

Дорожные вешки

Репродукции: Анатолий Соколов

Иллюстрации: Елена Щетинкина

Елены Щетинкиной

Елена Щетинкина рассказывает о своем далеком и недалеком прошлом. Она вспоминает, быть может, самые характерные моменты личной жизни, связанные с важными историческими событиями, которые так или иначе повлияли на судьбу незаурядного художника...



Две дороги.
Цикл «Мы — цыгане»,
1989. Пастель

1953

Я родилась в Читинской области в семье военного. В 1945 году мой отец участвовал в разгроме японской Квантунской армии в Маньчжурии, а потом продолжил службу на границе с Китаем. Наш дом находился во второй пограничной зоне, в сопках Читинской области.

Мои самые первые детские впечатления очень отрывочные, но я хорошо запомнила сообщение по радио о смерти Сталина, хотя была очень маленькая — годика три. Тогда в доме повисла такая гнетущая тишина... Ну вроде как горе — не горе, но в атмосфере возникло что-то очень тяжелое. Наверное, это мое первое «политическое» впечатление, если можно так выразиться.

Естественно, как ребенок, я не понимала, что в действительности произошло, — но какую-то нависшую темную тучу и тревогу почувствовала. Не могу объяснить как. Может быть, потому что мои родители были так потрясены смертью вождя всех народов... Не знаю.

1979

После учебы в Строгановке (Московское высшее художественно-промышленное училище) передо мной стоял выбор, куда пойти работать. Я почему-то не хотела на подмосковные заводы, например, на тот же Дулёвский фарфоровый завод. И не из-за того, что им руководила наша бывшая «строгановская» дама. А скорее оттого, что в Дулево шибко чтут определенные традиции.

Например, один мой однокурсник решил заниматься именно исконным народным искусством и посвятил фактически всю жизнь гжельской традиции — так по сей день этим и занимается. Но мне хотелось делать что-то свое...

Хотя я прекрасно понимала, что молодому художнику вместо того, чтобы искать собственный путь в прикладном искусстве, куда проще было бы реализоваться за счет бренда Дулевского фарфора, Императорского завода или той же гжели. Тем более их работы даже в то время выставлялись за рубежом, например в Германии. А у других заводов и «свободных художников» в принципе не было никаких возможностей показать свои работы на зарубежных выставках.

Но даже такие перспективы меня почему-то не прельщали. Мне просто хотелось самостоятельного творческого поиска без стеснения жесткими канонами традиционного искусства. Вот я и поехала на Урал, про который раньше



Дорога, 1982. Пастель

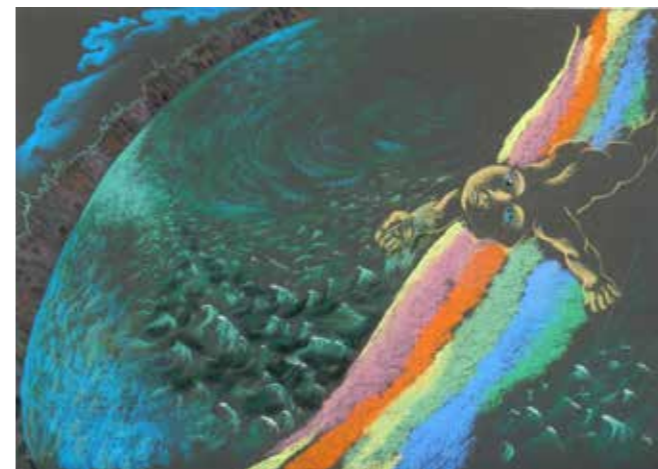
слышала байки, будто там по улицам чуть ли не медведи бродят. Ну и вообще всякие чудеса творятся... И как бы в тон этим представлениям Южноуральский фарфоровый завод в Челябинской области пообещал мне все прелести творческой свободы. Помню, как я тогда размечталась: вот уж я там раскручусь!

И чудеса начались буквально с порога, как только в конце 1979 года я прибыла в город Южноуральск и обратилась к директору завода, который и направил запрос в Строгановку на достойного выпускника. Директор тут же без лишних церемоний направил меня к главному художнику завода. А тот даже удивился — зачем я пришла — и прямо заявил: «Нам не нужны художники». Ну я как стояла — так и... Меня это настолько шокировало... и я наивно вопрошаю: «Как это не нужны? Вы же меня сами пригласили...»

