном Хренниковым. Сидура, который был на 10 лет старше и после травмирующего опыта войны успел овладеть еще и сокровенными знаниями, без которых немислимо искусство скульптора, «опекал» Союз художников.

Не будь инициативных отделов культуры при иностранных посольствах и если бы не горстка западных корреспондентов и любознательных ученых, порядка сотни творческих деятелей и интеллектуалов с разносторонними интересами

▲
*Гизела Рифф, Дмитрий Сидур,
и Юлия Сидур, 1990-е*

никогда бы не узнали друг о друге. Но, к счастью, несколько раз в год они всё же одевались «как следует» и посещали вместе с супругами приемы или творческие встречи, организуемые в посольствах или на квартирах дипломатов, а иногда соглашались дать кому-либо из журналистов интервью. Причем происходило это внутри хорошо развитой системы донощиков. Поэтому у столов с закусками взгляды Сидура, Шнитке, а также Эдисона Денисова пересекались довольно часто. Все трое знали друг о друге. В 1984 году Сидур рассказал нам, что швейцарский журналист Пешлер побывал у него в мастерской и решил — после интервью со Шнитке и Денисовым, а также его длительных товарищеских отношений с другом-врагом Сидура Эрнстом Неизвестным — познакомиться поближе и с творчеством Вадима.

Мы с Карлом и 9-летним тогда Давидом в 1985 году провели в Москве холодные зимние месяцы. Давид ходил в немецкую школу. Среди его одноклассников были двое детей дипломата, который давно хотел познакомиться с Сидуром. Дипломат с семьей жил в закрытом квартале для иностранцев, всего в нескольких сотнях метров от дома Сидуров. У Вадима в то время дела обстояли неважно. Летом 1984 года он перенес второй инфаркт и после этого старался выходить из квартиры только один раз в день, чтобы добраться — с огромным трудом — до мастерской. Именно в таком состоянии он принял приглашение супружеской пары дипломатов Груберов. Когда Вадим узнал, что приглашены также Шнитке с женой, его глаза загорелись, и он готов был сделать исключение. Сидур надел свои чудноватые белые кроссовки, пиджак, белую рубашку с платком и попросил жену Юлию его подстричь. И мы все вместе потопали по грязному снегу к Груберам. Давид вместе с другими детьми сразу сбежал на хоккейную площадку. В гостиной уже сидели Альфред Шнитке и его жена Ирина. Шнитке с длинными прядями волос выглядел почти так же, как Сидур, из-за чего Карлу пришлось сдержать приступ истерического смеха. Альфред Гарриевич сразу же вскочил, спрятав за спиной сюрприз. Такую же нелепую позу принял и Вадим Абрамович. Они торжественно поприветствовали друг друга, пробормотав что-то вроде «наконец-то», и достали подарки. Сидур принес свой недавно изданный каталог, Шнитке — свою последнюю пластинку. Оба оставили по длинному автографу на подарках и затем ими обменялись. Тем временем жены и хозяева также обменялись приветствиями, и все перешли на кухню.

Это был долгий приятный вечер. Оба — и композитор и скульптор — не пили алкоголь. Заботливая хозяйка уделила Сидуру особенное внимание: зная о том, что из-за тяжелого ранения он мог есть, только сняв зубные протезы, она приготовила ему отдельную порцию маленьких мягких фрикаделек.

Альфред охотно рассказывал о своей семье и о том, как он получил образование, Вадим — о проклятой войне и тоже о родителях, которые до его рождения были молодыми толстовцами, коммунистами и учителями и служили где-то на Кавказе... Под конец вечера все пообещали друг другу, что скоро обязательно встретятся вновь.

Судьба распорядилась иначе. Летом того же 1985 года Альфред Шнитке перенес первый тяжелый инсульт. Сидур в результате третьего инфаркта скончался летом 1986-го (всего за пару дней до своего 62-летия). В августе Вильфрид и Моника Груберы были командированы на новое место для продолжения дипломатической карьеры. По случаю их отъезда посол организовал прием. Гостями были только Груберы, Шнитке и Юлия Сидур с сыном. Юлия написала нам после этой встречи: «Когда Альфред узнал, что Дима умер, он был потрясен. Он даже сказал: „Извините меня“, — как будто мог быть в чем-то виноват». В ноябре того же 86-го года Альфред и Ирина наконец посетили осиротевшую мастерскую Сидура, оживленно побеседовали с вдовой и пообещали, что вернуться. Но, увы, этого уже не случилось. В 1990 году композитор с семьей переехал в Германию. Там он начал преподавать в Гамбургской высшей школе музыки, неустанно и с большим успехом продолжая свою творческую деятельность. В 1998 году Альфред Шнитке ушел из жизни в возрасте 63 лет.

Эпизод третий **Кино Сидура**

Этот эпизод, действие которого происходит в Берне и Хайдельберге, является отчасти введением Гизелы Рифф в фильм Сидура «Памятник современному состоянию».

Вообще-то фильмы не должны нуждаться в специальном вступлении. У зрителя должна быть возможность — как и при знакомстве с другими произведениями искусства — справиться с их пониманием самостоятельно. А в дальнейшем, при случае, узнать подробности и более глубоко изучить художественный мир конкретного произведения.

Некоторые из вас познакомились с творчеством скончавшегося в 1986 году советского скульптора Вадима Сидура вчера вечером, на слайдовой презентации Карла Аймермахера; кто-то, наверное, узнал об этом художнике раньше, благодаря выставкам, газетным статьям, телефильмам или книжным публикациям. А для кого-то сегодняшний вечер будет первой встречей с Сидуром. Позволю себе сократить обычно предпочитаемый мной процесс самостоятельного вникания в суть и дать несколько подсказок.

Эта не самая короткая черно-белая немая лента (в качестве звукового сопровождения Сидур предполагал использо-

вать запись отпевания по православному обряду или «Реквием» почитаемого им Альфреда Шнитке) была создана в середине 70-х годов в Москве и под Москвой при довольно авантюрных обстоятельствах. Обременительный и лишь отчасти увенчавшийся успехом поиск технических средств для воплощения замысла уже заслуживает отдельного рассказа. Или отдельного фильма.

Продюсером, режиссером, сценаристом, главным героем картины и ее критиком был один и тот же человек — 50-летний тогда скульптор Вадим Сидур.

Ассистентом режиссера, оператором и осветителем также был только один человек — мастер на все руки Олег Киселев, которому на тот момент было 30.

Для Олега Киселева, который после долгих трудных лет, наконец, получил в Москве признание как профессиональный актер и театральный режиссер, эта непростая работа стала важным опытом и уроком. Уроком от уважаемого им мастера и учителя в высшей школе импровизационного искусства.

Для Вадима Сидура создание этого фильма было одним из немногих случаев в его жизни, когда он был не одинок в творческом процессе.

Киселев и сегодня называет Сидура своим главным учителем.

Оба, режиссер и оператор, не были профессионалами в киноискусстве, но не были они и дилетантами.

Оба любили кино, обладали богатым зрительским опытом и имели очень четкие представления о картине, которую хотели бы снять.

Фильм не был рассчитан на широкую аудиторию. Он должен был стать предметом обсуждения в узком кругу друзей и немногих заинтересованных лиц, должен был стать своего рода художественным подведением итогов и в то же время полноценным произведением искусства в рамках творчества Сидура.

Возможно, каждый набравшийся соответствующего опыта киноман хотя бы раз в жизни испытывал желание снять что-то самостоятельно. Но далеко не каждый начинает заниматься этим всерьез, и уж точно не всем приходится преодолевать различные препятствия, связанные с тяжелыми условиями труда.

Что заставило скульптора Сидура ступить вместе со своими творениями на кинематографическое поле?

Оглядываясь на жизнь Сидура, первую половину 70-х годов можно назвать кризисом — при всей амбивалентности этого понятия. С 1961 года, то есть с первого инфаркта (Сидуру тогда было 36 лет), он чрезвычайно интенсивно работал и жил, постоянно помня о быстро уходящей жизни. В 70-е годы он начинает беспокоиться (об этом мы узнаём из записей в дневниках, из

писем и эскизных альбомов), что может не успеть осуществить многочисленные планы. Сидур чувствует и знает: его проекты и замыслы превосходят его физические возможности. Тогда он переходит к реализации задуманных как монументальные скульптуры работ в других видах искусства. Появляется большое количество новых графических циклов, линогравюр, рисунков пером и фломастером, монотипий и акварелей.

Любовь к слову также становится объектом повышенного внимания и стимулом для творчества. Почти одновременно с киносъёмками Сидур создает масштабную прозу. Его монтажный роман обнаруживает сходство с фильмом; кстати, он и озаглавлен так же...

Пожалуй, я всё же добавлю: если бы Сидур обнаружил в себе хотя бы задатки музыкально-композиторского таланта, он бы наверняка задействовал музыку в качестве дополнительного средства выражения, чтобы всесторонне реализовать и задокументировать идеи, не воплощенные в трехмерном формате, как планировалось изначально...

Для фильма имеют значение и некоторые биографические детали.

Вдобавок к тяжелому физическому состоянию (больному сердцу и скрытому бородой рубцу от ранения) правая рука художника-правши в результате несчастного случая была повреждена, и он одно время даже боялся, что никогда больше не сможет ею рисовать.

Сюда же накладываются болезни и уход из жизни его родителей, а вместе с утратами — ощущение начавшегося нового жизненного этапа. (Он, осиротевший сын, берет на себя отцовские обязанности. Вместе с женой они усыновляют ребенка. Молодая жена — до того момента только возлюбленная — берет на себя роль матери, не только для ребенка, но и для оставшегося без матери Сидура, что, как мне кажется, имеет серьезные последствия для супружеских отношений.) Кроме того, смерть родителей усиливает чувство приближающегося конца собственной жизни.

Возвращаясь к фильму. Сидур использовал для него и своего монтажного романа название особо выделяемой им скульптуры 1962 года — «Памятник современному состоянию» (эта работа высотой более четырех метров стоит на территории Констанцкого университета.) И фильм, и роман «ставят памятник» сложному положению Сидура в быту и в искусстве. Замысел обоих произведений заключается в том, чтобы показать, что привело к этому состоянию и в чем оно заключается. И в книге, и в картине предпринимается попытка изучения и воспроизведения творческого процесса художественными средствами.

Реконструкция Сидура передает не только его собственный случай. Она также создана в противовес другим изображе-

ниям художественной деятельности и опровергает представление о том, что это прямолинейный процесс; что произведение развивается в логической и хронологической последовательности как результат волеизъявления творца.

Впрочем, пытаясь воссоздать рабочую сторону жизни художника, Сидур высказывается и против общепринятого понимания реализма. С одной стороны, он подтверждает мысль о том, что художник изображает окружающую действительность; с другой, — показывает в фильме нестандартное обращение с тем, что для художника Сидура (и, как он предполагает, для художника вообще) является реальностью.

Кошмар, построенный на ассоциативных цепочках: день и ночь, бодрствование и сон. Физиологические функции. Телесное напряжение, парализующая болезнь. Нежные фантазии. Воспоминания о насилии, ужасе, войне, смерти. Всё, что вызывает взаимные противоречия и нарушает любые стройные планы и конструкции, герой переживает в неопределенном состоянии между собственным прошлым, настоящим и будущим.

Вместе с героем в фильме появляются: 1) обретшие независимость персонажи его собственных скульптур; 2) его двойник, второе «я» как антигерой, вуайерист и т.д.; 3) зрители кинокартины, которых герой более-менее охотно вовлекает в ход событий.

Среди этого кажущегося хаоса можно выделить три связующих элемента:

1. Почти постоянное единство места действия. Все сцены за редким исключением разыгрываются в лабиринтообразном подвале-мастерской.

2. Единство времени действия, парадоксальным образом не имеющего каких-либо временных отсылок. Несмотря на все интерлюдии, сохраняется ощущение того, что это не день и не ночь; всё происходит вне времени при искусственном свете.

3. Одно главное действующее лицо: художник, выступающий в роли самого себя — как самосотворенное произведение искусства.

В фильме есть несколько сюжетных линий. Однако, в моем представлении, зритель ни в коем случае не должен воспринимать их как имевшие место реальные события.

Пожалуй, нам следует считать увиденное вымыслом, тщательно спланированным и продуманным. Необходимо рассматривать эти вставные истории с учетом задачи фильма, а не как индивидуально-биографические факты.

Вот пример особенно четкой повествовательной линии. Вначале герой Сидура, художник, пишет на листе бумаги завещание. На протяжении всего фильма он с перерывами работает над гипсовым эскизом памятника родителям. Он посещает

забытый дачный домик умерших папы и мамы. Примеряет осиротевшую шляпу отца. Идет по идиллической дороге, обезображенной отходами цивилизации, мусором, к могиле родителей. Читает их имена на надгробной плите. В конце фильма он вырезает из газеты буквы. Буквы складываются в его имя, которое будет начертано на надгробном камне.

Повторяется мотив личной слабости, мешающей художнику заниматься творчеством. Она изображается преувеличенно реалистично. Так же, как и собственное тщеславие...

Другой проходящий через всю картину лейтмотив — ужасы войны. И еще один важный сюжет — это «договор с дьяволом». Художник обнаруживает в уже отслужившем свое лыжном комбинезоне, висящем на вешалке, произведение искусства. После (иронических) заклинаний из костюма вылезает голая женщина. Заключается письменный договор, в чем художник почти успевает раскаяться. Теперь он может манипулировать обнаженным телом до тех пор, пока в его руках оно не превратится в скульптуру...

Можно заметить, что этот эпизод не завершен. Его продолжением является сам фильм.

Перевод Даниила Бордюгова

Вениамин Смехов

Мой драгоценный друг

В 1991 году я поставил оперу Прокофьева «Любовь к трем апельсинам» в Ахене. После премьеры перед отъездом в Москву генеральный интендант театра Клаус Шульц пригласил меня к себе домой и познакомил с Коринной — своей красивой женой и хорошей меццо-сопрано. Тогда же в доме Шульцев меня ждало изумление: в одной из комнат на стене висела работа Вадима Сидура. А он — драгоценный в моей жизни друг — великий скульптор, художник, инвалид Отечественной войны и победитель в войне с цензурой в СССР. Здесь я должен сделать отступление в прошлое.

Вадим Сидур

1967 год на Таганке — водоворот страстей и гостей. Над головой юного театра на Таганке — грозы, угрозы, молнии и «сверхсверх-молнии». В тот самый год я познакомился с Вадимом Сидуром и Юлей, его женой. Вадим — авангардный скульптор, запрещенный художник. Чудом выжил в войну, прострелен и прожжен. Чудом живет и трудится: могут посадить, сгноить, изгнать в любой час, потому что нельзя представить его пластические формы, его фигуры, композиции, головы на советской выставке, где красовались сплошные вожди и труженики из бронзы и чугуна, где зрители узнавали себя в хорошо застывшем виде, потому что народные скульпторы СССР умели отражать действительность один к одному.

Хотя Вадим отлично знал, что «искусство принадлежит народу», и что художник обязан отражать действительность (в ее революционном развитии), он ваял и созидал искусство, которое хотело принадлежать не народу, а подвалу. Он упорствовал в искажении действительности и свой сырой подвал под домом №5 на Комсомольском проспекте, что напротив храма Николы в Хамовниках, должен был бы считать пределом комфорта, по сравнению с заслуженными кандалами в Магадане. А в его мастерской, за столом у Юли, всего в полуметре-метре от «антисоветских» изваяний, царило незамирающее чаепитие. Поэты передавали баранки физикам. Актеры протягивали тарелки с пастилой студентам. Юля разливала чай. Чайник усердствовал на старенькой электроплитке. Какие-то не по-русски говорящие господа выглядели вполне москвичами и вполне своими ребятами, поскольку отважно забывали буржуазные замашки и уверенно хлебали чай из блюдец. Скульптуры, гравюры, миниатюры и модели памятников, расписные

доски и рисунки Сидура притягивали к себе и актеров, и особый круг ценителей прекрасного: Юнна Мориц, Виталий Гинзбург, Булат Окуджава, Юрий Левитанский, Андрей Сахаров, Лев Копелев, Степан Татищев...

Ты спускаешься по старым ступенькам вниз, почти в подвал, обнаруживаешь кнопку, через 20 секунд слышишь высокий голос хозяина: «Кто это? А-а, прошу, прошу, очень рад...». И сразу от порога встречаешься с уже знакомыми или только что сделанными: дядями, тетями, музыкантами, девицами, алкашами, громоздкой мамкой с дитем, портретом Юнны Мориц, портретом Альберта Эйнштейна, портретом Христа, и с символическими монументами, в которых динамика металла особым образом озвучивает наши страхи, боль и отчаяние «жертв насилия». Обходишь, привыкаешь к новым композициям — из серии «Гроб-Арта». Рядом с тобой — Вадим, немолодой бородач с крепким рукопожатием, — отвечает на любой вопрос по поводу новых работ... Борода маскировала фронтное ранение, а руки у скульптора другими не бывают. А ты обходишь мастерскую, слышишь Юлино «ну, пошли к столу, чайник вскипел» и понимаешь, что надо сказать, а сказать не умеешь.

Однажды я привел в подвал к Сидуру друзей — артистов Наташу Тенякову и Сергея Юрского, в другой раз познакомил с французами, друзьями Л. Ю. Брик. Одна из них, Бланш Гринбаум, осматривала долго и подробно всю мастерскую, потом уселась за стол, взяла чашку чая в руки и сказала: «Это очень интересные работы, особенно хорошо для меня то-то и то-то». А потом Вадим мне заметил: «Я знаю, что ты хочешь каждый раз сказать что-нибудь особенное. Пожалуйста, говори. Но если тебе интересно мое мнение — то, наверное, так, как сказала Бланш, для автора лучше всего». Значит, не нужно искать родовые связи эстетики Сидура с древними греками, не нужно сопоставлять и умничать — он сделал, он сам все знает. Но если тебе здесь интересно, и вот эти работы особенно пришлось по душе — скульптор доволен. Вадим уходил от разговоров насчет своих работ, искусства «вообще» и здоровья «в частности». Зато, как мало кто другой, умел выпросить тебя — чем живешь, над чем трудишься, что интересного вокруг тебя и т.д. Умел привязывать своих друзей друг к другу.

Когда с любимым другом, Юрием Визбором, мы оказались в гостях у Булата Окуджавы, хозяин дома, перед застольем, показал в новой квартире то, что пожелал показать. У литографии Вадима Сидура я воскликнул: «О, это „Юля с кошкой“. У меня она тоже есть!» И мы с Булатом, к удивлению Визбора, некоторое время обсуждали графических «мутантов» и пластических



▲ Вениамин Смехов и Юрий Любимов в мастерской Вадима Сидура, 1971 г.

«Гроб-артов» так, будто говорили на языке шифров. Я помню, как удивлял своими причудами и талантами Олег Киселев — актер «Таганки», художник, мим, создатель разных спектаклей и студий: во французской спецшколе в Москве (где преподавала Юля Сидур), на сцене театра им. Пушкина, в Новосибирске и в Канаде... Он, конечно, не соврет, если скажет, что и он «вышел из шинели Сидура». Клара Лозовская, премудрый секретарь Корнея Чуковского, Таня Жукова, отличная актриса «прежней» Таганки, Илья Кабаков и Владимир Янкилевский — знаменитые художники-концептуалисты... Для каждого из нас — «а помнишь, у Сидура в подвале» — было как пароль, как талисман, как инфекция чуда. В начале 1970-х серьезным холодом подуло в окна Юли и Вадима: мало того, что сам закоснел в грехе «формализма», но кого принимает дома?! С кем дружбу водит и чаи гоняет? Сплошные вольнодумцы и иностранцы... Я помню, с авторской группой знаменитого сборника «Физики шутят» мы обсуждали... портрет Солженицына, сделанный Вадимом в 1967 году. Этот рисунок фломастерами украсил один из томов Собрания сочинений Солженицына, которое вышло в «Посеве» в 1970 году: как здорово похоже, и как теперь попадет художнику за эту далеко не советскую публикацию. Главный из «шутивших физиков», Валя Турчин, был одним из близких друзей Вадима и особо ненавидимым властями «правозащитником». И ему подвал был тоже «домом родным» в период облав и обысков.

«Где у тебя скрывается героизм?» — однажды спросил я смело, но шепотом, когда мы слушали в доброй компании, за столом в подвале то ли «Свободу», то ли «Немецкую волну». Понимали, как хорошо «прослушивается» каждый шорох в доме Сидура. Но всерьез о страхах говорить было невозможно: и Юля звучала простодушно-звонко, и Вадим умел быть только ровно-веселым, уверенно-спокойным. «Мой героизм скрывается в Юле», — сознался «нетипичный» герой.

Казалось: откуда у него брались силы творить наперекор? Физическая израненность, преследования и угрозы, опасная влажность и вечные «сюрпризы» зимы и осени в подвале... Безденежье, непризнанность... Откуда силы и где тут взяться юмору или поэзии? Тут бы выжить, дотащиться и дотащить: вот эту глыбу к тому углу подвала. Могла бы ответить Юля, ибо она — его мадонна и его модель. Метафизический эликсир искусства — и нет физической немощи. Вадим Сидур не отражал действительность, потому что был занят более важной работой: он выражал себя. Сама действительность отражала мир его фантазии, как морское зеркало — игру облаков. Он объяснил свой «Гроб-Арт» так: «Искусство эпохи равновесия страха».

Октябрь 1974 года. В сентябре случилась печально знаменитая бульдозерная выставка. Мы сидели у Вадима в подвале.

За столом напряженная тишина. Хрипло кричало «ненаше радио». Исторический момент: в немецком городе Касселе был установлен «Памятник погибшим от насилия», и профессор Карл Аймермахер по-немецки и по-русски объяснял это событие. Прорыв из подвала в пространство европейской культуры — праздник! Через 13 лет, в 1987 году, в Москве на проспекте Мира, в особняке Комитета защиты мира, впервые на родине художника, было показано небольшое собрание работ Вадима Сидура. Мы стояли среди зрителей, и замечательный поэт Юрий Левитанский озвучил возможное (с небес, Вадим умер в 1986 году) удивление Вадима примерно так: «Смотрите, кто открыл России Сидура! Председатель Комитета Генрих Боровик! Как долго скрывал он любовь к Диме, но все же не выдержал и открыл ему сердце и ворота комитета!!!» Нет, я Боровику, правда, благодарен. Хотя, разумеется, в октябре 1974 года, когда мы слушали Карла Аймермахера в подвале Вадима, Генрих Боровик считал нас если не врагами мира, то, во всяком случае, «сидурковатыми изгоями». В конце 1960-х Сидур выполнил скульптурный портрет Альберта Эйнштейна, но как! Смотришь в это причудливое соединение металла и воздуха, и видишь отчетливое сходство с оригиналом. Обходишь портрет и вместо затылка обнаруживаешь... другой портрет, и тоже — копия Эйнштейна! Остроумно, крепко и непонятно. Вся разгадка, видимо, в теории относительности и в абсолютной гениальности. О скульптуре узнали физики центра Ферми в Чикаго. Их главный, Роберт Вильсон, был в Москве, и академик Виталий Гинзбург привел его в подвал Сидура. Официальным путем купить работу у него не вышло, так как в Министерстве культуры ахнули: «Да вы что — пять тысяч?! Да мы народным художникам за голову Ленина даем тыщу триста максимум, а тут — Эйнштейн за пять, да вы что?» Тогда наш академик-физик сам позвонил замминистра культуры В.И. Попову — с ходатайством за коллега-американцев. Куратор изящных искусств попытался образумить Гинзбурга: «Такой большой ученый, как вам не совестно! У Сидура — это ж ужас, а не искусство!». Виталий Гинзбург объяснил Попову, что Сидур — это как раз искусство, и именно поэтому его «Эйнштейна» так мечтают купить... И т.д. Не помогло. Но физики выдержали круговую оборону: их дружба спасала художника и в быту, и в миру, и вот — «с материальной стороны». После серии закулисных переговоров, Вадиму звонит некто. Называется каким-то экспертом из какого-то «Разноэкспорта». Советует, почему-то «по дружбе», подать жалобу на Минкульт... на что-то намекает. В ходе беседы скульптор догадывается и заявляет: «Я, мол, готов подарить Академии наук, а они пусть передадут американцам!». Эксперт возликовал: «Гениально! Так и надо! Как, мол, с вами приятно было поговорить! Кстати, вы не хотите два билета на футбол — страшный

дефицит? Не болеете? Ну и будьте здоровы...» и с тех пор голова Эйнштейна украшает зал центра Ферми в Чикаго. Автор же получил взамен — душевную благодарность от академика Георгия Скрябина. Кстати, синтез духовного и материального все-таки состоялся, и круг друзей Юли и Вадима один раз крепко порадовался — не по поводу Эйнштейна, а по другому поводу. На Профсоюзной улице, в Москве, вздымалось к небу одно из новых зданий Академии наук СССР — Институт морфологии человека. И был заключен контракт, и исполнен заказ, и подножье Института украсило изваяние Вадима Сидура — «Сплетения молекул с атомами»¹. Итого при жизни: «Эйнштейн» в Чикаго, одна работа — в Москве, семь работ в Германии, в том числе гениальная «Треблинка» в Берлине, и в 1985-м, за год до смерти автора, — «Взывающий» в Дюссельдорфе...

...В 1971 году я привел в гости к Сидуру Юрия Петровича Любимова. Я знал, что думает художник о тогдашних спектаклях «Таганки», и как ему интересно послушать создателя такой школы вблизи. Любимову понравилось в подвале, он разговорился, начал перечислять Сидуру все, что ценит в русском и зарубежном авангарде. Мы сидели за столом. Юля разливала чай. В изобилии имелись баранки, мармелад и прочее. Юрий Петрович гневно издевался над начальниками, которые считают искусством глупые копии, и цитировал Гёте («Если художник, мол, правдиво изобразит собаку, никакого искусства тут нет — просто одной собакой стало больше»), и хвалил Эйзенштейна, Шостаковича, Шнитке, Пикассо, Денисова, Феллини, и горячо защищал в искусстве все экспериментальное, авангардное, антиреалистическое, а рука его при этом... поглаживала изумительно красивую бронзовую статуэтку обнаженной женщины. Статуэтка была абсолютно реалистической. Ее автор Вадим Сидур улыбался и пил чай. А я прямо в глаза шефу сказал горькую правду: «Ах, Юрий Петрович, умом вы, конечно, постигли метафизику искусства, а душа, видать, просит реализма, о чем рука ваша говорит красноречивее слов». Любимов простосердечно ответил: «Я — человек, и ничто человеческое мне не чуждо». В апреле 1977 года Вадим с Юлей были на спектакле «Мастер и Маргарита». На завтра, по телефону, рецензия: «Спектакль понравился. Финал понравился (вечный огонь и портреты Булгакова в руках актеров-персонажей). Декорации остроумно повторяют яркие детали из прошлых спектаклей. С такими «говорящими» деталями можно сыграть почти без режиссера». После смерти Вадима Юля прочитала в его дневниках запись нашего тогдашнего разговора. Вадим выделял работу Боровского так, что работа режиссера казалась менее важной. Я возражал и просил его держать Любимова на главном пьедестале. О моем Воланде Сидур

сказал тогда: «Он у тебя добрый Сатана. Он людей презирает и жалеет». Я спросил: «А для тебя Бог — это кто?» — У меня Он есть, но описать Его я не могу. А у тебя? — И я, наверное, не могу. Иногда чувствую очень сильно присутствие Его (так было, между прочим, когда я начал играть Воланда). Не понимаю только, почему Он к одним, например, к тебе, — жесток, а к другим милостив? — Нет, Он не жесток, люди — жестоки. Если бы Он был жесток, я не смог бы работать». Я помню, как в 1980-х правдами и неправдами, дружбой с врачами, билетами на «Таганку», удалось поместить больного Вадима в Центр Кардиологии. А когда его документы оформляли в этот новый тогда, «дефицитный» центр, дама в регистратуре, поставив точку, сказала: «Не понимаю! Зачем нужны были звонки и поддержка? По всем документам больного выходит, что он герой войны и имеет право лечиться у нас вне очереди...». И дама была права, ибо по документам Вадима Сидура никак не выходило, что он — формалист или диссидент или неверно отражает передовую действительность. А Вадим улыбался. Он очень хорошо всегда улыбался. Как будто наперед знал, как мало значат все испытания, если ты награжден свыше таким даром, такой любовью, такой Юлей...

Вадим умер в 1986 году. Юля пережила его на 20 лет. Похоронены они на Переделкинском кладбище. В Москве есть музей Вадима Сидура, который с 2018 года вошел в состав Московского музея современного искусства. А почему работа Вадима висела в доме Клауса и Коринны Шульц? В 1970-х Юрген Понто — отец Коринны — был руководителем «Дрезднер-банка», другом тогдашнего канцлера ФРГ Гельмута Шмидта, интересовался советским искусством, хотя не всё в нем понимал. В 1976 году Илья Глазунов по заказу банкира Понто написал портрет Коринны. Примерно в то же время отец с шестнадцатилетней Коринной оказались в подвале-мастерской Сидура и купили рисунок художника. Увидев эту работу в ахенской квартире Шульца, я сразу узнал руку друга. Коринна сказала, что это одна из самых ценных для нее вещей, потому что это память о совместном путешествии с отцом. В тот вечер я не знал, почему Коринна выделяет именно эту работу. Сегодня знаю, что 30 июля 1977 года Юрген Понто был убит немецкими террористами, членами Фракции Красной армии.

¹ Имеется в виду работа Сидура «Структура №1».

Олег Киселев

Мой Сидур и метафизика оптимизма

Меня, недавнего мигранта из Сибири в Москву, прихватили с собой в подвал Сидура профессора МГУ Этингеры (муж и жена), до этого преподававшие в моем театральном училище в Новосибирске.

После Москвы с ночевками в автобусных парках и на Павелецком вокзале перед статуей Ильича возле вонючего туалета, работы грузчиком в подвалах трех вокзалов, артистом пантомимы в Москонцерте, а в тот день уже актером Театра на Таганке, передо мной предстал мир, который мог бы привидеться в «трансперсональном путешествии» под воздействием популярного в то время ЛСД... Но, скорее всего, запаха глины, гипса и поджаренного металла — этого ладана, сообщавшего немислимую работоспособность скульпторам той поры, с их старыми ранами и надорванным недавней войной сердцем. Я не подозревал, что с этого дня все мои душевные порывы молодости, бодрости, радости или отчаяния рядом с Сидуром (около 8 лет) должны будут пройти испытания, кроме всего прочего, выдержкой и терпением, предназначенные судьбой всем Тельцам. Родился я, как и все, но предпочитаю думать, что в коляске от американского мотоцикла Harley-Davidson. В воинской части РККА. В Монголии. Из этой коляски я настраивал фокус зрения на свою вселенную — горбатые холмы, горбатые верблюды... Я в центре, а все остальное — по кругу до самого горизонта. В этом возрасте мы равные по мудрости с Птолемеем.

Добравшись из Монголии до подвала Сидура, я пережил нечто подобное тому, что испытал, наверное, Коперник перед гелиоцентрической вселенной... Но плотное пространство студии-подвала на глубине канализационных труб и столичного метро раздвинули мой мир еще шире — в микромир преломления, вывихов и деформации материи... Человек, не родившийся среди верблюдов, был бы к этому не готов. Обычно искажение реалистических телесных пропорций в антропоморфных скульптурах, тем более из ржавого железа, распятых на стене, кучей торчащих из пола с оскаленными чугунными утюгами, вызывает беспокойство и недоверие к такого рода искусству. В этом есть что-то от инстинкта самосохранения человеческого рода, культивируемого отвращением к воображаемым инопланетянам — безобразным, злобным и, разумеется, лузерам... Астрофизик Карл Саган называет данный синдром «углеродным шовинизмом»... Но у меня ничего, кроме беспричинного восторга, скульптуры Сидура не вызывали, и, возможно, он

принял меня, потому что я угадал в скульптуре «кубиком-рубика» портрет Эйнштейна. Меня поразили в ней фрагменты пустого пространства, увлекающие за собой в объеме всего портрета. Еще во времена Платона и Аристотеля вопрошали: что есть пустота? Сошлись на том, что «пустота реальна, как тело в его отсутствии»... Пустота и впадины в портрете Эйнштейна, в «Хулахупе», «Носороге», в «Портрете Гинзбурга» и в работе «После экспериментов» провоцировали мои зрачки к физическому движению. Движение создавало архитектуру скульптур. Этот принцип распространяется и на все его монументальное творчество — статичность скульптур всего лишь пауза в движении, чтобы глаз успел их рассмотреть. Именно поэтому и 24 кадра в секунду в киноаппарате застывают на мгновение, согласуясь с природой нашего зрения. Движение, а не живопись или фотография, создало кинематограф. Сегодня, серьезно занимаясь биомеханикой, я понимаю, что движение создало и архитектуру нашего тела, и конструкцию его внутренних органов, а не наоборот. Эффект движения, а не оболочки органов, — в «Структуре №1», установленной Сидуром перед Институтом морфологии человека в Москве.

Движение не от А до Б, а как абсолют, как явление природы и моего собственного тела интересовало меня еще до встречи с Сидуром. Еще не предполагая, что движение человеческого тела вдохновляло кинематограф к совершенству, я полюбил кинокамеру (и швейную машинку «Зингер», почти ее точную копию). Камеру до сих пор воспринимаю в качестве единственно возможной пока «машины времени». С одним условием — матрица «пространства-движения-времени» хранится в человеке, она в его руках. Современные нейрофизиологи так и говорят: в мозгу картина мира преобразуется в пространство. По клеточным пунктирам пространства самого мозга мы путешествуем в прошлое и куда угодно. Метафизика. В эпоху соцреализма рассуждения о том, куда движется искусство, почти всегда упирались в неглубокое дно «материализма», который, сидя на суку метафизики, клеймил ее за оккультизм, оторванный от реальной действительности.

Когда я предложил Сидуру снять о нем фильм, я уже учился на Высших режиссерских курсах кино, а до этого успел снять сотни метров киноплёнки в своей театральной студии. Входя на монтажном столе бесконечное количество раз в одну и ту же реку своих первых опытов, я уже тогда задавался вопросом, отличается ли в кино «живое» от «мертвого». В окружении сидуровских гомункулов это приводило к убеждению, что наше с Сидуром кино, названное им «Памятник современному состоянию», не должно быть всего лишь судьбой реликтового Художника «Эпохи равновесия страха» и «литературным» оправданием смысла скульптур, но фактом того,



▲ *Вадим Сидур и Олег Киселев во время съемки фильма, 1970-е*



что скульптор Сидур и его творения... существуют. Невзирая на «Эпоху равновесия страха», в стране-лудло или в масштабе «Гроб-планеты». Если кинокамера не документальный пылесос, а инструмент телепортации во времени и пространстве, необходимо верить, что 8 грамм серебра на каждый метр эмульсии киноплёнки позволяют воспроизводить то же самое, что происходит в реальном мире: в комбинациях одних и тех же квантов, атомов, молекул фракталов воспроизводятся на равных правах различные формы жизни. Дарвинизм к этому не имеет никакого отношения, он лишь перескакивает с кочки на кочку результата. Ближе всего Анри Бергсон («Творческая эволюция», 1907) — в предчувствии квантовой физики, которую Эйнштейн не принимал: «я похожу на страуса, прячущего свою голову в теорию относительности от проклятых квантов...» В сцене с метафорическим автопортретом Сидура («Раненый») в коконе из бинтов я попросил Сидура проткнуть гвоздем пиджак для ордена, встать перед зеркалом и поправить на плечах погоню. С паузой. Благодаря зеркальному фокусу появились напротив друг друга два фронтоника — живой поправляет погоню правой, а его зеркальный двойник (не метафорический) левой рукой...

Уже тогда, пересмотрев на Высших режиссерских курсах уйму украденных на Западе и запрещенных для простых смертных в СССР фильмов, я задался вопросом — почему кинематограф обладает такой властью? Что мы подразумеваем под понятием «иллюзия присутствия»? Не является ли оно выражением более глубокого психического феномена, чем тот, что есть в категории «обмана», а именно — «перенесения» (главный постулат психоанализа по Фрейду). Реалистичность художественного образа провоцирует психосоматические реакции, заложенные в человеческих архетипах: инстинкт жизни, сострадание, восхищение подвигом, справедливость и человеколюбие — фантомы реально пережитого опыта. «Зеркальные

▲ Репетиция школьного спектакля **Республика Шкид**, 1972 (слева)

Спектакль по пьесе **Юлии Сидур** **Диспут о любви и дружбе**, зрительный зал, 1969 (справа)

нейроны». В понимании данного феномена в кино, перенятого у театра, кроется убедительность «искусственной» (параллельной) реальности.

С детской студией, которую мне доверила Юля¹ в школе на ул. Достоевского, я почти в то же самое время снимал свое первое «художественное кино» на даче Паперных, и в «дуэли» с маленьким еще Лешей² неловко уронил его на землю и с ужасом вообразил, что сломал ему руку. Через минуту я испытал ту же самую боль в моей собственной, сломанной... 20 лет назад в Суворовском училище. И я упал в обмороке на раскладушку... И любой нормальный человек способен испытать на себе самые реальные физические страдания перед «Победителем Виктором» — инвалидом с единственной ногой в сапоге и с костью под мышкой единственной целой руки... Скульптуры Сидура из разряда катализатора данного феномена, называемого психосоматикой... Если, по словам И. Бродского, «скульптура Аполлона не кусается», то это не потому что, по Лотману, «искусство всего лишь моделирует жизнь и у него с ней нет ничего общего», а потому что гармония архитектуры Аполлона тождественна алгоритму не инопланетянина, а реального земного человека. Аполлон не кусается не потому, что он каменный и мертвый истукан, модель, а потому что он фантом не летающего, ползающего или плавающего существа, а сухопутно-прямоходящего антропологического канона, который в нас заложен с рождения, заложен прежде понимания смысла и причины существования. Архетип, который мы, земные существа, не избираем, а принимаем как стандарт эстетического. Как собственное имя, на которое откликаемся и которое нам до самой смерти дорого... Алгоритм физиологической гармонии человека с врожденными пропорциями «золотого сечения», «чисел Фибоначчи», «витрувианского человека» и пр. эквивалентен арифметической и физической гармонии музыки. Иначе мы бы не имели благозвучной речи, вокального голоса и музыкального слуха. Мы не смогли бы изобретать музыкальные инструменты, потому что они все без исключения повторяют наш голос. А «Носорог» Сидура, тоже поразивший меня, вполне отражает те же законы гармонии в любом животном, иначе, как бы они узнавали себе подобных, никогда не видя самих себя в зеркале?

Инстинкт скульптора из одного ряда с инстинктом композитора. На физическую гармонию скульптуры резонирует не интеллект, а телесно-пространственное расположение клеток и чувствительных рецепторов в организме самого скульптора. Всякое искусство физиологично по своей сути, ибо клетки

¹Юлия Нельская-Сидур работала преподавателем во французской спецшколе № 18.

²Алексей Паперный — российский поэт, музыкант, основатель группы «Паперный Т.А.М...»



▲ **Олег Киселев** на репетиции, 1970

и рецепторы воспроизводят энергию наравне с мозгом и сердцем и способны творить инкарнацию библейской глины в «Адама и Еву»... в «Женское начало»... в «Материнство»... в «Пророков»... в «Детей Европы»... в «Треблинку»... в «Гроб-Арт»... При этом с Сидуром это всегда происходило под излучением из антикварной радиолы Моцарта, Бетховена или Баха... У Искусства нет ничего общего не с жизнью, а с культурой. Кто-то из образованных сегодня понимает драматический смысл «Герники» Пикассо, «Слепых» или «Триумфа смерти» Брейгеля, а кто-то застывает в недоумении, всего лишь перед художественным мастерством... Перед Красотой. Без различия между «живым» и «мертвым»... Когда я снимал «жестокие» гравюры и рисунки «Мутантов», я видел в них прежде всего эстетическое совершенство. Уже в Нью-Йорке, в попытке склонить к помощи (с новым вариантом фильма) «отца соц-арта» и апологета американского «поп-арта» Комара, я показал ему демо. Он, по собственному признанию — «Диоген в бочке успеха», оказался совершенно равнодушен к пророчеству о грядущем светопределении, но недоумевал перед сидуровской художественной изысканностью... Преданность соц-арту иногда отбивает вкус к «не актуальной» мотивации Искусства.

Для кого творит Художник, по определению эгоист и верящий в «бессмертие собственной души», неважно верит ли он при этом в Бога? Для тех, кто, как и он, награжден не любознательностью, а талантом равновесия в перманентном на все века «современном состоянии». Отсюда парадокс — самые одаренные и умные ожидают его всегда в будущем... При всей популярности сидуровского творчества и его подвала (московской шамбалы) для просветленной интеллигенции того времени он был Художником-одиночкой. И единственным, кого я знал прежде и знаю поныне, кто сознательно творил о себе и о мире, в котором жил, Мифологию. В книге «Памятник современному состоянию. Миф», начатой им в качестве сценария фильма, в котором я прошел за ним с камерой и свой путь, он только *продолжил*. Сидуру не требовалось ничего «играть». В его случае присутствие перед камерой было полноценным «переносом» в ту мифологическую реальность, в которой он постоянно жил. Камера освобождала его от ритуала обыденности. Поправив погоны перед зеркалом, он поменялся с двойником. Камера — циклоп, и плоский двойник в зеркале не отличить от плоского оригинала на экране... Я часто просил этого фантома смотреть прямо в камеру. Мне до сих пор очень нравится выражение на его лице — «назад хода нет!» И по железной логике «творческой эволюции» он, в конце концов, переселился из фильма в Музей Сидура в Перово...