Ситуация была такая: главный художник Николай Николаевич Калилов, который долго руководил художественным отделом, в очередной раз решил повысить свою весомость и как бы подал заявление об уходе с должности главного художника. А директор, уже пригласивший дипломированного художника из Строгановского училища, тут же подписал это самое заявление, чтобы освободить должность.

Естественно, мой приезд вызвал у Калилова крайнее недовольство. Он давно привык считать себя большим мастером и любил, когда заводские художники бегали к нему советоваться по всякому поводу и получать одобрение на малейшую черточку в эскизе. Любая завитушка на серийном фарфоре должна была получить санкцию Калилова.

Но очень скоро, когда все увидели мои новые работы, некоторые молодые специалисты потянулись ко мне... Понятно, Калилова это заметно раздражало, поскольку его авторитет явно потускнел. Тем более я-то умела рисовать, писать на фарфоре всё что угодно... Правда, в самом технологическом процессе его производства я еще была абсолютно «нулевая».



Венецианский сон, 1991. Пастель

Идущий по воде, 1994. Акварель, белила >



Древняя дорога. Цикл «Сыростан», 1992. Пастель

1981

Вскоре я начала выставлять свои работы в челябинском Союзе художников, и меня без особых проволочек приняли в его члены. Многие уже известные художники оценили мои работы по достоинству. И их признание было очень важным, особенно в то время, когда в Южноуральске толком еще не могли понять, что я делаю, — там просто некому было.

На рубеже 1970–1980-х годов у нас на фарфоровом заводе работали пять-шесть художников, не больше. Наконец, директор приглашает меня на разговор и делает предложение стать главным художником. Я поначалу замахала руками: «Да вы что, я же толком не знаю производства». — «А мы поможем разобраться с этими премудростями. Да еще и квартиру дадим!» Тут я остановилась, подумала: ведь так устала жить в общагах — сколько можно... И согласилась. Квартиру, правда, дали не сразу, но работы прибавилось выше крыши.





Дорога к храму, 1995. Акварель, белила

1982

Шел ноябрь месяц. Мы, несколько заводских художников, как обычно, ехали поездом в Москву со своими коробками фарфора на художественный совет в Министерство легкой промышленности, чтобы утвердить новые образцы серийной продукции. При так называемом тоталитарном режиме невозможно было запустить в производство ни одного образца, не подписанного московскими чиновниками. Ах, как они любили перед нами попочевряжиться, прежде чем одобрить какой-то очередной эскиз. Да еще частенько сами норовили приехать к нам на завод с ревизией, и не дай бог, если им на глаза попадет какой-нибудь неутвержденный образец...

Дорога — почти двое суток, и никто в поезде не знал последних новостей. Но странное дело — в вагоне почему-то все время звучала только классическая музыка. К чему бы это? Приезжаем в Москву — чувствуем: какая-то непонятная атмосфера, и москвичи молчаливые, будто растерянные.

С вокзала отправляемся прямо в Министерство легкой промышленности, обращаемся к нашим кураторам, а они машут руками: «Ребята, рвите когти назад, ну не до вас сейчас!» А мы ничего не понимаем, я возражаю: «Да как же так — мы столько ехали-ехали, вот притащили эти коробки! Да вы что!..»

Но уже сами видим: наш приезд оказался нежелательным, а понять не можем — почему? И тут узнаем: оказывается, умер «наш дорогой Леонид Ильич». Ах, горе-то какое!.. И в министерстве просто не знали, что будет дальше, — может, вообще мир рухнет! Вот поэтому они и попытались нас сразу спихнуть: есть ли у вас место, где можно втихаря отсидеться?

1983

Каких-то особых строгостей во времена нового генсека Юрия Владимировича Андропова я просто не могу при-

помнить. Но слышала от других художников, будто кого-то ловили в московских магазинах и даже наказывали за то, что они находились не на работе. Поэтому в очередной приезд на худсовет в столицу мы как бы напряглись. Худсовет обычно начинался поздно — часов в 11. А утром-то нам хотелось конфеток купить, да и поискать хороший чай, потому что в Челябинске его не сыскать — дефицит страшнейший!