С Сидуром мы практически ничего не обсуждали. В формате документальной достоверности следовало только отнес-

нить полумрак реального подвала, придать скульптурам надлежащий объем. И, кроме того, любым ракурсом и направлением света моей заботой было разрушить клаустрофобию, которую в моем воображении они испытывали. Благодаря этому я добавил себе опыта в жанре «искусство ради искусства»... Приходилось только постоянно помнить о следующем: наводя фокус на привычную физиономию Луны, ты будто бы в то же самое время снимаешь и ее обратную сторону. Перед тобой постоянно должен был присутствовать Сидур, в кадре он или нет.

Бесконечный микромир подвала-студии взывал к импровизации. Снимали практически без дублей на негативную пленку, запрещенную для «кинолюбителей» (она была в одной графе с пишущими машинками, требующими регистрации). Пленку я покупал из-под полы на «Спортфильме». Там же печатали копии. Дорого. Сидур очень потратился, включая и расходы на проектор. Камеру «Красногорск» я купил сам в рассрочку через знакомую девушку из МГУ.

После моих первых проб на скульптурах по ночам и в одиночестве Сидур поверил моей камере... Он знал, что ему делать, а я знал как... Мы были впервые повернуты друг к другу непривычными ракурсами, оба на равных вошли в ту метафизическую реальность, в которой не существует «литературной» логики, часто порождающей конфликты или недоразумения... Главные наши переживания были подобны переживаниям сотрудников NASA во время ожидания, когда вернется радиосвязь с «Аполлоном», облетающим Луну, — что там происходит с нашими 8-ю граммами серебра на желатине? Добросовестно ли помешивают в проявочных котлах колдуны «Спортфильма»?

Но наступает D-day, и ты усаживаешься в комнатную кушетку с самодельным монтажным столиком — две бобины-вертушки и лупа. Позитив и негатив (16 мм), каждый на три часа, по 2 км. Сидишь по ночам. Пьешь вдоволь Юлин чай с пастилой. Спишь на знаменитом диване у стола, на который во время съемок Сидур послушно возложил голову, — на «гильотину» Саломеи... Монтаж негатива деликатная работа в перчатках. Очень утомительно. Хотя и под музыку. В перерывах забота о новорожденных паучках в туалете. С наклейками имен... Монтаж... Позвоночник «пустого» пространства композиции, истории. Как каркас-невидимка в скульптуре. В немом кино это единственное средство «переноса» небывалого смысла в содержание сюжета. В немом кино это музыка, которую на экране не слышат, а видят.



▲ Олег Киселев на репетиции в школьном театре, 1972



Когда мы снимали фильм, никакого строгого сюжета не было, но были его фрагменты, которыми теперь необходимо слепить фильм по законам музыки... В данном случае режиссер вроде глухого Бетховена. В немом кино в этой роли был непревзойденным Вс.Пудовкин. Его формула «Один + Один больше Двух» — главный закон темпоритма. В звуковом кино, если заткнуть уши, — Джозеф Лоузи сродни Шенбергу, а Тарантино — джазу Ганелина. Я лично воспользовался Нино Рота в монтаже хаотичных «Каникул Пизанской башни»... Кроме того, монтируя и сегодня любое видео или фильм, я стараюсь передать им опыт и логику собственного телесного движения, в которых законы темпа и ритма, ускорение или паузы одной природы с «Хулахупом», «Носорогом», с «После экспериментов», с «Адамом и Евой»...

Благодаря художественному миру Сидура и нашему фильму я окончательно потерял интерес ко всему, что находится на поверхности, лишено связи с «первыми родами сущего» (выражение Аристотеля по поводу метафизики). Метафизика — это то, что всегда прячется от меркантильного ума, от механической ритуальной культуры, стереотипов и академических стандартов... Это то, что в истоках образования энергии и материи, движения жизни, гармонии и Таланта... Это то, что не

требует никаких научных экспериментов в оправдание «естественного права». Это зрелый стимул творчества, которым не обладает ленивый ум или плагиатор чужих идей... Как мне кажется, желание близости к Сидуру и к Юле каждого из нашей подвальной компании было очевидной тягой и счастливым случаем, позволяющим находиться поближе к эпицентру духовного феномена, окруженного бессмысленным внешним миром искусственного величия и вранья. Компании неравных по возрасту, но одинаково наделенных природным инстинктом творчества. Инстинкт полагают более типичным для мира животных. О человеке предпочитают выражаться: «интуиция», «бессознательные рефлексы»... Но инстинкт животного живет в человеке на тех же правах теории единства организмов, что и клетки, из которых состоят и те и другие... В творческом мире, в котором таланту приходится выбирать судьбу и следовать ей до самой смерти, наличие таланта-инстинкта подтверждается, как правило, желанием и удовольствием видеть его и в других. Инстинкт, а не интуиция, привел в подвал Сидура Эдуарда Гладкова, Карла Аймермахера, Аллу Зайцеву, будущего поэта Георгия Генниса, будущего историка Володю Воловникова, художника Наталью Нольде и будущего театроведа Олю Вайсбейн...

Я очень хорошо помню тот московский, а точнее, сидуровский период жизни. С ним связан школьный театр, организованный совместно с Юлей (в то время преподавателем французского языка) в школе № 18 на ул. Достоевского. Воспитанные Юлей школяры без комплексов превращались в персонажей «Республики Шкид», «Лионы Пигмы» и «Голосов травы» Трумена Капоте. Известные сегодня журналист и правозащитник Зоя Светова, народный артист Дмитрий Назаров, актер и бард Алексей Паперный, филолог-библеист Женя Смагина (автор пьесы «Лиона Пигма»), поэт Георгий Геннис, историк Володя Воловников, художник Маша Великанова, режиссер Женя Лунгин, Сергей Ястржембский... Маня Айдинова, Андрей Эпов... Особенно дорог мне спектакль «Голоса травы». Подобная американская литература возбуждает в детях любой национальности свойственную им энергию искренности и справедливости...

Благодаря им всем «Голоса травы» положили начало моему индивидуальному методу импровизации. Выступления детей на даче Корнея Чуковского и в редакции «Юности» вызвали восторг. На факультете психологии МГУ вызвали скандал — навыки импровизации советских актеров-подростков там посчитали результатом коллективного психического расстройства. После показа «Голосов травы» в Политехническом музее ЦК ВЛКСМ (по соседству с Лубянкой) запретил мне появляться в школе. Детей я привел к В.Фокину и К.Райкину на

▲ Спектакль
Шестидневный поход, 1969



просмотр в только что открытую «Табакерку». Им приглянулся Леша Паперный... Зоя Светова и Маня Айдинова, взрослея, переходили за мной из студии в студию. Вместе мы сняли фильм «Мария»... с одной стороны, моральные и этические координаты этого театра были на пересечении широты и долготы в точке сидуровского подвала, а с другой, в творческом импульсе моей эволюции (кроме Таганки) режиссерского опыта в атмосфере неприятия новыми молодежными студиями стандартов профессионального театра застойного периода.

Студии сменяли одна другую... МГУ — в «Маленьком принце» Экзюпери в теме о глотке свежей воды заподозрили крамолу. МАИ, АЗЛК, Текстильный институт. Исследовательский тракторный — из него я привел в подвал специалиста по отливкам Юру Никитина... ДК Москворечье — после выступления в Строгановском училище с импровизированным спектаклем уличили в плагиате пьесы какого-то испанского драматурга, а на Съезде совкультработников запретили импровизировать с текстом на публику. Родилась «Студия пластической импровизации»...

Одновременно с этим:

Снял «дерзкую», в жанре популярного «Фитиля», курсовую «Аленушка» (снимались те же Юлины дети с ул. Достоевского) — не допущен к диплому (информация Юли об их с Сидуром протекции, через Александра Митту, с тем, чтобы меня приняли на Высшие курсы, не точна. Я попросил их гораздо позже через него помочь мне попытаться восстановиться. На Курсы меня приняли по рекомендации Учебной студии ВГИКа после работы художником-постановщиком студенческих дипломных работ)... После фильма с Сидуром проработал могильщиком три года на Ваганьковском кладбище. Снимал скрытой камерой фильм о быте «ритуальных услуг». Оказался «общественным обвинителем» в суде по делу об убийстве могильщика и сожжения его в топке. ...Преподавание на курсе Бондарчука во ВГИКе мне запретили в связи с записью в трудовой книжке: «работал на кладбище». Преподавал «под прикрытием» узбекскому набору на курсе Б.Чиркова. ...Съемки религиозных обрядов гонимых в СССР баптистов в Брянске, Черновцах и Эстонии по заказу кого-то из Швейцарии — в аэропорту пленки были засвечены. ...Съемки выставки художников-нонконформистов в Павильоне пчеловодства на ВДНХ. ...Приглашения в отделы КГБ — одно из них по доносу, после показа в университете Вильнюса фильма «Марии», другое — после съемок нового фильма под Ригой «Театр, сбежавший из города» с Юрой Соболевым в главной роли. Примотал к груди резинкой от трусов портативную «Sony» и с замиранием сердца от страха записал на допросе беседу с чекистом. Подписал бумагу о нераспространении фильмом «Мария» «упаднического настроения», но отказался от прекращения контактов с иностранцами — «если они все шпионы и враги, ловите их прямо на границе!» Обвинил чекиста и всю контору в извращении «ленинизма». С резинкой перестарался, в автобусе едва отдышался... Дал послушать Сидуру и Юле. Все мы были в то время в паранойе прослушек и слежек и для них было важно, не сболтнул ли я чего лишнего. ...Постоянная смена съемных квартир... Настроение уехать в Америку крепло. Открыл для себя Эмили Дикинсон, Фолкнера и Фланнери О'Коннор. Запрещенную «Елизавету Бам» Д.Хармса (размечтался все это поставить в Америке) ...Дружба с культурным аташе американского посольства Мэрилин Джонсон. Познакомил с ней Сидура и Юлю. Посмотрели у нее «Манхеттен» Вуди Аллена. Привел в подвал первого с Таганки — Веню Смехова...

Все это вращалось калейдоскопом непрерывно, как шары в лотерейном барабане... Но я никогда не верил в удачу и не рассчитывал на нее. Но было время, когда паниковал. Матросы тонут в открытом море, потому что оно не вмещается в желудке... У меня под ногами была самая главная моральная опора — доски пола сидуровского подвала. На потеху открывал голыми

▲ Кадры из фильма. Исполнительница одной из главных ролей *Ольга Вайсбейн*

► Кадры из фильма. *Юлия Сидур* сыграла в этой подпольной ленте саму себя — жену художника



руками литровые банки майонеза, вбивал в кирпичные стены железные крюки и растягивал на них каркас будущего «Современного распятия». Сколачивал каркасы для других скульптур. Особенно старался при сооружении предохранительной конструкции ящика для головы «Эйнштейна» — снарядил ее в путешествие до лаборатории Ферми в Чикаго. Рубил лопатой засохшую глину... Сколачивал по ночам гробы для «Гроб-Арта». Все это не в качестве прилежного ученика (однажды Сидур предложил обучить меня ремеслу скульптора) — во мне было что-то от комплекса моей безотцовщины, от не пережитого в детстве семейного рая... И от постоянного чувства одиночества, которое внешне никак не выражалось... Постоянные ученики, любопытство к моему методу, некоторое внимание прессы и телевидения (передача «Контакт-шоу» о группе и участие в первом выпуске «Взгляда», милиционеры узнавали на улице), мастер-классы в драматических театрах... Все шло к успеху, но близость к Сидуру и его наглядный пример неразделенности жизни и творчества, мудрость опыта жизни Старшего, все это уже направило туда, откуда — как по выражению лица Сидура на крупном плане фильма — «назад хода нет»... Потребность уехать из СССР морально дисциплинировала...

Сидур и Юля не верили Западу и тем более Америке. «Полуночный ковбой» Дж. Шлезингера вызвал у них отвращение, а у меня — восторженное удивление: если в Америке снимают такие фильмы, какие же там живут люди! В то время во всем мире было повальное презрение (и у советской интеллигенции в придачу) к Рэйгану. Когда его избрали, я искренне перекрестился на Крымском мосту. Я уже предчувствовал, что эс-эс-эру конец. Сидур, напротив, считал трикстер «коммунизма» неистребимым. Я же как «пантеист» утверждал: СССР противен самой Природе. Разносторонняя творческая жизнь и борьба за выживание, как правило, способствуют специфическим навыкам иммунитета — метафизический образ мышления постепенно растворяет катаракту обыденного... Иными словами, выглядел глуповато... Но окончательный приговор, наверное, мне вынесли после моей глупости в ответе на вопрос, что я думаю по поводу школьника Миши¹, — «мальчик умный и хороший, но если бы я был в его возрасте, я бы с ним не дружил...» Очевидно, они передали это Мише, и наша с ним неприязнь друг к другу разлилась, как масло Аннушки...

А параллельная жизнь, называемая «перестройкой», напирала. Начальник ЖЭКа на Студенческой, в обмен на антикварный умывальник из фарфора для собственной яхты, отобрал для меня у алкашей подвал, замаскированный под «красный уголок», с бюстом Ленина. Я благоустроил его под «Театр пластической импровизации». Ежедневный тренинг по



▲ Олег Киселев за работой над фильмом

8 часов и планы по завету великого и несчастного Декру¹ заставить актеров на сцене... заговорить.

При содействии А.Эфроса приступили на малой сцене Таганки к репетициям «Пизанской башни». Главный приз на «Фестивале в Лефортово»... Членство в Союзе Тетральных Деятелей (СТД) и помещение, не очень пригодное для зрителей, но с финансовой пропиской в Перово. Новый спектакль «Глюки» на стихи Пригова, Друка и Турчинова репетировали в МТЮЗе Генриетты Яновской. Премьеру дали в театре «Эрмитаж» М. Левитина...

...После гастроли в Архангельск узнал о смерти Сидура...

Часть помещения в Перово предложил Юле для Культурного центра Сидура с постоянным хранением скульптур и выставкой. Своего коммерческого директора сменил на Мишу... Договорились с Мишей и Юлей о том, что мои американские планы останутся для перовских коммунистов в секрете... Для зарплаты актерам, кроме печати, официального статуса и, по возможности, проведения репетиций в Перово, больше ничего и не надо было... Играли и зарабатывали деньги на сцене Театра им. Пушкина... Я присматривался к европейскому Западу в гастролях со спектаклем «Картинки с выставки» (Мусоргский) на сейнере по каналам Голландии. С «Пизанской башней» были приглашены на Кипр. С «Глюками», первыми «советскими», — в Эдмонтон (Канада). Успел дважды неудачно жениться на иностранках, на еврейке и итальянке...

Но в Перово вдруг узнают от Миши о моих планах уехать в Америку. С энтузиазмом поддерживают его идею организовать в помещении вместо театра «Музей Вадима Сидура». Идея грандиозная и при жизни Сидура совершенно немислимая, но хаос дарвинизма «перестройки» и ее вероломные методы, оказывается, коснулись и меня — театр теряет адрес и юридическое право продлевать договор с театром им. Пушкина. Или заключать с кем-либо новые. Меня, «гуляющую сама по себе кошку», по выражению Юли, как бы отрезали от нашего общего прошлого... Хотя нож, если посмотреть под микроскопом, не режет, а всего лишь раздвигает. (Если не обухом.) Но ощущение коварства софистской логики: «Я не осел. Ты не я. Следовательно, ты осел!» — до сих пор со мной... Как сказал, кажется, Кортасар, мы пленники чужого мнения о нас... В то время со мной уже навсегда оставался, хотя и отправленный в копии на хранение в Берлин Карлу Аймермахеру, материализованный и всегда живой на пленке Сидур...

К счастью, последовало повторное приглашение на фестиваль в Эдмонтоне. До отъезда финансово спасал Анатолий Васильев на Поварской, платил зарплату моим актерам, кото-

¹ Этьен Декру (1898 — 1991) — французский актер, один из создателей современного искусства пантомимы.



▲ Олег Киселев в мастерской Вадима Сидура. «Всех девушек, в которых был влюблен с первого взгляда, проверял на художественный вкус, приводя в мастескую Сидура»

рые решили ехать со мной, а я преподавал его труппе свой метод сценического движения. СТД, не подозревая о наших планах, оплатил нашу поездку в Канаду... Я вывез все, что только мог. Особая тяжесть — замаскированная под театральный реквизит кинопленка всех моих фильмов. Почти 8 километров... В 47 лет начинать творческую жизнь на Западе с нуля не обычное дело. Закон в свободном мире о «равных для всех правах» не выгуливает Художника по утрам, как любимую таксу...

После фестиваля моя группа разбежалась на свежем воздухе Канады кто куда. Остались я, моя жена Марина и щенок Ньюша... Некоторое время мыл посуду и резал кальмаров в ресторане одного грека... С Мариной давали клоунские спектакли в баре обанкротившегося стриптиз-клуба. Первый чек заработал в семейной компании «Alberta Opera». Под вой койотов ползали на микроавтобусе по снежным просторам Альберты. Давали по школам «Золушку». Я танцевал и пел ненавистную всем детям мира Гризельду... Мой русский английский поддавал этой ненависти жару...

Пример сложной, драматичной жизни и творчества Вадима Сидура и его ангела Юли облучил всех нас оптимизмом на всю жизнь — мы были допущены к инициации на новой ступени развития в понимании того, что разница между живым и мертвым, как в Природе, так и в Искусстве, неразличима, пока мы живем и творим от чистого сердца.

Сегодня все мы стараемся приобщить имя Сидура к нашему личному и всеобщему «современному состоянию». И я это делаю как могу. Мне не всегда удавалось совместить идеальное с возможным реальным, но я до сих пор мечтаю воспользоваться «архивным материалом», как теперь называют наш с Сидуром фильм, для завершения идеи с «метафизическим Двойником» Сидура, ныне резидентом Ноосферы... Именно в таком масштабе возможно удостовериться в принадлежности феномена Сидура к живому, а не ушедшему от нас времени. В 2006-м я побывал в России, в Германии и Голландии и привез 10 часов этого состояния-времени на видео... Копию «Сидура», сохраненную благодаря Карлу Аймермахеру и присланную мне в Монреаль, я перевел в цифру.

Почему я постоянно сталкиваюсь с равнодушием к данному проекту и пазлы не складываются в реальный процесс, об этом — разговор отдельный... Но в том, что касается России, очевидно, по причине конфликта интересов и того, что искреннее желание реабилитировать репрессированное Советами искусство по традиции вызывает к документалистам с гипотетическим «судом присяжных». Российскому кино достаточно, за редким исключением, уже живых свидетелей и «архивного материала». Кроме того, статус «архива», а не мое авторское право на фильм, по договоренности с Сидуром — поровну,



позволили Мише заявить о «пропаже» негатива и «уволить» меня с должности режиссера фильма. В своих биографических свидетельствах о Сидуре, скульпторе, художнике, поэте и впридачу «менеджере компании со множеством отделов и зарубежных филиалов», в которых «друзья-помощники заменяли ему периферийные части тела...», он, разумеется, всегда добавляет к этому перечню — «и режиссер». Только по настоянию Юли (она сказала об этом во время нашей встречи в Берлине), он решился дополнить выспренные слова о стилистике фильма, «вызывающей ассоциацию со стилистикой Феллини»: своим за камерой стоял Олег Киселев. Стоял в тазу ногами, заваренными в цемент? А не хотелось ли ему еще добавить про чудесные фотографии скульптур и портреты Сидура: «на кнопку фотоаппарата нажимал Эдуард Гладков»?

Все это не располагало в России к особому вниманию и расположению к соотечественнику из Канады, появившемуся вдруг ниоткуда с предложением фильма о скульпторе, который и без того пользуется почетом и уважением и располагается по адресу: Москва, Перово, Государственный Музей Вадима Сидура.

Ушло много сил и времени только на одни контакты, письма, телефонные разговоры, на просьбы и рекомендации, на которые соглашались только с условием, если напишу за них сам, а они только распишутся. ...Целый год ушел на безрезультатные контакты с телеканалом «Культура» по рекомендации Вени Смехова. Я не удивляюсь и нынешней молодой администрации Музея, с которой лично познакомился: на мое письмо по поводу поддержки проекта мне так и не удосужились ответить...

Но я уверен, что благословение на новый вариант фильма, полученное от Юли незадолго до ее смерти в Берлине в 2006 году, дает мне право надеяться, что я смогу это осуществить. к этому обязывает и мое теперешнее понимание того огромного и сложного мира, в котором мы сегодня живем, и важность существования в нем феномена Сидура — истинного Художника, независимо от того, где он родился и в каких условиях творил. Книжки, статьи и фотографии уже много для этого сделали, но кино, как и монументы Сидура, возникшие под небом Германии благодаря Карлу Аймермахеру, способно создать еще более реальный эффект его присутствия...

Главное терпение...

Торонто, Канада 2020 г.

◀
Олег Киселев на Ваганьковском кладбище, 1979

Людмила Бакши Сидур-Мистерия¹

Сюжет рождения театра

В сезоне 1992/93 года на афишных тумбах Москвы регулярно появлялся рекламный плакат:

ТЕАТР УДАРНЫХ
Марка Пекарского

СИДУР-МИСТЕРИЯ

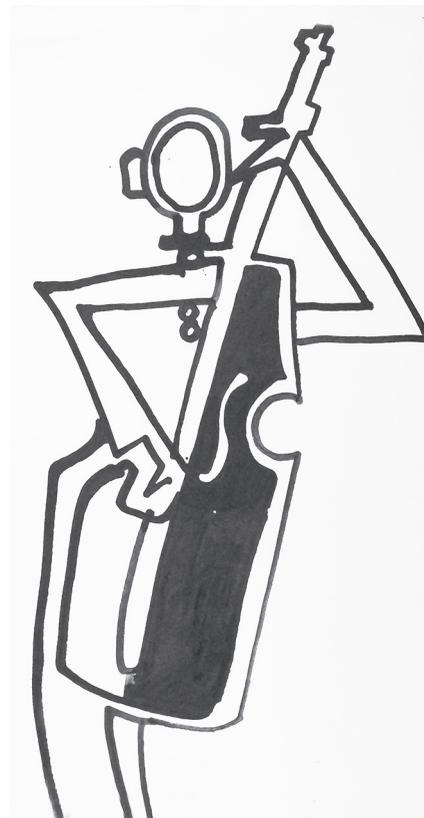
Авторы спектакля:
композитор Александр Бакши,
режиссер Валерий Фокин,
художник Александр Великанов

Почти на полтора года мне пришлось забыть, что я музыковед. Роль певицы, даже если она весьма скромная, коренным образом меняет взгляд на вещи. Из доброжелательно-критического стороннего наблюдателя превращаешься в заинтересованного соучастника. Оказавшись внутри творческого процесса, я поняла о театре то, чему невозможно научиться в теории, что вообще трудно передать словами — как создается таинственная взаимосвязь между разными людьми, причастными к сцене, особая театральная атмосфера, четвертая стена, отделяющая от публики. Как вообще рождается спектакль.

Писать о том, к чему сам причастен, особенно трудно — и по этическим соображениям, и потому что позиция пишущего изнутри не позволяет сказать то, о чем мог бы говорить со стороны. Но не писать не могу. Период работы над Мистерией стал для меня и моих коллег не просто очередной работой, а важным фрагментом жизни, когда сомкнулись и давнее желание всех нас, музыкантов, создать свой театр, в котором мы станем актерами, и возможность поработать с прекрасным режиссером Валерием Фокиным. И, наконец, радость соприкосновения с искусством гениального скульптора Вадима Сидура, который оказал громадное воздействие на всех нас и спровоцировал музыкальные эксперименты.

Сидур-Мистерия шла на протяжении сезона. За это время у нее появилась своя публика — активные сторонники и не менее активные противники. Мои заметки, неизбежно фрагментарные и субъективные, — попытка рассказать о нашем спектакле изнутри.

¹ Впервые опубликовано в журнале «Музыкальная академия», 1994, № 1. (Здесь печатается с некоторыми изменениями.)



17 марта 1991 года
(запись из дневника)

Зал Дома кино. Премьера фильма «Автопортрет в гробу, в кандалах и с саксофоном»¹ о Вадиме Сидуре с музыкой Александра Бакши. Специально для этой премьеры написана пьеса «Скульптура Сидура» на его стихи для ансамбля Марка Пекарского. У меня — партия голоса за сценой, несколько протяженно-вытянутых звуков в финале. Возбужденные после концерта, дома ночью перечитываем вслух текст из каталога Сидура: «Двадцать один год назад я впервые спустился вниз по семнадцати ступенькам и очутился в своем Подвале. Если бы я не говорил эти слова, а писал, то обязательно написал бы Подвал с большой буквы, такое значение приобрело в моей жизни это Подземелье». — Знаешь, — сказала я неожиданно, — это начало спектакля.

Рано утром звонок Пекарского: — С Сидуром стоит продолжать. Я, конечно, не знаю как. Но, по-моему, нужно делать спектакль.

Подвал — источник мифа

ОН УВЕРОВАЛ в МИФ. Раскопал пустыню.
Проник в подземелье и нашел
ПАМЯТНИК СОВРЕМЕННОМУ СОСТОЯНИЮ.
Вадим Сидур.
Роман «Памятник современному состоянию. Миф»

Скульптор Вадим Сидур (1924–1986) работал в подвале. И это мало приспособленное для работы помещение опозитировало. В романе подвал, постоянно затапливаемый нечистотами, превращается в Подвал — Храм искусства — SPEOS. Сидур снял фильм «Памятник современному состоянию», где на экране действуют четыре персонажа — скульптор, его жена Юлия, его муза, и... Подвал. В этих произведениях Сидура выстраивается пространственная вертикаль, весьма характерная для мифа — подземный, земной и эфирный миры. При этом, подземный мир у Сидура — это точка, центр, втягивающий в себя все события, происходящие наверху. Но в отличие от традиционного мифа вместо ада здесь место обитания творца, особое сакральное пространство. Юлия Нельская (Сидур) посвятила Подвалу повесть «Гроб-мастер и старая учительница». А в кругах московской интеллигенции в 60–80-е годы ходило множество легенд, героем которых был скульптор и его удивительный подвал, где можно было встретить Луид-

¹ Фильм, снятый на Ростовской студии кинохроники в 1991 году. Режиссер Сергей Стародубцев, автор сценария Олеся Фокина.



▲ Александр Бакши

▲ Рисунок Вадима Сидура

жи Ноно, Льва Копелева, Генриха Бёлля, Владимира Войновича... Приезжающие в Москву люди искусства считали своим долгом побывать у Сидура. А скульптор, выставки которого устраивались в Германии, Австралии, Америке, никогда никуда не выезжал. И всем казалось, что он так и живет в этом подzemелье — просторной поначалу пещере, в которой уже в 70-е годы трудно было передвигаться из-за обилия скульптур и картин.

Мы попали в подвал Сидура через несколько лет после смерти художника. Посмотрели скульптуры, посидели рядом с его женой Юлией. Здесь все осталось, как и при его жизни. Тот же чай, которым встречают гостей. Та же хлопотливая и приветливая хозяйка. То же старенькое радио на тумбочке. Фотографии родителей. И ощущение, что Сидур где-то здесь — просто вышел на мгновение. Какое-то странное чувство радостного подъема. Казалось, оно исходило даже не от скульптур, а просто от стен. Потом мы пришли сюда вместе с музыкантами ансамбля. Это непонятное чувство легкости охватило и их. И на другой день ребята рассказывали, что почти всю ночь не могли уснуть, гуляли по городу, ходили друг к другу в гости. Ничего подобного не возникало после посещения музея Сидура. Именно в этом пространстве мы уловили какие-то трудно определяемые токи, которые существовали помимо воплощенных работ. Интересно, остались бы они, если бы здесь не было никаких скульптур, если бы подвал сразу отобрали, как обычно поступают с мастерскими художников после их смерти. Неужели же искусство остается только в камне, в бронзе? Почувствовали бы новые жильцы, что здесь до них творил гений? Конечно, смотря какие жильцы? Не всякий уловит незримое. А если сюда придут музыканты? В письме Вадима Сидура к другу Карлу Аймермахеру есть строки:

«... Я чувствую себя орудием в руках высшей Силы, слепой, глухой и немой. Я — ее глаза, уши, язык!»

Эти строки стали эпиграфом к будущему спектаклю.

Миф о музыкантах, попавших в запущенный подвал, сложился сам собой у композитора и либреттиста О. Колесниковой. И этот миф, саморазвиваясь, определил и сюжет всего спектакля — вживание в неведомый мир картин и скульптур, — и музыкальный язык, и форму. Итак:

Действие происходит в бывшей мастерской скульптора. На сцене валяются водосточные трубы, тормозные колодки, куски жести, старое ведро. Из деревянного ящика выглядывает неподвижный белый шар перебинтованной головы. В видимом беспорядке расставлены музыкальные инструменты и кофры. Полумрак. Издалека слышен звук спускаемой воды в унитазе. Капли. Тесной группой с улицы входят музыканты. Осматриваются...



Ремарка из партитуры: Пространство, в которое они попали, обладает удивительными свойствами. В нем возникает неправдоподобное, странное эхо. Слышны какие-то постукивания, позвякивания, как будто кто-то невидимый хочет подать о себе весть. Возникает диалог с пространством, которое вдруг откликается на звуки музыкальных инструментов скрипом ржавых качелей, хромающими шагами, ударами мяча, перестуком швейной машинки и треском разрываемой ткани, истощным мужским криком, нежным женским смехом, вздохом, поцелуем... Невидимые образы художника материализуются через звук. И в конце концов воплощаются в музыкантах.

На сцене появляются странные существа с ритмизованной походкой. Один, со звякающим мешком в руках, механично выкрикивает: «Ха-эс!» Другой ожесточенно растягивает меха трофейного немецкого аккордеона, как бы пытаясь запеть, но петь не может — изо рта торчит свистулька-паровоз, в которую он дует. Третий переступает ногами, встряхивает громадным коровьим колоколом и резко выкрикивает: «Хальд-Вальд!»

Этот эпизод спектакля вызвал множество толкований среди знатоков творчества Сидура — они пытались отыскать конкретные прообразы среди его скульптур. Но таковых практически нет. Это свободная музыкальная интерпретация важнейших мотивов его творчества. Здесь угадываются отголоски его знаменитого деревенского праздника, бесчисленных образов его инвалидов, людей, искалеченных войной, застывших в безмолвном крике человеческих обрубок. Вместе с этой, иногда заостренной до жуткого гротеска темой страданий в спектакле появляется и другая тема — смерти.

Сидур называл себя отцом «Гроб-Арта». Он создал галерею гроб-портретов: «Гроб-женщина», «Гроб-мужчина», «Гроб-ребенок», «Автопортрет в гробу, в кандалах и с саксофоном». Так выразил он свой отчаянный протест против безумия, которое проявляется в насилии человека над человеком. Убежденный атеист, Сидур мечтал обрести веру и не мог. Он надеялся, что, когда человек осознает конечность своего бытия, он научится ценить жизнь... «Умрут все, никто не воскреснет, только лето вернется, если войны не будет»¹.

Двое в ритме траурного марша проносят, как гроб, контрабас. Идущий впереди играет на трубе, щиплет струны,

¹ Из стихотворения Вадима Сидура.



▲ *Марк Пекарский и Людмила Бакиш*

◀ *Рисунок Вадима Сидура*

постепенно спуская колки. Стоны, плач переходят в неистовое ритмическое скандирование: «Или! Или! Лама савахфани!» («Боже! Боже! Для чего меня покинул!»). Крик становится все громче. В нем тонут возгласы трубы. Кульминация обрывается, так и не обретя иного качества.

Образу смерти противостоит полярная образность — эротика. У Сидура это единственная животворящая и жизнеутверждающая сила.

Два барабана перекликаются тихо, как два сердца. Друг против друга Он и Она. Лиц не видно, только руки — мужская и женская. Он сминает белый лист бумаги. Она расправляет. Он высыпает на него песок и собирает его в холмик. Она рассыпает. Эти ритуально-игровые действия приводят к возникновению дуэта согласия Певицы и Солиста, в процессе которого Он складывает из маленьких барабанчиков и маракасов две фигурки — мужскую и женскую. И с помощью кукол разыгрывается история Адама и Евы, где роль змея «исполняет» пружинка. Ритм убыстряется, сплетаются руки, и пение переходит в эротический стон. Но кульминацию обрывают возглас трубы и мощный удар большого барабана. Один из музыкантов подносит к столу напоминающую гроб крышку от колокольчиков, укладывает в нее кукол, зажигает свечу. Эротические стоны превращаются в плач, и траурная процессия под рев трубы, бой барабанов, завывание органа уходит в темноту.

Миф переходит в миф. Миф о музыкантах, попавших в подвал, — в ветхозаветный миф об Адаме и Еве. И действие завершается еще одним мифологическим мотивом — об ожившей скульптуре. В наступившей тишине белый шар над ящиком зашевелился, скульптура ожила (единственная цитата из Сидура — знаменитый «Раненый»), и человек без лица, прихрамывая, подходит к инструментам Солиста, с помощью которых он вел диалог с пространством, притрагивается к ним, и пространство отвечает — скрипом ржавых качелей, обрывком вальса, женским смехом...

Пространство мифа

Миф имеет тенденцию к саморазвитию. Он требует продолжения, разветвляется, растет как на дрожжах и, кажется, даже помимо воли автора.

Первоначально Мистерия состояла из одного действия и была показана в июне 1992 года на Мейерхольдовском фестивале в Москве под названием «Никто не воскреснет» (маленькая Мистерия по Сидуру. Ныне — это первый акт «Скульптуры из звука»). Мистерия действительно была маленькой — всего сорок пять минут. Но тогда автору казалось, что сказать принципиально больше нечего. Громадный сидуровский космос — это безысходный круговорот любви (эроса) и смерти (танатоса),



созидания и разрушения. И только искусство, по мысли отца «Гроб-Арта», дает шанс вырваться из этого круговорота. Впрочем, и древние говорили: «жизнь коротка — искусство вечно». И все-таки Мистерия требовала продолжения — ведь она не о Сидуре, а о музыкантах, попавших в силки его творчества. И эта история не могла окончиться неопределенным многоточием. Что же станет с людьми, принявшими на веру постулат о самоценности искусства? И тут, что для мифа вполне естественно, в действие вступили какие-то иррациональные силы. Неведомо откуда появился молодой художник Вадим Морозов, который придумал скульптуру с необычайными музыкальными возможностями, и мы смогли (!) заказать ему инструмент с заданными параметрами, потому что Творческие мастерские при СТД и центр им. Вс. Мейерхольда вдруг заинтересовались Мистерией и предоставили нам технические возможности. И, наконец, совершенно неожиданно один из крупных драматических режиссеров, Валерий Фокин, увлекся этим проектом и на предложение о постановке ответил согласием. Спектакль, чуть ли не пятидесятый в его творческой биографии, стал первой чисто музыкальной постановкой. Конечно, после работы такого мастера, как Валерий Фокин, первый акт существенно преобразился. Он обрел черты яркого зрелища — появилась

▲ *Владимир Келлерман, Александр Бахши и Юлия Сидур в мастерской, 1991*

◀ *Саксофонист из цикла «Джаз», 1958*

выразительная световая партитура, эффектные вертикальные мизансцены, костюмы, белый экран, на котором вдруг возникали фантастические, похожие на иероглифы рисунки. Но, пожалуй, главное, — режиссер не только сохранил, но и усилил то, что существовало в музыке — атмосферу таинства. Валерий Фокин привел с собой в спектакль и известного архитектора и художника Александра Великанова, который превратил унылый, как сарай, зал бывшего кинотеатра на Таганке с высоким черным потолком в разноуровневое асимметричное пространство с уходящими ввысь лестницами. Итак, второй акт постепенно складывался и приближался неотвратно, как античный рок.

Звучащее тело. Миф и ритуал

Во втором акте («Звучащее тело») пространство подвала преобразилось.

Теперь оно напоминает таинственную пещеру. По стенам развешаны поблескивающие золотом гонги. Высоко под потолком освещенный фонарем огромный там-там, похожий на полную Луну.

Оставшись в подвале, музыканты создали из металла и труб, валявшихся в мастерской, гигантский инструмент — Звучащее тело. И начало второго акта застаёт их в торжественный момент окончания работы. Под рокот барабана, повизгивание флейт, рев трубы они выкатывают его на сцену. Несколько изогнутых листов металла, один за другим на тонких струнах прикрепленных к четырехметровой раме, свободно парят и вибрируют в воздухе. И под цветными фонарями напоминают китайскую пагоду. Музыканты притрагиваются смычками к струнам, и Звучащее тело отвечает виолончельным пением, контрабасовым рыком, скрипичным пассажем. На голос певицы оно отзывается мощным эхо. Инструмент выдает все новые и новые звучания и в конце концов достигает мощного оркестрового tutti. Персонажи устраивают пляс вокруг скульптуры, переходящий в шаманскую оргию. И все дальнейшее действие представляет собой ритуал поклонения. На глазах у зрителей изделие человеческих рук превращается в языческого божка. Занятная груда металла становится тотемом, а музыканты — его жрецами с шаманом во главе. И как обычно ритуал поклонения оканчивается жертвоприношением (правда, бескровным). Певицу просто привязывают к скульптуре. И в знак того, что жертва принята, Звучащее тело творит чудо. Герои Мистерии касаются деревянными молоточками ее латунных трубок, и скульптура отвечает прозрачным хором почти женских голосов. Откуда-то сверху спускается сидуровский Раненый; прихрамывая, подходит к своему ящику и со стоном бессильно валится наземь. Последний аккорд уносится ввысь, музыканты застывают в неу-

добных, неестественных позах. Цветной свет сменяется белым, и загадочная пагода Звучащего тела превращается в нагромождение облупившегося и ржавого металла. Слышен звук капель. И зритель вновь оказывается в подвале. Круг замыкается.

Четвертая стена

Если бы я писала о спектакле с позиции музыковеда, то размышляла бы о проблеме жизнь-смерть-искусство и о том, что вечность искусства — это вечность застывшего памятника, мертвая вечность; о связи мертвого памятника и живой памяти. Я вела бы речь о музыкальном языке, о связях скульптуры и музыки, о самой возможности создания спектакля не по литературе, а на основе пластических образов. И о том, что это симптоматично, поскольку отражает тенденции последнего времени — отхода искусства от литературоцентризма в сторону визуального, пластического. Однако делать этого не буду, поскольку хочется сказать о другом. Спектакль не просто сложная структура, а живой организм, способный к саморазвитию. И главное в нем — потребность всех участников в игре. Только тогда возникает коллективное творчество, которое невозможно декретировать. Для этого необходим какой-то особый театральный ген. Иначе, что же заставит солиста-инструменталиста весь спектакль просидеть на балконе, чтобы время от времени шептать в микрофон, подхватывать ритм или перекатывать металлическую трубку в жестяной ванночке? В Мистерии нам всем приходилось выполнять непривычную, а иногда и физически трудную работу. Попробуйте неподвижно просидеть в деревянном ящике с перебинтованной головой на глазах у зрителей в течении часа. Или элегантно спуститься с четырехметровой лестницы без перил в почти полной темноте. А как трудно выучить большую полуторачасовую партитуру наизусть и играть, не видя не только партнера, но иногда из-за темноты даже и инструменты.

Теперь, глядя со стороны, мне кажется, что это был подвиг. Но тогда мы не замечали многих трудностей, потому что чувствовали, что творим какой-то особый мир, с особой атмосферой, с особой формой жизни. Именно в Мистерии стало понятно глубокое родство мифа, театра и ритуала. Миф не придумывается как роман или поэма. Он сам складывается. Потом возникает ритуал, как театр для себя, без зрителя. И вне зависимости от того,



► Ударник из цикла «Джаз», 1958

есть ли кто-то способный со стороны оценить его эстетическую ценность, он все равно будет существовать. В Мистерии я поняла, что такое театральная четвертая стена. Мы просто «отгородились» ею от зрителя, чтобы сохранить главное, на чем, собственно, все и держится, — веру в предлагаемые обстоятельства. Из этой веры и родились все компоненты спектакля. Достаточно, например, поверить, что музыканты, попав в пустой подвал, ощущают невидимое присутствие скульптур Сидура, его картин, стихов, как сама собой рождается атмосфера, музыкальный язык и даже форма.