И вот забегает в какой-нибудь ближайший к гостинице магазин — да так с оглядкой, все-таки страшились, чего-то побаивались. Ведь с 8–9 часов утра какие-то «товарищи» уже начинали шерстить по магазинам: что-то вынюхивали, выспрашивали, проверяли документы. Правда, лично я не попадалась им на крючок, но мои знакомые сказывали, что кое-кому после задержания в неурочное время пришлось отблатрывать 15 суток на принудительных работах. Кстати, когда Андропов ушел из жизни, это не произвело такого уж сильного впечатления, как смерть Брежнева. Однако для меня лично похороны очередного генсека имели значение, поскольку они совпали с моей первой творческой выставкой в Челябинске...

А жила я по-прежнему в Южноуральске, где от завода мне дали плохенькую квартирку на первом этаже, но в ней все-таки нашлась лишняя площадь под мастерскую. И это вызвало у меня большой подъемчик: ну как же — своя мастерская! Ведь до этого, живя в общежитии, писать мне было негде, а тут появился свой угол — красота.

На заводе работа шла своим чередом: в конце каждого дня директор рапортовал в Москву, сколько мы нашлаплили посуды — тарелок, чашек, сервизов и проч. В общем, это были обычные рабочие будни, но один день мне запомнился очень хорошо. Мы собрались на очередную планерку в конце смены — и тут выяснилось, что из всей выпущенной за день продукции 80% оказались браком. Ну просто бешеный процент! И вот мы сидим, голову ломаем...



Жизнь, 1995. Акварель



Тропой пионов, 2000. Акварель, белила

Брак в фарфоре бывает разнообразный: например, вылезет железо, попадет в материал мушка или какая-то соринка. Когда металлическая крошка попадает в формовочную массу — это приговор. Ее уже ничем не выкуришь, даже магнитом. А сором может быть абсолютно всё: пыль, мелкие крупинки... Правда, меня по должности эти вопросы не касались...

А однажды нам пытались всучить один заграничный заказ на чайники, отлитые вручную. И мы отлили первую партию, но не смогли выбрать и пяти штук с идеально ровным горлышком из-за сильной деформации в процессе нагревания. На практике такие огрехи случаются нередко, поскольку фарфор считается вообще самым сложным видом керамики — в технологическом процессе может произойти всё что угодно. Чуть дрогнет температура, что-то лишнее попадет в состав материала — и пожалуйста: брак.

Как-то у нас созвали такое представительное совещание на тему «Конкурентная способность Южноуральского фарфорового завода в сравнении с японскими производителями фарфора». Так я там просто залилась от хохота и публично заявила: «Да вы издеваетесь, что ли? Какая конкурентная способность? У нас же просто пещерный век — о каком «уровне производства» может идти речь, когда в Японии совсем другие технологические критерии!»

1984

Моя первая выставка в челябинском Союзе художников случилась в феврале 1984-го. И была у меня там одна картинка, на которой изображена лежащая собачка, которая как бы осмысливала свою незадавшуюся судьбу, — а две другие собачки на заднем плане уже побежали в кусты заниматься любовью. И куратор выставки — эдакая глубоко партийная госпожа Орлова, увидев ее, буквально озверела: «Срочно снять эту пошлятину — ты с ума сошла? Загредишь в тартарары!..» А мне сюжет с собачками казался совершенно невинным.

И дальше эта строгая дама прошла по моей выставке и сняла буквально все женские обнаженки, с чем тогда



Предначертанье, 1996. Акварель, белила

вообще было шибко строго. Но зато мужскую обнаженную натуру она не тронула, чему я была очень рада. И после ее нашествия все работы, снятые по ее приказу, мы перенесли в отдельную комнатку искусствоведов, в которую потом приглашали только избранных гостей...

А еще нам категорически запретили делать банкет: «Ни в коем случае! Никаких банкетов! Распоряжение особое!» Но Союз художников тогда еще помогал делать выставки — нам выделили немного денег, и мы втихаря купили «горючего», закуски и организовали маленький банкет. Однако кто-то таки «капнул», доложил начальству про нашу затею. И вот мы мирно сидим за столом, поднимаем бокалы... Я-то вообще не челябинская и впервые в гости со своей выставкой. Вдруг звонок в дверь — и на пороге наряд милиции: «Что тут за безобразие? Поступила информация, что здесь банкет. Вы не понимаете, что стране не до веселья? Нас постигло большое горе — умер выдающийся член Коммунистической партии Советского Союза, ее генеральный секретарь Юрий Владимирович Андропов. Как вы можете допустить такое кощунство?!..»