Сидур создавал свое искусство из бронзы, камня, из отходов цивилизации — ржавых канализационных труб, радиаторов, лопат, ведер, поломанных детских игрушек. Как может звучать сидуровский одноногий победитель или танцующий инвалид, его пророки и мутанты, или мадонна, сделанная из старого расплющенного ведра?.. Вот так появляется диалог профессиональных музыкальных инструментов и конкретных шумовых звучаний. Да и сама форма диалога с проникновением разных стилистических и тембровых пластов, на которой строится весь первый акт.

Однако избранные условия театральной игры не есть следствие только авторской воли. Они также продиктованы конкретной индивидуальностью исполнителей. Не будь, например, у Марка Пекарского удивительной способности держать паузу, слушать тишину, главный сюжетный ход — диалог с пространством — был бы невозможен. Не будь в ансамбле Константина Колесникова, не было бы образа шамана, и вторая часть развивалась бы иначе. А без Вячеслава Мушты вряд ли был бы возможен эффект ожившей скульптуры — Раненого. А как бы мы обошлись без природной артистичности Николая Льговского и без самоотверженности художника Александра Великанова, приходившего на все спектакли, чтобы на белом экране на глазах у публики могли возникнуть загадочные, как иероглифы, картины. В процессе работы над Сидур-Мистерией никто из нас не задумывался, насколько актуально то, что мы делаем, и будет ли это кому-то интересно. После того, как спектакль был сыгран десять-двенадцать раз подряд, стало ясно, что на каждом представлении зал явно делился на две части. Мотивы неприятия были разные — кого-то раздражала сама атмосфера, звуковая среда и средства инструментального театра, гротесковые по своей природе, перенесенные в жанр трагедии. Кто-то не мог уследить за логикой превращения звукового образа в действенно-театральный. То есть не улавливал главного закона этого представления, где наряду с конкретными живыми персонажами действуют самостоятельные персонифицированные звукообразы. А их взаимодействие не связано с развитием литературного сюжета. Здесь «образ входит в образ».



Поклонников спектакля эти трудности не смущали. И многие из них приходили по несколько раз. А студенты театральной школы Анатолия Васильева поставили своеобразный рекорд, пропустив по уважительной причине только одно представление. Так мы выяснили, что сегодня такого рода нелитературный театр нужен.

Каждому спектаклю отмерен свой срок. Механическое повторение одного и того же его убивает: невидимые энергетические волны, связывающие партнеров на сцене, исчезают, уходит атмосфера. Рано или поздно это обязательно произойдет. Для того, чтобы спектакль мог жить, в нем каждый раз должно что-то меняться, обновляться. Последний раз в сезоне мы играли его в июне в Париже на IX Международном театральном фестивале.

11–12 июня 1993 года (Запись из дневника)

Арена Монмартра. Амфитеатр на склоне знаменитой горы. Дождь. Порывистый ветер. Холод. Зал без стен. «Подвальные» декорации, которые устанавливали всю ночь, сносит ветром. Невозмутимые французские осветители, как юнги на корабле, устанавливают на гигантской высоте фонари. Неужели они верят, что все состоится? На этот вопрос нашей переводчицы, они спокойно отвечают, что в этом театре отмен не бывает. Играть никто еще не отказывался. Пекарский и Фокин совещаются. В диалоге мелькает слово — форс-мажор. Это означает, что по не зависящим от нас обстоятельствам представление невозможно. Но приходят зрители, и мы вдруг решаем играть. Режиссер предлагает убрать все декорации. Спектакль наш будет не о подвале, а о мансарде. По крыше льет дождь. Париж как на ладони. Другая атмосфера. Другая тайна. Не закрытого пространства, а буквально открытого всем ветрам. Пекарский в плаще дирижирует. Я в золотом парчовом платье пою под зонтом. И несколько десятков человек в зале с горящими глазами приветствуют рождение скульптуры из стихии звука.

Грете Шульга

Всегда по вторникам

Во вторник приходила почта. Почта от Карлуши (это Аймермахер). Целый год я прожила в Москве (1977/78), и лишь в немногие вторники не было встреч с Вадимом Сидуром в его подвале-мастерской. Жадно проглатывалась каждая строчка и истолковывалось каждое слово. Как он поживает? Чем занимается? Как продвигается книга? Книга. Я ощущала, что сейчас где-то в мире идёт работа над книгой о Сидуре, и за каждым шагом в продвижении этой работы внимательно следят. Это казалось мне каким-то жизненным импульсом извне. Импульсом, который давал силы справиться с невзгодами повседневной жизни и, прежде всего, давал новые силы для новой работы.

Моим первым впечатлением от подвала был его запах. Особенный, не сказала бы, что неприятный, — ни с чем не сравнимый запах. Был ли это запах материала? Особый запах воздуха в подвале. Спустившись по крутой лестнице, вы сразу наталкивались на огромные инсталляции из заржавленного металла и на Гроб-Арт. Это был вход, своим видом одновременно поражающий и ужасающий. Пройдя потом направо за угол, мимо бесчисленных скульптур, накопившихся за десятилетия, вы оказывались в «гостиной» с большим столом, стульями и продавленным диваном. Здесь постоянно собирались посетители — журналисты, политики, художники и, не в последнюю очередь, близкие друзья. Юлия проявляла себя как истинная хозяйка, в мгновение ока начинавшая подавать на стол что-нибудь съестное и наливать чай.

Незабываемым был круг бывших учеников Юлии, которые, к её и Диминому величайшему удовольствию, поддерживали с ними связь даже спустя годы после окончания школы и которых они всегда были рады видеть. Все казались мне одной большой семьей, где каждый заботился обо всех и в меру своих возможностей старался помочь там, где необходима была помощь. При этом не возникало большой суеты, сердечное тепло было естественным для всех и каждого, всё принималось так же, как и отдавалось обратно. И это было так хорошо. Нехватка продовольствия в магазинах? Никаких проблем, кто-нибудь что-нибудь находил и приносил с собой. Нехватка бумаги для Диминых рисунков? Из неведомых источников восполнение иссякших запасов происходило и здесь.

Удивительная вещь: когда я думаю о всех подобных проблемах, в памяти неизменно преобладает смех. Проблемы же, которые не удавалось решить, принимали как данность и тер-



пели. Люди приспосабливались к обстоятельствам и извлекали из них максимум пользы. Самым лучшим при этом был постоянный круг друзей, расширявшийся на протяжении лет. Друзья и семья определяли жизнь, каждый мог быть уверен в поддержке. Я очень хорошо помню время, когда мне показалось, что я смогу счастливо изменить свою жизнь, связав её с молодым русским композитором. Дима и Юлия, напротив, отнеслись к нему более, чем критически, но при этом никогда не отказывали в своей помощи и поддержке. Когда все остальные от нас отстранились, дверь их дома всегда оставалась открытой. Так же было и после Диминой смерти, когда я приезжала в Москву или когда Юлия бывала в Германии. Закаленная лишениями советской жизни, она с восхищением и в то же время с присущим ей спокойствием, а иногда и с ошеломляющим весельем воспринимала западную жизнь.

Я всегда чувствовала, что, хотя ей и нравилось бывать у нас, она любила возвращаться в Москву, к своей семье и друзьям, которые для нее значили всё.

В моей жизни было мало людей, о которых я вспоминаю с таким же теплом и любовью, как о Диме и Юлии.

Перевод Владимира Воловникова

▲ Друзья у Вадима Сидура дома. Грете Шульга, Надежда Сидур, Михаил Сидур, Юлия (стоят); Наталья Нольде, Вадим Сидур (сидят). 1970-е годы

Картины рая, жизнерадостность, любвеобилие... Не знаю, действительно ли Вадим Сидур изобразил Адама и Еву на дверцах шкафа в коридоре или увековечил себя самого и свою жену Юлию. Знаю только, что этот красочный шкаф-картина сразу же бросился мне в глаза, когда я впервые пришла в квартиру Юлии осенью 1988-го — два года спустя уже после смерти её мужа. Здесь — я сразу ощутила — было как-то не так, чем снаружи, откуда я зашла. Атмосфера творчества, искусства, вдохновенное свечение глаз Юлии, встречавшей меня, 23-летнюю студентку-русистку из Хайдельберга — резко контрастировали с советской тоскливостью московских улиц, с серыми, безропотными, равнодушными или отрешенными фигурами людей в метро, с пустыми полками в продуктовых магазинах и мухами, копошащимися вокруг издающих тошнотворную вонь кусочков масла и сыра...

Юлия провела меня в гостиную — здесь её муж также оставил много следов: рисунки, акварели, скульптуры... Я восприняла всё это довольно туманно, так как мое внимание сначала сосредоточилось на молодых людях, находившихся в комнате: женщине и двух мужчинах, они были лет на десять старше меня, как я потом узнала — бывшие школьные ученики Юлии, ставшие её близкими друзьями: Наташа Нольде, Володя Воловников и Георгий Геннис. В тот вечер они не много говорили сами, скорее слушали Юлию, которая казалась по-настоящему заинтересованной и задавала мне много вопросов. А я совершенно не ощущала чужеродности и рассказывала о своей учебе, своей семье, своем детстве и о побеге из ГДР в Западную Германию... Юлия предложила мне встречаться у нее регулярно каждую неделю. Остальных я также стала вскоре видеть чаще: Володя, как никто другой обладавший знаниями по истории старой Москвы, показывал мне её во время наших длинных прогулок вокруг Арбата. Он мог рассказать подходящую историю о каждом доме и его бывшем обитателе. От Юры (Георгия) я много узнала об искусстве Сидура, а также о литературе и поэзии. Он читал мне свои стихи, которые описывали разрушенный, обезумевший мир, не имевший ничего общего с оптимистическим мировоззрением, установленным государством, — стихи, которые уже тогда произвели на меня сильное впечатление. Он познакомил меня со своим отцом, немцем, у которого было невероятно захватывающее прошлое. Мы много говорили с ним о немецких коммунистах,

эмигрировавших в Россию, о ГДР, Западной Германии, Советском Союзе.

Порой мы спорили о господствующих в России ролевых и гендерных представлениях, которые казались мне совершенно архаичными и приводили меня в бешенство, так, что хотелось лезть на стену. Наташа была сдержанна, молчалива, и это продолжалось, я думаю, довольно долго, пока она не прониклась ко мне. Однажды она показала мне свои рисунки, один из которых мне подарила, на нем была изображена женщина с зеркалом. Несколькими плавными лаконичными линиями Наташа передала на бумаге целый мир чувств — и я была удивлена, сколько в ней было скрыто фантазии и оригинальности.

Юлия, Наташа, Володя и Юра помогли мне познакомиться с Москвой, которая была мне, с одной стороны, чужой, но также в некотором смысле и знакомой, благодаря моему гедеэровскому опыту. Они стали для меня связью с неповторимым художником, с которым я, к сожалению, никогда не встречалась, но чьи работы произвели на меня сильное впечатление.

Спустя пару недель после первой встречи Юлия пригласила меня посетить мастерскую её мужа, расположенную в подвале дома на Комсомольском проспекте. В моём представлении это должно было быть помещением, полным света — таким, какими обычно бывают ателье художников. Однако то, что я увидела, было полной противоположностью: невзрачная, довольно ветхая лестница вела в подвал. Помещение было мрачным, тесным, пронизанным затхлым запахом... Мои глаза медленно привыкали к полумраку: сотни скульптур на дощатых полках, стоящих тесно друг к другу, слишком тесно, чтобы сразу разглядеть красоту каждой из них в отдельности, на полу крупные инсталляции из разного хлама — отопительных труб, строительных лесов, цепей, шлангов, — вначале немного меня испугавшие... Мне сразу же стало понятно: то, что скрыто в этом подвале, не имеет ничего общего с официальным советским пропагандистским искусством, что эти произведения запретны. Со временем при многих новых посещениях мастерской Сидура я поняла, почему это так. В центре его искусства всегда стоит отдельный человек, личность, с его любовью и страданиями, его болью и беспомощностью перед войной, насилием и угнетением. Скульптуры Сидура изображали не излучающих оптимизм героических стальных воинов, каких требовало советское искусство и какие мне самой были хорошо знакомы со времен ГДР, нет, это были ранимые и раненные существа, одновременно сильные и слабые, одновременно любящие и похотливые. Авангардистская, обобщенная форма его скульптур и рисунков так же мало вписывалась в советскую картину мира, как и исходящее от них эротическое сияние. Когда я возвращалась из параллельного подвального мира в реальность того времени,



несущего на себе отпечаток гласности и перестройки, означавших прорыв и надежду на демократию, мне все-таки было ясно: то, что возникло там, внизу, в мастерской Сидура, на десятилетия опередило реально существующую действительность. До сих пор искусство Сидура в России, к сожалению, ценится и признается лишь немногими, и по-прежнему совершенно несправедливо остается в тени, несмотря на вроде бы официальное признание и даже существование музея его имени...

Но подвальная мастерская Сидура была для меня не только пространством искусства и вдохновения — я много фотографировала там, тогдашние фотографии украшают до сих пор стены моего кельнского дома, — она была также пространством человеческого общения, открытого обмена мнениями, тепла. Чаще всего я сидела там с Юлией, Наташей, Володей, Юрой, также с Володей и Ритой Бродскими, врачами и давними друзьями Сидура, всегда за чашкой чая, иногда вдобавок к этому — с печеньем или рыбными консервами... Я чувствовала себя здесь в некоторой степени своей. Для меня это было — я могу правильно и точно воспринять и сформулировать свои тогдашние ощущения только сегодня, более тридцати лет спустя — всё равно что «оказаться у себя дома». После бегства из ГДР в 1975 году я так никогда по-настоящему и не прижилась в Западной Германии, так и не была здесь по-настоящему согрета. За блестящим фасадом потребления я чувствовала некую пустоту, какую-то поверхностность, которая мне быстро наскучила. А здесь, в мастерской Сидура, вдали от власти государства, в окружении подпольного искусства и среди интересных разговоров о литературе и искусстве, о политике, а также о повседневных заботах и бедах я вспоминала свое детство в ГДР, диссидентские встречи, происходившие у нас дома, во время которых пелись запрещенные песни и читались запрещенные стихи. Эти встречи, во время которых чувствовалась постоянная опасность оказаться «накрытыми», «пойманными с поличным», давали ощущение внутренней свободы. Поэтому московский подвал — даже если пытаться уйти от его романтизации и даже если Вадим Сидур, Юлия и их друзья не воспринимали себя сами, наверное, диссидентами — был мне ближе, чем моя новая родина, Федеративная Республика Германия.

Но вряд ли это могли понять мои родственники и друзья в то время. Ни в Западной Германии, где меня часто спрашивали: почему бы тебе не учиться на Западе — во Франции, Великобритании или в США, — что влечёт тебя в эту тоскливую бедную Россию? Ни в ГДР, где вопросы были, однако, иными: почему ты отправляешься в страну, чьи правители превращают жизнь людей в ад, подобно тому, как это происходит с гражданами ГДР, пытаются ими всецело распоряжаться, унижают их? Я нашла тогда ответы на эти вопросы в искусстве, а также



в жизни Сидура: у него речь идет не о системах и идеологиях, а всегда о людях. Я узнала, что на войне Сидур был немцами тяжело ранен, почти убит. Его скульптуры передают неизмеримое страдание, скорбь. У него были все основания ненавидеть немцев, но ненависти не было, наоборот, позднее его близкими друзьями стали многие немцы. Как, например, Карл Аймермахер, сделавший искусство Сидура известным на Западе и благодаря которому нигде не установлено столько его памятников, как в Германии.

Эти российско-германские дружеские отношения были и являются чрезвычайно ценными, они могут помочь залечить хотя бы некоторые раны, нанесенные войной, нанесенные немцами. Сидур должен был быть громадным, щедрым, великодушным. Он стал для меня образцом, хотя я никогда не встречалась с ним лично. Да, многие граждане ГДР пострадали от советского господства, в том числе мой отец, открыто критиковавший режим и сумевший спастись от ареста только путем побега из ГДР. Но почему я должна из-за этого ненавидеть людей, живущих или, точнее, вынужденных жить в условиях этого советского режима? Почему я должна сторониться их? Для меня они, скорее, были товарищами по несчастью, чем врагами. Я выбрала путь Сидура, путь взаимного сближения без всяких границ. Также и в последующие годы, когда мне случалось вновь приезжать в Москву, я стала свидетелем появления Музея Сидура, мне удалось сохранить связь с моими новыми знакомыми. И я была вознаграждена — дружбой, продолжающейся до сих пор, любовью, хотя и несчастливо для меня окончившейся, но очень меня обогатившей, чувством, что нужно бороться за свободу через знание и понимание русской культуры и политики, что для меня, как журналистки, было очень ценно. В 1997–2002 годах, в начале путинского правления, мой муж и я работали в Москве корреспондентами ARD и Deutsche Welle. Там провели первые годы своей жизни и научились говорить по-русски двое из наших троих детей. Годы спустя, когда они уже выросли, мы вместе с ними снова ездили в Москву. Были в Музее Сидура, и я объясняла им, какое воздействие оказало на меня его искусство и что оно для меня значит. Моя старшая дочь изучает сегодня славистику. Круг замыкается, и у меня хорошее чувство: та моя встреча с Юлией и её друзьями осенью 1988-го принесла с годами большие плоды, плоды, которые — если я верно помню — были изображены на «райском» стенном шкафу в квартире Сидура, или, по крайней мере, могли быть там изображены.

май 2020



Владимир Воловников

Однажды они спустились в Подвал

Вокруг мастерской Вадима Сидура

В 1951 году на ул. Чудовка под № 19 (с 1957-го это Комсомольский проспект, дом 5) началось возведение огромного жилого дома для советских номенклатурных работников, генералитета и сотрудников МГБ. Массивный тяжелый корпус из серого кирпича застыл на самой Чудовке, его боковое крыло развернулось к Фрунзенской набережной Москвы-реки, а вдоль самой набережной выросла громадина второго корпуса (номер дома по набережной — 12). Архитектором здания был Георгий Константинович Яковлев (1903–1969). По окончании ВХУТЕИНа, ученик архитектора А.В. Щусева, он работал в его мастерской. Вместе с ним, Д.Д. Булгаковым и И.А. Французом выполнил конструктивистский проект здания Наркомзема на Садовой-Спасской, д. 11 (1929–1933), участвовал в проектировании Мавзолея Ленина на Красной площади (1930), проектировал корпуса Военно-политической Академии им. В.И. Ленина на Большой Садовой ул., д. 14 (1930–1934). С конца 1930-х преподавал в Архитектурном институте. В 1953 г. совместно с И.Е. Рожиным стал автором проекта станции метро «Смоленская» Арбатско-Покровской линии, а в 1965 г. совместно с Н. Джеваншировой спроектировал высотное здание института Гидропроект, воздвигнутое на развилке Ленинградского и Волоколамского шоссе.

Судить об архитектурных достоинствах дома на Комсомольском проспекте — Фрунзенской набережной трудно, потому что таких достоинств нет. Но сооружение получилось добротным, массивным, настолько визуально тяжелым и крепким, что, простояв уже семьдесят лет, останется, кажется, на этом месте навсегда. Строителями были немецкие военнопленные. Внизу дома разместились булочная и кафетерий, продовольственный магазин, кафе и кинотеатр «Отдых» (в середине 1960-х переименованный в «Фитиль»). Вообще, это довольно безликое сооружение не заслуживало бы внимания, если бы не один из его подвалов — уникальный и ставший знаменитым. В 1956 году его как мастерскую получили три молодых скульптора, недавно окончивших Строгановское училище и принятых в МОСХ — Владимир Лемпорт, Вадим Сидур и Николай Силис. В то время они работали вместе, образовав «тройственный союз» («ЛеСиС» или «ЛеСС»). Каким образом этот подвал был арендован скульпторами, можно узнать по сохранившимся воспоминаниям В. Лемпорта. Сначала, в 1955 году, скульпторы получили под мастерскую крошечное помещение в подвале дома

10 на Фрунзенской набережной. Мастерская была «мала, тесна и неудобна». В этом здании, 1915 года постройки, сохранившемся до наших дней, в описываемое время размещалась проектная мастерская Центрального стадиона им. В.И. Ленина в Лужниках. Здесь работали многие архитекторы, которых В. Лемпорт, В. Сидур и Н. Силис хорошо знали по совместной работе над оформлением нового здания МГУ и Дворца культуры и науки в Варшаве. Один из них, Дмитрий Абрамович Лурье, руководивший проектированием Плавательного бассейна, однажды привел к скульпторам своего шефа — Александра Васильевича Власова. Всесильный советский архитектор, в 1955–1956 гг. президент Академии архитектуры СССР, чуть ранее, в 1950–1955 гг., главный архитектор Москвы, а еще раньше — Киева, лауреат Сталинской премии, депутат Верховного Совета, друг Н.С. Хрущева. В январе 1955 года именно он получил столь важный государственный заказ, возглавив проектирование Центрального стадиона им. В.И. Ленина.

«Он до слёз умиляется при виде керамических этюдов. „Какие фигурки, какие фигурки! Прелесть!“» — оценивает А.В. Власов скульптуры после внимательного рассматривания каждой из них. «„Это интересно! — говорит он радостным голосом и лучисто улыбается. — А что, Дмитрий Абрамович, может быть, закажем им. Это будет интереснее, чем те скульптуры, которые мы обычно получаем!“» Вскоре был заключен договор на выполнение В. Лемпортом, В. Сидуром и Н. Силисом большого керамического панно для фасада здания бассейна в Лужниках. А кроме того, А.В. Власов подписал письмо-ходатайство на предоставление трём скульпторам новой мастерской в доме, о котором говорилось выше. Как рассказывает В. Лемпорт, подвальное помещение (официально закрепленное потом за Худфондом РСФСР) подыскал местный начальник ЖЭКа, Иван Васильевич, бывший энкаведешник, которого пришлось долго обхаживать и угощать. Как бы то ни было, В. Лемпорт, В. Сидур и Н. Силис стали первыми арендаторами совсем нового подвала.

Расположенный ниже уровня земли, он оставался тёмным, поэтому здесь всегда горели электрические лампы. Не был он и особенно просторным, но его размеры вполне позволяли работать втроем. Оказавшись внизу, вы попадали в большой зал с низким для подобного рода помещений потолком, не более трех метров в высоту. Повернув направо и сделав пять-шесть шагов, вы входили в небольшой коридорчик, в стене которого был устроен пожарный кран. Впереди перед вами была постоянно растворенная настежь дверь в комнату, названную «диванной», в которой собирались за огромным дубовым



▲ **Георгий Геннис и Владимир Воловников, 1960-е годы**

овальным столом. За ним и работали — рисовали, лепили, писали, за ним и ели и пили, и пели, и вели нескончаемые разговоры и споры. Сюда приходили гости, здесь стоял большой уютный мягкий диван, он легко раскладывался, превращаясь в ложе (диван, неоднократно упомянутый в дневниках трех скульпторов и Юлии и бесчетное число раз запечатленный на фотографиях). На этом диване сидели почти все посетители, за долгие годы — многие сотни, если не тысячи, людей (и спали на нем очень многие). Здесь же на небольшой тумбочке разместились электрические плитка и чайник, а в коридорчике — холодильник «Саратов». Дверь направо из коридорчика вела в совсем маленькую «глиняную» комнату (в ней хранилась необходимая для работы шамотная глина), еще одна дверь открывала небольшую «керамическую» комнату, в которой была нелегально устроена муфельная печь для обжига скульптуры. Эту дверь держали всегда закрытой и в комнату не пускали посторонних, чтобы печь никто не увидел, прежде всего — пожарная охрана. Еще одна узкая и довольно тесная комнатка называлась «деревянной», потому что в ней пилили и обрабатывали дерево (позже сюда, как в ссылку, отправляли из зала, с основной экспозиции, те произведения, которые скульпторам уже не казались актуальными). Был еще закуток для туалета, в котором в мае 1961 года дополнительно удалось установить и ванну, «похожую, — по выражению В. Сидура, — на роскошный саркофаг».

Хотя дом в конце 1950-х оставался еще новым, его нижнее помещение было все же подвальным и быстро ветшало. Сквозь него проложены были многочисленные водопроводные и канализационные трубы, проходившие через все здание. Поэтому довольно часто то в одной, то в другой трубе случался засор, их прорывало, и содержимое труб заливало дощатый пол, который вскоре покорежился и местами вздыбился. Ликвидация подобных потопов стоила скульпторам немалых нервов и сил.

Довольно подробные описания событий повседневной жизни — рассказы о работе, об обычных бытовых проблемах, нескончаемых любовных похождениях, застольях, встречах с людьми, можно прочесть на страницах дневника, которые в начале 1960-х совместно вели В. Лемпорт, В. Сидур и Н. Силис, а в 1968–1973 годах — жена Вадима Юлия. Подобные сведения есть также в письмах, которыми Вадим Сидур и Карл Аймермахер обменивались в 1970-х–1980-х годах. И дневники, и письма частично опубликованы.

Три скульптора работали в одной мастерской, дышали одним воздухом, подписывали произведения единым именем «ЛеСС», поровну делили заработки, но единых произведений (кроме больших заказов) не делали, каждая скульптура принадлежит конкретному автору, что наметанный глаз искушен-



▲ *Юлия Сидур*
в туристическом походе, 1968

Владимир Воловников
в спектакле **Шестидневный поход**, 1969

ного зрителя может определить сразу. Однако союз к 1961 г. распался — проявились и углубились различия трех мастеров как в самом творчестве, так и в отношении к работе, и вообще к жизни. Искусство В. Сидура потребовало максимальной индивидуальности и полной независимости. Соседство с другими стало его тяготить, однако скульпторы продолжали делить помещение мастерской до 1968 года, поочередно работая там по оговоренным дням недели. «Ему претит любое участие в группах. Дима решил, что он будет одиночкой», — писала Юлия в то время. Наконец, летом 1968-го В. Лемпорт и Н. Силис получили собственную большую мастерскую на ул. Олега Дундича (в Филях) и окончательно переехали туда, а В. Сидур продолжал работать в своем подвале до 1986 года, то есть до самой смерти. «Подвал. Душно, затхло, затхло. Своё родное подземелье», — говорила Юлия.

В 1971 году, когда Вадим Сидур загорелся идеей снять фильм о своем творчестве, Юлия, рассказывая об этом, записала в дневнике: «Концепция Сидура — в замкнутом пространстве. В подземелье находится художник, одиночка, производящий ценности. У него есть ограниченное пространство, которое он в течение своей жизни беспрестанно заполняет, отражая через скульптуру, рисунки, гравюры свой мир, далеко не радостный, но глубоко правдивый, так как всё созданное автором отталкивается от пережитой, пережитой и переосмысленной им реальности».

Спустившись в подвал

Впервые спустившись в этот подвал, я оказался в ином мире. И тогда, и потом я ощущал себя здесь иначе, чем наверху. Здесь было то, чего наверху не было, или если и было, то выглядело по-другому. Наверху невозможно было увидеть или видеть с трудом то, что в подвале оказывалось очевидным. Он был населен необычными существами из гипса, камня, дерева и железа, замершими на полу по углам, вдоль стен и на стальных полках, которые поражали внешним видом. Их значение и смысл мне удалось узнать не сразу (а узнавание многих продолжается до сих пор). Постепенно я привык к удивительному подвалу и его скульптурам, мне захотелось почаще спускаться к ним, видеть их, рассматривать и вдыхать их неведомый раньше чудесный запах. Конечно, жителями подвала были и люди, я хорошо знал и любил их: моя школьная учительница Юлия, мои школьные друзья, вместе с которыми я спустился сюда. Я узнал и создателя всех стоящих здесь вещей — Вадима Сидура. Благодаря



▲ *Владимир Воловников*
и *Вадим Сидур* в Алабине,
1970-е годы

Юлии, он принял нас по-домашнему приветливо, с ним сразу стало легко. Он знал по именам многих учеников Юлии (меня в том числе) из её рассказов, потому что она всегда обсуждала дома свою работу и всё происходящее в школе.

Я не был лишь учеником Юлии, это нечто большее — я был одним из ее воспитанников (как позже — и Сидура). Она знала обо мне всё и понимала меня даже лучше, чем я сам. Имея своих родителей, я считал себя и её ребенком. Мне было тогда семнадцать, и половина из прожитых мной лет, полжизни, прошли вместе с ней. Я всегда безоговорочно и полностью доверялся ей и почти всегда слушался, и тогда, и потом, до самой её смерти.

С годами, вживаясь в подвал и узнавая его историю, я ощутил, что и время здесь движется иначе. Время часто являлось для меня мысленной игрой. Оно укладывалось и не укладывалось в бесчисленные повороты, кратеры, воронки и черные дыры. Мне нравилось высчитывать временные расстояния и находить связи, сравнивать эпохи и судьбы живших в них людей, протягивая нити от них к себе, поражаясь открывающимся сближениям и связям.

В застывших скульптурах, весомых не от тяжести металла или камня, а от заложенных в них бездонных значений и смыслов, ощущалась вечность. В них был заключен труд многих лет, сконцентрированы открытия, это были подлинные со-вершенство красоты и стройности. В этой мастерской, как записал Вадим Сидур в дневнике: «находится всё, что мы сделали в жизни... Время для меня не нечто несущееся над нами, а жутко конкретное...»

Он поселился в подвале в 1956 году. С самого начала, еще задолго до нас, мастерская стала местом встреч интеллигенции. Каких интересных людей не перебывало там! «Все к нам тянутся на огонёк... Постоянный наплыв гостей», — записывал Сидур. «Знаменитый подвал Лемпорта, Силиса и Сидура стал одним из центров общения, — вспоминал поэт Генрих Сапгир. — Они были в то время людьми общительными и весёлыми. В их уютной мастерской всегда было полно народу. ... Тогда у нас были какие-то гигантские мечты, которые сообща обсуждались во время шумных застолий».

И скульптуры, и стены повидали многое. Глаза скольких людей смотрели на скульптуры, которые увидели и мы. Сюда всегда охотно приходили друзья и знакомые, среди которых художники, писатели, поэты, композиторы, режиссеры, актеры, ученые, врачи, журналисты, гости из других городов и из-за границы. Юлия рассказывала, что нобелевских лауреатов по крутой лестнице спустилось в подвал девять человек. В 1970-х Сидур говорил, что много лет собирался написать воспоминания о прошедших через подвал, даже их списки со-

ставлял несколько раз, а они насчитывали тогда примерно сто пятьдесят имен.

Удивляло и потрясало узнавание людей, бывших нашими современниками. Те, кого довелось, точнее, посчастливилось здесь повидать, часто казались нам «стариками», которые побывали на войне. Мы видели и слышали их, приближались и приобщались, не замечая сразу, что так реально осуществляется связь времён. Настолько всё оказывается близким, что почти полвека, нас разделявших, — это не так и много, чтобы иметь на прошлое совсем иной взгляд. Мастер и его искусство отдавали нам в подвале свою энергию. То же и люди, которые здесь бывали.

«Наш подвал, который мы очень редко называем мастерской. Мы прибежали в него шесть лет назад, — записал Сидур.— Гулкий, пустой, крашенный, новенький. Сейчас полы сгнили, а в маленькой комнате совсем вытерлись. Стены оцетинились, появились огромные трещины. А сам диван, сколько он вынес на своей спине нашей любви... Всё заполнило наше творчество, все «деревянные», «глиняные» полки, стеллажи, полати, ящики. Нет, нам подвал не убежище от времени! Время несется со страшной скоростью и неудержимо тащит нас за собой. И всё яснее становится, куда оно нас тащит. И не к кому обратиться, некому пожаловаться».

Вадим Сидур и Юлия всегда могли разглядеть и поддержать в своих учениках творческое начало. Как радовались они, когда мы приносили свои скромные произведения. И это было не простое их прочтение, совершалось некое действие, быть свидетелем которого доставляло особое счастье. Счастье, вкус которого ощущается и сегодня. («Так, с годами, улики становятся важнее преступления, дни — интереснее, чем жизнь...», — сказал Иосиф Бродский).

«Течение времени» — название книги, придуманное Андреем Платоновым, одним из самых ценных Сидуром писателей. Время течёт, время уходит, время пришло, время истекло, «время родиться и время умирать». Мастерская пока существует, хотя давно уже служит другим художникам и в ней стоят другие вещи. Но «тот Димин подвал, который существовал тридцать лет, ушёл навсегда. Такого подвала больше не будет», — написала Юлия в 1988 году.

Но пока есть мы, он все-таки существует. Недаром Юлия говорила про нас: «ОДНАЖДЫ ОНИ СПУСТИЛИСЬ В ПОДВАЛ И ОСТАЛИСЬ В НЕМ НАВСЕГДА».

Наталья Нольде

Может быть, просто... Судьба

Кем был и остается для меня Вадим Сидур? Какой след в моей жизни оставило шестнадцатилетнее общение с ним?

Мое знакомство с творчеством Сидура началось за несколько лет до личной встречи.

Я ходила в одну школу с моими друзьями: Юрой (Георгием) Геннисом и Володей Воловниковым, там же преподавала французский Юлия Львовна — жена художника. Но я училась не в ее классе, а на год старше, и у меня были другие преподаватели. Однако я участвовала в легендарном шестидневном походе, ставшем основой ее пьесы.

Мне было 13-14 лет, я училась в шестом классе, когда однажды один мальчик из нашего класса принес в школу книгу, которая стала «ходить» по классу, многие стремились ее получить и прочитать. С нее и началось мое знакомство с творчеством Сидура. Это были романы литовского писателя Ицхока Мераса «На чем держится мир» и «Ничья длится мгновенье» с иллюстрациями Вадима Сидура. Они заставили взглянуть на книжную иллюстрацию совершенно другими глазами. В этом рисунках сошлись проблемы, которые сильно волновали и автора романов, и художника. Война, насилие, чудовищные испытания, выпавшие на долю людей, с одной стороны, и любовь, нежность материнства — с другой. Вечное противостояние добра и зла. Более того, Сидур выступил здесь практически в качестве соавтора — настолько сильными по своему воздействию оказались иллюстрации, произошло совпадение литературного и графического языков. Лаконичность, скупость средств при-сущи и Мерасу, и Сидуру. Характерное свойство графики Сидура — напряжение, создаваемое контрастом черного и белого, точной линией, законченной и замыкающей контур выразительного силуэта. Конечно, тогда, в том возрасте речь не шла об искусствоведческом анализе графического исполнения, но все казалось необычным, непривычным, очень сильным и надолго врезалось в память.

И только через несколько лет мне удалось попасть в мастерскую художника. Это был выпускной десятый класс. Я разочаровала преподавателей, родителей (особенно маму и старшую сестру) тем, что неожиданно для всех изменила своему интересу к физике и особенно к химии ради занятий рисунком и живописью, которые считались большинством в нашей семье неперспективными и позволительными разве что в качестве хобби. Художников и вообще гуманитариев в нашей семье не

было. Однако мой старенький папа родом из XIX века считал, что дочь сама должна решать и готов был поддержать любой мой выбор.

Таким образом, когда все нормальные ученики планировали поступление в институт, и многие, если судить по их рассказам, многие занимались с репетиторами, я все свободное время в первом полугодии тратила на сооружение и рисование декораций к спектаклю по пьесе Евгения Шварца «Тень»¹.

Когда наступил день премьеры и упал занавес, все ахнули от моих творений. На следующий день многие ученики из других классов подходили ко мне и выражали восхищение. Подошла также Юлия Львовна и лаконично сказала: «На меня произвела впечатление твоя грандиозная работа, у меня муж художник, я хочу тебя с ним познакомиться». Еще она вспомнила, как похоже я ее нарисовала несколько лет назад в походе.

И началось. Первое посещение Подвала произвело на меня примерно такое же впечатление, что и на моих друзей. Удивление, даже смятение, но и восхищение и неизменное желание приходить еще и еще.

Я закончила школу и в первый год в институт не поступила, что при моем поведении было естественно и совсем не удивительно. Я приходила каждый день в мастерскую и печатала гравюры, которые вырезал Вадим Сидур. Овладела этим в совершенстве. С тех пор все гравюры, которые были напечатаны, — это моих рук дело.

Так началось общение и дружба с бесстрашным и бескомпромиссным в вопросах творчества, замечательным и ярким человеком и художником и его женой, которое продолжалось 16 лет до самой его смерти.

Я поступила в художественный институт, где преподавали по принципам социалистического реализма. У меня возникали проблемы. Был такой случай. Я прихожу в Подвал после занятий, Вадим Абрамович спрашивает меня: «Как дела?» — «Плохо, — отвечаю, — нам задали наброски с людей рисовать, у меня не получается». И тут Сидур дал мне пятиминутный урок, лаконично, в нескольких словах объяснив самое главное: выбирать обобщенное, цельное, улавливать движение и т.п. Он быстро нарисовал мой портрет. Урок был настолько эффективным, что при первом же просмотре набросков преподаватели усомнились в моем авторстве и устроили проверку, которую я успешно прошла. Я запомнила это на всю жизнь.

Вадим Сидур не был преподавателем рисования, скульптуры, живописи или поэзии, а Учителем творчества для меня и моих друзей, если так можно выразиться, не потому что он

¹ Надо сказать, что в нашей школе, кроме театра под руководством профессионала Олега Киселева, был еще один театр — под руководством нашего учителя литературы Олега Михайловича Зальцман (примеч. автора).



▲ Владимир Воловников и Георгий Геннис
Рисунки автора



учил, а потому что у него учились. Он и Юля научили не предавать искусство, свое творчество; они хотели, чтобы мы своим делом занимались по-настоящему.

В 1970-е годы студенты Московского университета выбрали один из главных, монументальных, рисунков из книги Мераса и увеличили его до размеров панно для оформления интерьеров университета, не спросив разрешения у художника, чем Сидур был не доволен, опасаясь преследований.

Несмотря на то, что Вадим Сидур был довольно вспыльчивым человеком, он любил всех нас, кто был рядом, относился к нам очень серьезно, хотя мы были очень молоды. И как бы ни был он занят, он находил время времени и на нас, его молодых друзей. Вспоминается простой случай. Я отдыхала в Крыму, а он был в Москве, в то лето он серьезно повредил правую руку, случайно разбив аквариум. Была опасность, что рука будет обездвижена, он начал учиться писать и рисовать левой и прислал мне письмо с рисунком, написанное левой рукой...

▲ Панно в Московском университете по мотивам рисунка *Вадима Сидура* из книги *И. Мераса*
На чем держится мир.
Ничья длится мгновенье, 1970

► *Михаил Сидур и Юлия Сидур*
в Перово

Сколько лет прошло, а его не хватает, какой бы опыт мы ни приобретали и как бы дальше нас не уносило время. Наверное, не проходит и дня, чтобы я не вспомнила о нем, причем совершенно по разным поводам и причинам.

После смерти Вадима Абрамовича его семья и мы, его друзья — Виталий Лазаревич Гинзбург, Юлия Львовна, Михаил Сидур, его жена Галя, Георгий Геннис, Владимир Воловников, Владимир и Рита Бродские (невозможно вспомнить и перечислить всех энтузиастов, кто оказал посильную помощь в этом деле), — боролись за сохранение наследия художника. Сначала организовывали первые полуофициальные выставки, а затем состоялась выставка в Перово в чудом доставшемся нам запущенном помещении, которое нашел Олег Киселев (он рассказал об этом в своем эссе). На эту выставку буквально тысячами хлынули удивленные и восторженные зрители. Затем это помещение стало районным выставочным залом, а еще через несколько лет, наконец, превратилось в музей Сидура, первым директором которого был Михаил Сидур...

Мы, друзья — Эдуард Гладков, Георгий Геннис, Владимир Воловников — готовим этот проект в трудное для нашей страны время. Что чувствовал бы сейчас художник, получивший тяжелое ранение при освобождении своего родного города Днепропетровска, хорошо понимавший украинский язык, певший песни на этом языке?

Так кто же для меня Вадим Сидур? Учитель, Мастер, Скульптор, Художник, Творец?

Может быть, просто... Судьба.



ОБ АВТОРАХ (короткие справки об авторах текстов)

Аймермахер (Eimermacher) Карл (р. 1938) — славист, историк литературы, искусствовед, профессор. Познакомился с В. Сидуром и Юлией в октябре 1970 г. во время своего пребывания в Москве. Сыграл важную роль в том, что творчество В. Сидура стало известно на Западе. Организатор его многочисленных выставок, участник установки почти всех его скульптур в Германии, автор многих статей и книг о В. Сидуре, а также исследований по истории неофициального советского искусства. Основатель и первый директор Института русской и советской культуры им. Ю.М. Лотмана Рурского университета (г. Бохум). Кроме того, известен как яркий фотограф и художник.

Аллардт (Allardt) Ренате (р. 1954) — переводчица, сотрудница посольства ФРГ в Москве в 1980-х гг.

Бакши Людмила Семеновна (р. 1951) — певица, музыковед, кандидат искусствоведения. Доцент кафедры теории и истории музыки Московского государственного института музыки им. А.Г. Шнитке. Автор книги «Партитуры двух спектаклей».

Бекстрём (Bäckström) Анника (1927–2022) — шведская славистка, литературовед, переводчица русской поэзии и прозы. Автор статей о В. Сидуре.

Бреус Тамара Константиновна (р. 1936) — астрофизик, доктор физико-математических наук. Сотрудница Института космических исследований (ИКИ) РАН. Автор воспоминаний.