Поцелуй в степи. Цикл «Аркаим», 2000. Бумага, карандаш



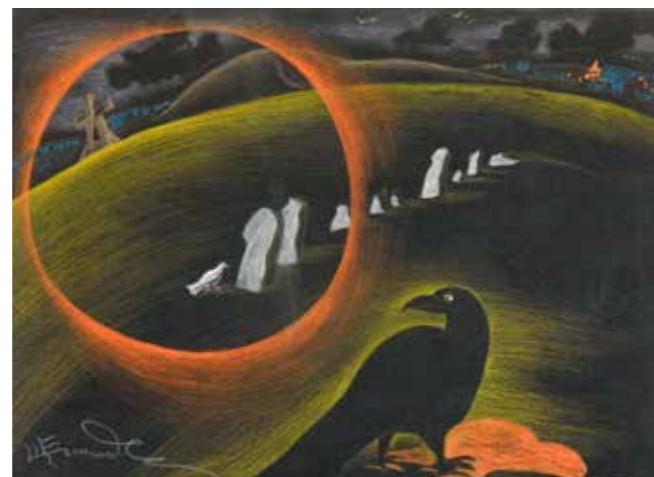
Кочевники. Цикл «Аркаим», 2000. Бумага, карандаш

И еще драма была в том, что на родном заводе мне постоянно ставили в укор, что я участвую в выставках. На каждом совещании ведущих специалистов главный технолог завода всегда старалась упрекнуть: «Товарищ Щетинкина, а что вы такого хорошего сделали для завода?» Ну и остальные в таком же духе отчитывали. Я даже как-то привыкла к этому. Однажды на утренней двухчасовой (!) оперативке я долго размышляла о том, сколько бы успела нарисовать за это время, и незаметно заснула. Ну и директор мне, конечно, попенял: «Товарищ Щетинкина, вам что, совсем не интересно наше производство?» — «Мне оно интересно, но если вы два часа обсуждаете, какую гайку куда вкрутить, то мне это просто не нужно!» Поэтому, естественно, в коллективе меня считали строптивой.

Еще до моего прихода на заводе выпускали один чайный бокал — обыкновенный большой бокал с ручкой. И вот в силу своего несносного, скверного характера наш главный технолог накатала на меня кляузу в министерство, откуда к нам приезжали комиссии проверять качество продукции. А меня она обвинила в том, что у бокала, мол, ручка плывет... Ну, тут уж я не удержалась и прямо при рабочих в глаза ей заявила: «Вы как технолог — просто дуб стоеросовый и не соображаете, что это чисто технологический вопрос. Вы посмотрите-ка лучше жежелку

(масса, которую приставляют к бокалу), ее конструкция появилась еще до меня! А почему она сейчас поползла? Потому что жежелку сделали неправильно — это чисто технологическая погрешность!»

Главный технолог мне этого так никогда и не простила. Мы с нею враждовали вплоть до моего ухода. Кстати, однажды к нам на завод прибыла телевизионная группа



Кочевники. Цикл «Аркаим», 2000. Бумага, карандаш

и стала снимать сюжет прямо у меня в кабинете. Тут уж технолог не смогла себя сдержать и во всеулышание заявила: «Елена Александровна, ну что это такое, позвольте вас спросить. Мы все работаем-работаем, трудимся, не покладая рук, даем стране фарфор, а вот снимают почему-то именно вас!» На что я ей парировала, дескать, вы сами спросите у журналистов, почему я им интереснее, чем вы? Так что на заводе мне постоянно приходилось обороняться...

1985

После смерти очередного престарелого генсека — Константина Устиновича Черненко — пришел относительно молодой Михаил Сергеевич Горбачев... Поначалу показалось, будто бы что-то новенькое, — те же все были больными стариками, а этот вроде живой, подвижный, говорливый. Но по тому моему восприятию не могу прямо сказать, что так уж «ах-ах!», но все-таки было какое-то впечатление, что-то в нем импонировало, но особого умиления не было. Да, поначалу он говорил хорошо, складно... Поначалу. Хотя, честно говоря, я в него и не всматривалась пристально. И о том, что он «меченый», тоже не задумывалась. Мне надо было на заводе решать вопросы...