Бродский Владимир Ефимович (р. 1939) — хирург-травматолог, в 1970-е–1980-е гг. работал в 71-й московской городской больнице. С 1989 г. живёт в ФРГ.

Воловников Владимир Григорьевич (р. 1954) — историк, ученик В. Сидура и Юлии.

Геннис Георгий Гельмутович (р. 1954) — поэт, прозаик, переводчик, редактор, ученик В. Сидура и Юлии.

Гладков Эдуард Николаевич (р. 1939) — профессиональный фотограф. Знакомство В. Сидура с Э. Гладковым состоялось в 1964 г. Автор, в частности, огромного количества фотографий произведений В. Сидура, а также его портретов. Эти снимки составляли основу почти всех каталогов В. Сидура. В 1998 г. выпустил в Москве фотоальбом «И создал Гроб-Арт».

Киселев Олег Григорьевич (р. 1944) — актер и режиссер, друг и ученик В. Сидура (впервые оказался в его мастерской в 1964 г., приехав в Москву из Новосибирска). В 1960-х–начале 1970-х гг. актер Театра на Таганке. Одно время занимался на Высших режиссерских курсах ВГИКа у Р.А. Быкова, но диплом не получил. Затем работал бригадиром могильщиков на Ваганьковском кладбище в Москве. В начале 1980-х гг. организовал небольшую театр-студию пантомимы — Театр пластической импровизации, где стал руководителем, режиссером, а также играл сам. С 1989 г. жил в Монреале, где успешно вел свою студию, ставил спектакли. В августе 2003 г. принял участие в Эдинбургском театральном фестивале с по-

становкой «Елизаветы Бам» Д. Хармса. Последнее время живет в Торонто.

фон Кнооп (von Кноор) Андреа (урожд. Херманн, р. 1946) — изучала восточно-европейскую, средневековую и новую историю в университетах Кёльна и Вены. В 1970-х гг. дважды стажировалась в Москве в МГУ в рамках научного обмена между ФРГ и СССР. В 1973 г. в Кёльнском университете защитила диссертацию на степень кандидата исторических наук. Дополнительно получила в Германии банковское образование. В течение 13 лет работала в крупных западногерманских банках Dresdner Bank, Commerzbank, Deutsche Bank (в том числе 7 лет в их представительствах в Москве, будучи аккредитованной Госбанком СССР). В 1993–2007 гг. глава Представительства немецкой экономики в Российской Федерации и одновременно с 1995 г. председатель правления Союза немецкой экономики в Российской Федерации (нынешней ВТП — Российско-Германской внешнеторговой палаты, почетным президентом которой она является). До 2021 г. — старший советник международной консалтинговой компании EY. Больше сорока лет с небольшими перерывами живет в Москве.

Комар Виталий Анатольевич (р. 1943) — художник. В 70-е годы вместе с Александром Меламидом создал ряд произведений, использующих символику соцреализма. Для обозначения этих работ ими был предложен термин Соц-арт. С 1978 г. оба живут в США.

Копелев Лев Зиновьевич (1912–1997) — ученый-германист, переводчик, общественный деятель, диссидент, автор воспоминаний. В 1945–1954 гг. был в заключении. В 1957–1969 гг. преподавал в Московском Полиграфическом институте и Институте истории искусств. С 1980 г. жил и работал в ФРГ.

Нойберт (Neubert) Кристхард-Георг (р. 1950) — протестантский теолог, председатель Фонда христианского искусства Виттенберга. В 1985–1999 гг. приходский священник церкви на Гогенцоллернплатц в Берлине. Куратор выставок современного искусства (с 1987). Один из соучредителей Общества современного искусства и церкви Артеон (1992), его президент (2012–2016). Председатель совета директоров Виттенбергского христианского художественного фонда (с 2000).

Нольде Наталья Львовна (р. 1952) — художник, полиграфист, искусствовед, преподаватель, ученица Юлии и В. Сидура, автор монографии «Драма человека в творчестве Вадима Сидура» (М., 2014) и статей о его творчестве.

Рифф-Аймермахер (Riff-Eimermacher) Гизела (1944–2021) — славистка, богемистка, писательница, жена Карла Аймермахера.

Скэммел (Scammell) Майкл (р. 1935) — английский литературовед, переводчик и журналист. Автор биографий и переводов Ф.М. Достоевского, Л.Н. Толстого, В.В. Набокова. В частности, автор тысячестраничной монографии об А.И. Солженицыне (Solzhenitsyn: A Biography. New York, 1984). Среди своих московских знакомых имел прозвище Миша Скамейкин. Главный герой разносной статьи И. Юрченко в «Советской России» 12 января 1974 г.

«Миша Скамейкин из Лондона», в которой, среди прочего, шла речь и о Вадиме Сидуре.

Смехов Вениамин Борисович (р. 1940) — актер театра и кино, режиссер, сценарист, прозаик, автор книг о театре и воспоминаний. С 1965 г. играл в Театре на Таганке, из которого ушел в 1983 г. после отъезда Ю.П. Любимова. С Вадимом и Юлией дружил с 1968 г. В документальном фильме С. Стародубцева (режиссер) и О. Фокиной (автор сценария) о В. Сидуре «Автопортрет в гробу, в кандалах и с саксофоном» (1991) читал текст за кадром. В своей книге «Театр моей памяти» (М., 2001) посвятил В. Сидуру отдельную главу.

Фигут (Fieguth) Рольф (р. 1941) — славист, литературовед, переводчик, профессор университетов Берлина и Фрибурга. Специалист по истории русского формализма, европейского структурализма и польской литературы XIX в.

Хазанова Марина — в 1960-х–1970-х школьный учитель русского языка и литературы московской школы.

Харитонов Марк Сергеевич (1937–2024) — прозаик, поэт и переводчик. Работал в школе, газете, издательстве. С 1969 г. — профессиональный литератор. Лауреат первой в России Букеровской премии (1992). В каталоге бохумской выставки В. Сидура (1984) опубликован по-немецки его очерк «Наблюдая работы Вадима Сидура». В 1987 г. написал одно из лучших эссе о В. Сидуре «Заложник времени», помещенное в его сборнике «Способ существования. (Эссе)». М., 1998).

Шенк (Schenk) Дорис (р. 1937) — в конце 1970-х — начале 1980-х гг. советник по науке посольства ФРГ в Москве. Позже референт Восточноевропейского отдела Немецкого научно-исследовательского общества (DFG). Много сделала для развития культурных и научных связей между ФРГ и Россией.

Шмурло (Szmurlo) Збигнев Томаш — искусствовед, организатор выставки гравюр и графики В. Сидура, а также фотографий Э. Гладкова в галерее Uni-art в Эльблонге (Польша). Автор двух статей о В. Сидуре: W pracowni rzebiarza в гданьском Dzinnik Bałtycki (8.01.1986) и Vadim Sidur в журнале Galeria El (1986, № 11/12). Его магистерская работа, защищенная и изданная в Гданьске (1988), также была посвящена творчеству В. Сидура.

Шульга (Schulga; урожд. Neumann) Грете (р. 1950) — славистка, в 1977–1978 гг. стажер МГУ. Позже основатель и глава преуспевающей фирмы звукозаписи Litraton в Гамбурге.

Шюльке (Schülke) Матэя (р. 1965) — журналистка, корреспондент WDR.

Биографический указатель

Аллардт (Allardt) Александр (р. 1938) — дипломат, в 1980-х гг. пресс-аташе посольства ФРГ в Москве, сотрудник Федерального ведомства информации в Берлине.

Аллен (Allen) Вуди (р. 1935) — американский актер, кинорежиссер, лауреат четырех премий Оскар.

Асламазов Лев Григорьевич (1944–1986) — физик, ученый секретарь Института теоретической физики АН СССР (1969–1977), доцент, профессор Московском институте стали и сплавов (с 1977).

Бакши Александр Моисеевич (р. 1952) — композитор. Автор, в частности, «Сидур-Мистерии» для сопрано, синтезатора и восьми ударных (1992).

Бардин (Bardeen) Джон (1908–1991) — американский физик, создатель транзистора (1947). Единственный ученый, дважды удостоенный Нобелевской премии за достижения в одной и той же области науки — физике, в первый раз в 1956 г. за транзистор, во второй — в 1972 г. за основополагающую теорию обычных полупроводников, получившую позже его имя. В течение 40 лет профессор Иллинойского университета в Урбане. Член Национальной Академии наук США, иностранный член АН СССР (1982).

Беккет (Beckett) Сэмюэль (1906–1989) — драматург, прозаик, лауреат Нобелевской премии по литературе 1969 года.

Бекстрём Ларс (1925–2006) — поэт, переводчик, литературный критик, муж Анники Бэкстрём.

Бёлль (Böll) Генрих (1917–1985) — прозаик, переводчик, лауреат Нобелевской премии по литературе 1972 года. Летом 1979 г. во время пребывания в Москве вместе с женой Аннамари, сыном Раймондом и женой сына Гайд посетил мастерскую В. Сидура.

Бернштейн Инна Абрамовна (1919–1992) — литературовед, литературный критик, сотрудник ИМЛИ им. М. Горького, доктор филологических наук, член СП СССР (1969). Одна из ведущих в Советском Союзе специалистов по чешской и славянским литературам XX в., по сравнительному литературоведению. Переводчица с чешского и словацкого языков. Автор многочисленных статей и восьми монографий (в том числе о творчестве Я. Гашека, К. Чапека, М. Пуймановой). Именно у нее в доме осенью 1970 г. произошло знакомство В. Сидура и Юлии с западногерманским славистом Карлом Аймермахером.

Богораз-Брухман Лариса Иосифовна (1929–2004) — лингвист, публицист, правозащитница. Председатель Московской Хельсинкской группы в 1989–1996 гг.

Боровик Генрих Авиэзерович (р. 1929) — журналист-международник, киносценарист, прозаик. Секретарь Союза писателей СССР по международным делам (1985–1987). С 1987 г. председатель Советского комитета защиты мира и заместитель председателя Всемирного Совета мира.

Боровский Давид Львович (1934–2006) — художник, сценограф.

Брежнев Леонид Ильич (1906–1982) — генеральный секретарь ЦК КПСС в 1964–1982 гг.

Брик Лиля Юрьевна (1891–1978) — возлюбленная В.В. Маяковского.

Бриттен (Britten) Эдвард Бенджамин (1913–1976) — композитор, дирижер и пианист. В 1968 г. В. Сидур услышал по радио его кантикл № 2 «Авраам и Исаак» для альта, тенора и фортепиано (1952). Находясь под сильным впечатлением от этой музыки, он нарисовал два больших рисунка, один из которых передал через друзей в подарок Б. Бриттену. В ответ композитор в 1971 г. прислал В. Сидуру партитуру кантикла с автографом.

Бродская Рита (Рива) Шмулевна (1945–2016) — врач-терапевт, жена В.Е. Бродского.

Бродский Иосиф Александрович (1940–1996) — поэт, эссеист, лауреат Нобелевской премии по литературе 1987 года.

Булгаков Михаил Афанасьевич (1891–1940) — прозаик и драматург.

Бураковский Владимир Иванович (1922–1994) — кардиохирург, директор НИИ сердечно-сосудистой хирургии им. А.Н. Бакулева (1966–1994), академик АМН СССР (1978). Герой Социалистического Труда (1982). Лауреат Ленинской (1976) и Государственной (1973) премий. Дружил с В. Сидуром с 1950-х гг.

Бурдель (Bourdelle) Эмиль Антуан (1861–1929) — французский скульптор. Ученик Родена.

Бютнер (Büttner) Готфрид (1926–2002) — доктор медицины и доктор филологии, антропософ. Автор ряда статей о В. Сидуре. Инициатор установки в 1974 г. в Касселе монументальной скульптуры В. Сидура «Памятник погибшим от насилия».

Вайсбейн Ольга Самуиловна (р. 1950) — театровед. В 1974 г. сыграла роль ожившей куклы в фильме, снятом О. Киселевым и В. Сидуром. Мать Дмитрия Вадимовича Сидура (р. 1975).

Варга Евгений Самуилович (1879–1964) — экономист, действительный член АН СССР (1939). На его могиле на Новодевичьем кладбище установлено надгробие, выполненное В. Сидуром (1968).

Васильев Анатолий Александрович (р. 1942) — театральный режиссер. Создатель театра «Школа драматического искусства» в Москве (1987).

Великанов Александр Александрович (р. 1938) — архитектор, художник, сценограф.

Велихов Евгений Павлович (р. 1935) —физик-теоретик. С 1961 г. сотрудник Института атомной энергии им. И.В. Курчатова, с 1988 г. его директор, с 1992 г. президент. Действительный член АН СССР (1974). Вице-президент АН СССР (РАН) в 1978–1996 гг. Лауреат Ленинской (1984) и Государственной (1977) премий. Герой Социалистического Труда (1985).

Визбор Юрий Иосифович (1934–1984) — поэт, киноактер, бард.

Вильсон (Wilson) Роберт Вудро (р. 1934) — физик, член Национальной академии наук США (1979), лауреат Нобелевской премии по физике 1978 года «за открытие микроволнового реликтового излучения».

Войнович Владимир Николаевич (1932–2018) — прозаик, поэт, драматург. В 1980–1990 гг. жил в США и ФРГ, затем вернулся в Москву. Друг Вадима и Юлии с 1960-х гг.

Габай Илья Яковлевич (1935–1973) — поэт, писатель, учитель русской литературы, диссидент. Один из наиболее активных участников правозащитного движения. Редактор «Хроники текущих событий». В 1969–1972 гг. отбыл трехлетнее заключение по статье 190–1 УК РСФСР («Распространение заведомо ложных измышлений, порочащих советский строй»). В 1973 г. покончил жизнь самоубийством. Похоронен на еврейском кладбище в Баку. В 1976 г. В. Сидур выполнил надгробие на его могиле (мраморный барельеф, 130×93×13 см).

Галич Александр Аркадьевич (1918–1977) — поэт, драматург, сценарист, бард. Член СП СССР с 1955 г. (исключен в 1971) и Союза кинематографистов СССР с 1958 г. (исключен в 1972). В 1974 г. эмигрировал.

Галлай Марк Лазаревич (1914–1998) — летчик-испытатель, писатель. Участник Великой Отечественной войны. Герой Советского Союза (1957). Друг Вадима и Юлии с 1950-х гг.

Гинзбург Виталий Лазаревич (1916–2009) — физик-теоретик, действительный член (с 1966) АН СССР (РАН), сотрудник Физического института АН, иностранный член Лондонского Королевского общества и Академии наук США, лауреат Сталинской (1953) и Ленинской (1966) премий. Лауреат Нобелевской премии по физике 2003 года за решающий вклад в объяснение феномена сверхпроводимости. Народный депутат СССР (1989–1991). Подружившись с В. Сидуром (их знакомство состоялось в 1965 г.) и полюбив его произведения, В.Л. Гинзбург старался привести в его мастерскую и своих коллег-физиков. Именно он познакомил В. Сидура с американскими физиками из Батавии и ему принадлежала инициатива подарка советской Академией наук в Америку «Портрета Альберта Эйнштейна» в 1976 г.

Гинзбург Евгения Соломоновна (1904–1977) — писательница, журналистка. С 1937 г. провела десять лет в тюрьмах и лагерях ГУЛАГа и восемь лет в ссылке. Автор автобиографической книги «Крутой маршрут» (1967).

Горбачев Михаил Сергеевич (1931–2022) — Генеральный секретарь ЦК КПСС (1985–1991), председатель Президиума Верховного Совета СССР (1988–1989), президент СССР (1990–1991).

Гринбаум-Сальгас Бланш (р. 1951) — дочь русских эмигрантов первой волны. Студенткой побывала в Москве. Позже куратор наследия, инспектор по направлениям музеев Франции. В 2007–2010 гг. атташе по культуре посольства Франции в Москве. Позже хранитель фондов Музея Марка Шагала в Ницце.

Гришин Саша (р. 1949) — славист из университета Мельбурна, в 1970 г. находился несколько месяцев в Москве. В 1972 г. в Аделаиде выпустил 114-страничную книгу

о В. Сидуре с 36 фотографиями его скульптур, выполненных Э.Н. Гладковым: Vadim Sidur. A study in modern soviet skulpture. Она стала первым подобным изданием на Западе.

Гроссман Василий Семенович (1905–1964) — прозаик, публицист, журналист.

Даниэль Юлий Маркович (1925–1988) — поэт, прозаик, переводчик. Фронтовик. Печатался с 1957 г. С 1958 г. под псевдонимом Николай Аржак публиковал свои произведения за границей. Осенью 1965 г. арестован (одновременно с А.Д. Синявским). В феврале 1966 г. осужден по статье 70 УК РСФСР на пять лет исправительно-трудовых лагерей. После освобождения в 1970 г. жил в Калуге.

Декру (Decroux) Этьен (1898–1991) — французский актер, один из создателей современного искусства пантомимы.

Денисов Эдисон Васильевич (1929–1996) — композитор.

Джакометти (Giacometti) Альберто (1901–1966) — швейцарский скульптор, живописец и график.

Джонсон (Johnson) Мэрилин Присцилла (1922–2022)— дипломат, атташе по культуре посольства США в Москве (1976–1978), посол США в Того (1978–1981).

Дикинсон (Dickinson) Эмили (1830–1886) — американская поэтесса.

Жадкевич Михаил Евгеньевич (1930–1986) — выдающийся хирург, заведующий хирургическим отделением московской клинической больницы № 71.

Жукова (Киртбая) Татьяна Ивановна (1939–2021) — актриса Театра на Таганке (с 1965), позже ведущая актриса театра «Содружество актеров Таганки» (с 1993).

Зайцева Алла Михайловна (1943–2012) — киножурналист, кинокритик, позже искусствовед. Подруга Вадима и Юлии, жила в коммунальной квартире в соседнем с мастерской В. Сидура доме.

Илизаров Гавриил Абрамович (1921–1992) — хирург-ортопед, профессор, академик РАН (1991). Директор Курганского научно-исследовательского института экспериментальной и клинической ортопедии и травматологии.

Искандер Фазиль Абдулович (1929–2016) — прозаик, поэт, сценарист.

Кабаков Илья Иосифович (р. 1933) — художник, график, сценограф, книжный иллюстратор. Член Московского объединенного комитета художников-графиков. С 1988 г. живет и работает в США. Личное знакомство В. Сидура и И. Кабакова состоялось в 1985 г. Они с удовольствием побывали тогда друг у друга в мастерских (В. Сидур чужие мастерские посещал крайне редко). 20 апреля 1986 г., в самый канун «перестройки» и незадолго до смерти В. Сидура, оба они оказались персонажами погромной статьи о современном искусстве, помещенной в «Московской правде»: А. Степанов. «Путешествие от “А” до “Я”. От неофициального искусства к проповеди антисоветчины».

Капоте (Capote) Трумен Гарсиа (1924–1984) — американский романист, драматург театра и кино, актёр.

Келлерман Владимир Романович (1930–2001) — врач, хирург-травматолог, рабатал в 71-й городской клинической больнице Москвы. Друг и коллега В.Е. Бродского, познакомившего его с Юлией.

Клеберг (Kleberg) Ларс Халльдор (р. 1941) — шведский литературовед, писатель и переводчик. Почетный профессор русского языка в Сёдертонском университете Стокгольма, где был одним из основателей семинара по художественному переводу. В 1990–1994 гг. советник по культуре посольства Швеции в Москве.

фон Кнооп (von Кноор) Вальдемар (1939–1979) — немецкий бизнесмен, на протяжении ряда лет занимал различные руководящие должности в немецких компаниях в Чили и Бразилии, а затем работал управляющим в сталелитейной фирме Theis-Stanley в Германии.

Комар Виталий Анатольевич (р. 1943) — художник. В 70-е годы вместе с Александром Мелаமிдом создал ряд произведений, использующих символику соцреализма. Для обозначения этих работ ими был предложен термин Соц-арт. С 1978 г. оба живут в США.

Крелин (Крейндлин) Юлий Зусманович (1929–2006) — хирург, писатель. Работал в московской городской 71-й больнице. Друг и коллега В.Е. Бродского. Член СП СССР (1969).

Левитанский Юрий Давыдович (1922–1996) — поэт, переводчик. Фронтовик. Давний близкий друг В. Сидура. В 1970 г. в издательстве «Советский писатель» вышел один из лучших сборников стихотворений Ю. Левитанского «Кинематограф», который иллюстрировал В. Сидур.

Лемпорт Владимир Сергеевич (1922–2001) — скульптор, график, участник Великой Отечественной войны, член МОС-СХ с 1956 г. Товарищ В. Сидура по Московскому высшему художественно-промышленному училищу (МВХПУ, быв. Строгановское). По окончании училища в 1953 г. В. Сидур и В. Лемпорт образовали творческий коллектив, в который чуть позже В. Сидур позвал и Н. Силиса. Свой коллектив они назвали «ЛеСС» («ЛеСиС»). В 1961 г. совместное творчество прекратилось.

Лимонов (Савенко) Эдуард Вениаминович (1943–2020) — поэт, прозаик, публицист.

Липшиц Хаим-Яков Абрамович (1891–1973) — скульптор.

Литвинов Павел Михайлович (р. 1940) — физик, диссидент. Один из инициаторов издания бюллетеня «Хроника текущих событий». 25 августа 1968 г. вместе с Л.И. Богораз и еще пятью товарищами принял участие в демонстрации на Красной площади в Москве против ввода советских войск в Чехословакию.

Литвинова Татьяна Максимовна (1918–2011) — литератор, переводчица английской и американской художественной литературы, художница. С середины 1970-х гг. жила в Англии. Тетка диссидента, физика П.М. Литвинова. Близкий друг К.И. Чуковского.

Лозовская Клара Израилевна (1924–2011) — секретарь К.И. Чуковского в 1954–1969 гг. В конце 1960-х– начале 1970-х гг. из-за дружбы с А.И. Солженицыным подвер-

галась преследованиям КГБ. С 1969 г. до своего отъезда в США в 1988 г. продолжала работать с архивом К.И. Чуковского, готовила к изданию его произведения и дневники, водила экскурсии по его дому-музею в Перedelкинe. Одна из составителей сборника «Воспоминания о Корнее Чуковском» (М., 1977) и автор помещенных в нем «Записок секретаря».

Лоуренс (Lawrence) Джон, сэр (1907–1999) — писатель, дипломат, с 1939 г. пресс-атташе посольства Великобритании в Москве, с 1942 г. главный редактор издававшейся в СССР русскоязычной газеты «Британский союзник», в 1970–1985 гг. председатель Ассоциации «Великобритания–СССР». Автор книг по истории России.

Лунгин Евгений Семенович (р. 1960) — режиссер. Был артистом в школьном Театре на ул. Достоевского Олега Киселева.

Лунгин Семен Львович (1920–1996) — драматург, киносценарист.

Любимов Юрий Петрович (1917–2014) — актер театра и кино, режиссер-новатор, театральный педагог, основатель (в 1964) и руководитель (до 2011) московского Театра на Таганке.

Людвиг (Ludwig) Петер (1925–1996) — известный в Германии фабрикант шоколада, крупный коллекционер произведений искусства и меценат. В 1976 г. подарил г. Кёльну значительную часть своей коллекции, которая с тех пор находится в музее его имени.

Майоль (Maillol) Аристид (1891–1944) — французский скульптор и живописец.

Максимов Владимир Емельянович (Самсонов Лев Алексеевич, 1930–1995) — поэт, прозаик и драматург. Близкий знакомый Вадима и Юлии с 1950-х гг.

Мандельштам Осип Эмильевич (1891–1938) — поэт и прозаик.

Медведев Жорес Александрович (1925–2018) — ученый-биолог, писатель, диссидент. С 1972 г. жил в эмиграции в Лондоне.

Медведев Рой Александрович (р. 1925) — писатель, публицист. Брат Ж.А. Медведева.

ван Меетерен (van Meeteren) **Удо** (1926–2024) — германский предприниматель, филантроп и меценат, основатель в 1980 г. «Фонда содействия развитию науки, культуры, охраны природы, международному взаимопониманию посредством молодежных обменов, в социальных и благотворительных целях» — Stiftung van Meeteren. Почетный гражданин г. Дюссельдорфа.

Мёллер (Möller) Дитрих — журналист, корреспондент немецкого междисциплинарного академического ежемесячного журнала Osteuropa.

Мигдал Аркадий Бенедиктович (1911–1991) — физик-теоретик, действительный член АН СССР (1966). Друг Вадима и Юлии в 1950-х-1960-х гг.

Митта Александр Наумович (р. 1933) — кинорежиссер, сценарист, художник. Народный артист РФ (2004). Друг В. Лемпорта, В. Сидура и Н. Силиса. В 1960 г., заканчивая

ВГИК (мастерская М.И. Ромма), снял о них дипломный короткометражный фильм «В глине, в дереве, в камне».

Монастырский Андрей Викторович (р. 1949) — поэт и художник-концептуалист, теоретик искусства.

Мориц Юнна Петровна (р. 1937) — поэтесса, публицист, давняя подруга Вадима и Юлии Сидур. Автор, в частности, стихотворения «Мастерская», посвященного В. Сидуру (1964). Одной из первых написала о В. Сидуре в широкой прессе на родине (статья «Взывающий» в журнале Огонёк, 1987 г.). Эта статья была переведена также для советских журналов, выходящих на немецком, норвежском, французском и шведском языках. По инициативе Ю.П. Мориц была организована первая официальная персональная выставка В. Сидура в Москве — в Советском комитете защиты мира в мае 1987 г.

Мур (Moore) Генри (1898–1986) — британский художник и скульптор.

Назаров Дмитрий Юрьевич (р. 1957) — артист театра и кино. Народный артист РФ (2000). Был артистом в школьном Театре на ул. Достоевского О. Киселева.

Нахова Ирина Исаевна (р. 1955) — художница-концептуалист

Неизвестный Эрнст Иосифович (1925–2016) — скульптор, график, книжный иллюстратор, участник Великой Отечественной войны. В 1976–1989 гг. жил в эмиграции в Швейцарии и США, затем снова в Москве. Давний знакомый Вадима и Юлии, одно время их сосед по квартире в 1950-х — начале 1960-х гг.

Неруда (Neruda) Пабло (1904–1973) — чилийский поэт и политический деятель. Член ЦК Компартии Чили. Лауреат Нобелевской премии по литературе 1971 года, лауреат Международной Сталинской премии «За укрепление мира между народами» (1953).

Никсон (Nixon) Ричард (1913–1994) — президент США в 1969–1974 гг.

Ноно (Nono) Луиджи (1924–1990) — итальянский композитор и дирижер.

О’Коннор (O’Connor) Фланнери (1925–1964) — американская писательница.

Окуджава Булат Шалвович (1924–1997) — поэт, прозаик, сценарист, бард. Друг Вадима и Юлии с 1961 г.

Паперный Алексей Михайлович (р. 1963) — российский поэт, музыкант, основатель группы «Паперный Т.А.М…».

Пастернак Борис Леонидович (1890–1960) — поэт, прозаик, лауреат Нобелевской премии по литературе 1958 года.

Паффрат (Paffrath) Дитер (1936–2002) — немецкий скульптор, осуществивший увеличение моделей почти всех скульптур Вадима Сидура, установленных в ФРГ. В 1984 г. для знакомства с Сидуром и для обсуждения с ним увеличения «Взывающего» приезжал в Москву.

Пекарский Марк Ильич (р. 1940) — музыкант, педагог, организатор оркестра ударных инструментов (1976). Исполнитель, среди прочего, «Сидур-Мистерии» композитора А. Бакши.

Пешлер (Peschler) Эрик (1922–2005) — писатель, драматург, журналист, редактор. В начале 1960-х гг. пять лет прожил в Москве. Написал об этом времени книгу Privat in Moskau. Begegnungen mit Kunst und Künstlern (Дюссельдорф–Вена, 1966). В 1970-х гг. корреспондент Швейцарского телевидения в Москве. В 1988 г. опубликовал в Берне еще одну книгу о московских художниках: Künstler in Moskau, die neue Avantgarde, в которой одна из глав посвящена В. Сидуру и даны фотографии его мастерской и произведений.

Пивоваров Виктор Дмитриевич (р. 1937) — художник-концептуалист, книжный иллюстратор. С 1982 г. живет в Праге.

Пикассо (Picasso) Пабло (1881–1973) — французский и испанский живописец, график и скульптор.

Позин Александр Владиславович (р. 1957) — петербургский скульптор.

Понто (Ponto) Юрген (1923–1977) — немецкий банкир. С 1969 г. председатель правления Dresdner Bank. Застрелен террористами RAF.

Попов Владимир Иванович (1925–1889) — заместитель министра культуры СССР (1966–1979), первый заместитель Председателя Гостелерадио СССР (1980–1989).

Пятигорский Александр Моисеевич (1929–2009) — философ и востоковед, буддолог. С 1963 г. по приглашению Ю.М. Лотмана принимал участие в проектах по семиотике. С 1974 г. жил в Великобритании, профессор Лондонского университета.

Рене (Resnais) Ален (1922–2014) — французский кинорежиссер и сценарист. Лауреат четырех премий «Сезар».

Рифф (Riff) Давид (р. 1975) — искусствовед, художник, сын Гизелы Рифф-Аймермахер.

Роден (Rodin) Франсуа Огюст (1840–1917) — французский скульптор.

Розанова-Синявская Мария (Майя) Васильевна (р. 1929) — публицист, издатель, жена А.Д. Синявского.

Ростропович Мстислав Леопольдович (1927–2007) — виолончелист и дирижер.

Савостюк Олег Михайлович (1927–2021) — художник-плакатист, Народный художник РСФСР (1980), действительный член Российской АХ, профессор Государственного академического художественного института им. В.И. Сурикова (с 1982). Активист МОССХ.

Саган (Sagan) Карл Эдвард (1934–1996) — американский астрофизик, астроном, популяризатор науки.

Сагдеев Роальд Зиннурович (р. 1932) — физик, действительный член АН СССР (1968). С 1973 г. директор Института космических исследований АН СССР. Член Международной академии астронавтики (1978). Лауреат Ленинской премии (1986).

Сапгир Генрих Вениаминович (1928–1999) — поэт-шестидесятник, давний знакомый В. Сидура и Юлии.

В 1950-х–1960-х гг. он часто бывал в мастерской и, будучи незаурядным артистом и чтецом, с удовольствием и помногу читал свои стихи. О В. Сидуре он в 1997 г. писал так: «Вадим Сидур всегда для меня был, прежде всего, скульптором — художником необычайной силы и мысли с отсветом гениальности. Много раз я спускался в его подвал и созерцал там рождение глиняных женщин и чужанных пророков. Оказывается, Вадим Сидур писал еще стихи и прозу. Об этом я узнал только после его смерти. Это был человек Возрождения и — настоящий поэт».

Сахаров Андрей Дмитриевич (1921–1989) — физик-теоретик, действительный член АН СССР (1953), лауреат Ленинской (1956) и Сталинской (1953) премий, трижды Герой Социалистического Труда, лауреат Нобелевской премии мира 1975 года. С конца 1960-х гг. один из лидеров правозащитного движения в СССР.

Светлова Наталья Дмитриевна (р. 1939) — жена А.И. Солженицына, его помощница и редактор его собрания сочинений.

Светова Зоя Феликсовна (р. 1959) — журналист, публицист, правозащитник. Была актрисой в школьном Театре на ул. Достоевского О. Киселева.

Сидур Дмитрий Вадимович (р. 1975) — адвокат, сын Вадима Сидура.

Сидур Михаил Вадимович (1955–2010) — переводчик, искусствовед. Организатор и директор Московского государственного музея Вадима Сидура. Сын В.А. Сидура. Автор монографии о его жизни и творчестве.

Силис Николай Андреевич (1928–2018) — скульптор, график, член МОССХ с 1956 г. Товарищ В. Сидура по Московскому высшему художественно-промышленному училищу (МВХПУ, быв. Строгановское). Н. Силис был с В. Сидуром в одной группе. По окончании училища в 1953 г. В. Сидур и В. Лемпорт образовали творческий коллектив, в который чуть позже В. Сидур позвал и Н. Силиса. Свой коллектив они назвали «ЛеСС» («ЛеСиС»). В 1961 г. совместное творчество прекратилось.

Синявский Андрей Донатович (1925–1997) — писатель, литературовед, публицист. В 1959–1966 гг. в Париже и Нью-Йорке вышел ряд его произведений, подписанных псевдонимом Абрам Терц. В феврале 1966 г. осужден на семь лет исправительно-трудовых лагерей по обвинению по статье 70 УК РСФСР — «антисоветская агитация и пропаганда, изготовление, хранение и распространение антисоветской литературы». В 1971 г. досрочно освобожден. В 1973 г. эмигрировал с семьей во Францию.

Смагина Евгения Борисовна (р. 1954) — филолог-библеист, языковед, поэт, переводчик, ученица Юлии.

Солженицын Александр Исаевич (1918–2008) — прозаик, публицист, общественный деятель. Лауреат Нобелевской премии по литературе 1970 года.

Солженицын Ермолай Александрович (р. 1970) — старший сын А.И. Солженицына. Окончил факультет восточных языков в Гарварде, жил и работал на Тайване, с 1995 г. живет в Москве.

Спендер (**Spender**) **Стивен**, сэр (1909–1995) — британский поэт, прозаик и эссеист.

Столярова Наталья Ивановна (1912–1984) — дочь русских политэмигрантов, вернулась в СССР, десять лет провела в ГУЛАГе и ссылке, после освобождения — переводчица, публицист, одна из ближайших помощниц А.И. Солженицына.

Тамм Игорь Евгеньевич (1895–1971) — физик-теоретик, действительный член АН СССР (с 1953). С 1948 г. руководитель специальной группы, участвовавшей в разработке термоядерного оружия. Лауреат двух Сталинских премий (1946, 1953), лауреат Нобелевской премии по физике 1958 года. Герой Социалистического Труда (1953).

Татищев Степан Николаевич (1935–1985) — граф, атташе по культуре посольства Франции в Москве (1971–1974). Член Института славяноведения (1972). Профессор Института восточных языков Парижского университета.

Тенякова Наталья Максимовна (р. 1944) — актриса театра и кино. Народная артистка РФ (1994).

Турчин Валентин Федорович (1931–2010) — физик, математик, кибернетик, информатик, доктор наук, видный правозащитник, автор самиздата. С 1974 г. председатель московского отделения организации «Международная амнистия». Постоянно подвергаясь преследованиям КГБ, в 1977 г. вынужден был эмигрировать, затем работал в математическом институте университета Нью-Йорка.

Угримов Александр Александрович (1906–1981) — эмигрант первой волны, вернулся в СССР, шесть лет провел в ГУЛАГе, после освобождения работал переводчиком. Один из ближайших друзей и помощников А.И. Солженицына. Автор воспоминаний.

Феллини (**Fellini**) **Федерико** (1920–1993) — итальянский кинорежиссер и сценарист. Лауреат пяти премий Оскар.

Фокин Валерий Владимирович (р. 1946) — театральный режиссер. Лауреат трех Государственных премий.

Фолкнер (**Faulkner**) **Уильям** (1897–1962) — американский прозаик, лауреат Нобелевской премии по литературе 1949 года.

Фрумкин Александр Наумович (1895–1976) — физикохимик, действительный член АН СССР (1932). Лауреат трех Сталинских премий. В. Сидур выполнил надгробие на его могиле на Новодевичьем кладбище в Москве (1978, бронза, высота 2,86 м).

Хальман (**Hallman**) **Виола** (1944–2012) — западногерманская предпринимательница, глава сталелитейной компании Theis-Werke в Хагене (1971–2009). В 1978 г. по ее заказу В. Сидур выполнил скульптуру «Женщина и сталь» (алюминий, высота 1,76 м, была установлена на территории фирмы).

Хэрндель (**Haerndel**) **Герхард** (р. 1935) — физик, профессор, директор Института Макса Планка (Max-Planck-Institut für extraterrestrische Physik, MPE) в Гархинге (1969–2000).

Цадкин Осип (1888–1967) — французский скульптор и график.

Чуковская Лидия Корнеевна (1907–1996) — писательница, литературный критик, редактор.

Чуковский Корней Иванович (1882–1969) — поэт, прозаик, переводчик, литературовед.

Шагал Марк (1887–1985) — живописец, график, сценограф.

Швиттерс (**Schwitters**) **Курт** (1887–1948) — немецкий художник и писатель.

Шлезингер (**Schlesinger**) **Джон** (1926–2003) — британский режиссёр театра и кино.

Шнитке Альфред Гарриевич (1934–1998) — композитор. Лауреат Государственной премии РФ (1995).

Штраус (**Strauß**) **Франц-Йозеф** (1915–1988) — политический и государственный деятель ФРГ. С 1953 г. занимал ряд министерских постов. В 1978–1988 гг. министр-президент Баварии. Лидер партии ХСС.

Штридтер (**Striedter**) **Юрий** (1926–2016) — немецкий славист, компаративист, литературовед, историк. Профессор Свободного университета в Берлине (1960–1966), профессор Констанцкого университета (1967–1976), профессор Гарвардского университета (1977–1993). Член Американской академии искусств и наук (1983).

Эдельман Галина Самсоновна (р. 1938) — живописец, график. Жена М.С. Харитонова.

Эткинд Ефим Григорьевич (1918–1999) — филолог, литературовед, переводчик французской и немецкой поэзии, диссидент, автор самиздата. В описываемое время профессор Ленинградского педагогического института им. А.И. Герцена. В 1974 г. исключен из СП СССР, лишен профессорского звания, выслан из страны и лишен советского гражданства. Жил во Франции.

Эфрос Анатолий (Натан) Васильевич (1925–1987) — театральный режиссер. Режиссер-постановщик московского Центрального детского театра (1954–1963), Театра им. Ленинского комсомола (1963–1967), Театра на Малой Бронной (1967–1984), Театра на Таганке (1984–1987).

Юрский Сергей Юрьевич (1935–2019) — актер театра и кино, режиссер. Народный артист РСФСР (1987).

Якир Петр Ионович (1923–1982) — историк, диссидент. В январе 1968 г. вместе Ю.Ч. Кимом и И.Я. Габаем подписал обращение «К деятелям науки, культуры, искусства» с протестом против ресталинизации и преследования инакомыслящих, которое распространялось в самиздате.

Яковлев Александр Николаевич (1923–2005) — политический и общественный деятель, один из главных идеологов перестройки. Участник Великой Отечественной войны. Член и секретарь ЦК КПСС (1986–1990), член Политбюро ЦК КПСС (1987–1990).

Янкилевский Владимир Борисович (1938–2018) — живописец, график, книжный иллюстратор, автор ассамбляжей.

Содержание

17 ступенек вниз, или о тех, кто сохранил память о знаменитом Подвале	7
<i>Марк Харитонов</i> <p>Заложник вечности</p>	14
<i>Андреа фон Кнооп</i> <p>Воспоминания о Вадиме Сидуре</p>	42
<i>Тамара Бреус</i> <p>Неофициальный художник</p>	50
<i>Ренате Аллардт</i> <p>Калининградские фрикадельки</p>	56
<i>Владимир Бродский</i> <p>Самое памятное</p>	58
<i>Дорис Шенк</i> <p>Мои встречи с Вадимом Сидуром</p>	64
<i>Лев Копелев</i> <p>Сопrotивление и свобода</p>	66
<i>Збигнев Т. Шмурло</i> <p>Подвал свободы и диалога и польские исследования</p>	68
<i>Марина Хазанова</i> <p>Сидуровские годы</p>	80
<i>Кристхард-Георг Нойберт</i> <p>«Неизвестный и знаменитый одновременно» <p>Встречи с Вадимом Сидуром</p></p>	86
<i>Рольф Фигут</i> <p>Встречи с Вадимом Сидуром</p>	92
<i>Анника Бекстрём</i> <p>О Вадиме Сидуре</p>	98
<i>Майкл Скэммел</i> <p>Воспоминания о Вадиме Сидуре и его окружении</p>	108
<i>Георгий Геннис</i> <p>Памяти Вадима Сидура</p>	126
<i>Карл Аймермахер</i> <p>Воспоминания о Сидуре и его творчестве</p>	128
<i>Гизела Рифф</i> <p>Эпизоды</p>	148
<i>Вениамин Смехов</i> <p>Мой драгоценный друг</p>	162
<i>Олег Киселев</i> <p>Мой Сидур и метафизика оптимизма</p>	168
<i>Людмила Бакиш</i> <p>Сидур-Мистерия</p>	182
<i>Грете Шульга</i> <p>Всегда по вторникам</p>	192
<i>Матэя Шюльке</i> <p>Райские плоды</p>	194
<i>Владимир Воловников</i> <p>Однажды они спустились в Подвал</p>	198
<i>Наталья Нольде</i> <p>Может быть, просто… Судьба</p>	204

Э.Н. Гладков, коллектив авторов.
Вадим Сидур: «Мир без человека мне не интересен».
В 2-х частях.
Часть I. Эдуард Гладков. «В памяти и на фотопленке».
Альбом фотографий.
Часть II. «Однажды они спустились в подвал».
Друзья, почитатели вспоминают...



9 785910 225323