Слишком много я тогда «имела по морде» на заводе, столько нервов тратила! Ведь почти десять лет я была главным художником, а эта должность все-таки страшно административная: сплошные заседания, совещания день-деньской без конца и края. Мне пора было уже сдать назад



Дагомыс, 1991. Пастель



Золотой ангел. Цикл «Аркаим», 2000. Пастель

и уйти из главных, но я понимала: только уйду — в меня все вилы воткнут, какие только можно. И самое главное — не дадут творчески работать. Вот что меня держало. Но к концу девятого года в должности я поняла, что работаю в стол — всё в стол, что эту заводскую машину я не разверну.

И тут кстати возник серьезный конфликт с последним директором завода. Он как-то надумал оформить кучу чайников в подарок кому-то из начальства. «Елена Александровна, прошу это сделать...» — «Хорошо, давайте вашу заявочку с подписью и датой — и всё будет исполнено, хотя художественная лаборатория выполняет образцы для производства, а не подарки какие-то...»

Этот мой ответ сильно раздосадовал директора, и он заорал на меня во весь голос: «Да вы... да вы... как вы смеее? Вы у меня вылетите с завода по 33-й статье!» Но я заорала еще громче: «А вы свалитесь со своего кресла еще раньше, чем я по 33-й статье!» Кстати, статья 33 касалась наказания за прогулы, и директор решил мне в отместку зацепиться за «творческие дни», которые я выбила для художественного отдела. Поэтому в эти самые творческие дни я либо работала дома, либо ездила на выставки. А директор всё разорился: «Где у нас главный художник, почему ее вечно нет на месте?» Причем он это орал по громкоговорителю на весь завод.

Между прочим, завод у нас был довольно большой, вполне приличный: численность работников — больше двух тысяч. И под Свердловском построили завод примерно по такому же образцу, как Южноуральский, только заточенный под выпуск тарелок. А мне тогда очень хотелось, чтобы у нашего завода было свое лицо, свой знак. Я с такой задумкой туда и приехала — но, в конце концов, поняла, что с этой машиной мне не совладать.

К примеру, придумая я сложный рисунок, а наша машина не сможет его отштамповать, она была способна только на простейшие оттиски. Поэтому на всех фарфоровых заводах в стране шлепали одинаковые чайники. Но ведь и Москва тоже гнобила творческое начало. Я почти десять лет ездила в столицу на худсовет — и, как только

осмеливалась показать там хоть одну свою работу, тут же возникало гробовое молчание...

И на заводе за мной следили, как за какой-то вредительницей, даже шпионов подсылали: что я делаю в рабочее время, не занимаюсь ли творческими работами? Вот такая обстановка была — уж извините... Как при мадридском дворе — кругом «одни шпиёны». Уже потом, спустя годы, меня нередко спрашивали журналисты: «Елена Александровна, а что значит завод в вашей творческой судьбе художника?» И я им честно признавалась: «Конечно, завод стал для меня своеобразной школой жизни, и в то же время это фактически был приговор — десять лет без права переписки и с конфискацией имущества».

На заводе мне катастрофически не хватало зарплаты, я хронически не могла свести концы с концами. И нередко думала: «Ну почему я не могу ничего заработать, почему я так плохо живу, хотя вот предыдущий главный художник в свое время даже в кругосветное путешествие съездил...» А я, как правило, часть своей зарплаты отдавала модельщику. Более того, я часто вообще в долгу оставалась...

1987

Наконец я решила оставить завод и перебраться в Челябинск. Мы с мужем обменяли две наши однокомнатные

квартиры в Южноуральске на одну квартирку в Ленинском районе Челябинска. Правда, первые три года я еще постоянно навещала Южноуральск, но потом поняла, что мне просто не хватает времени для нормальной осмысленной работы — и лучше совсем оборвать эту пуповину с заводом и начать работать самостоятельно.

Обращаюсь в челябинский Союз художников и быстро понимаю, что я никому не нужна и что мои способности и возможности абсолютно не востребованы. На том же заводе от меня хоть что-то требовали за зарплату в 175 рублей, а тут ровным счетом никто никому не нужен — делай что хочешь, никто тебе ничем не обязан. И все художники — свободны!

Наверное, для очень многих художников эта самая горбачевская «перестройка» оказалась серьезным испытанием. Все-таки в одночасье произошло переустройство буквально всей жизни с налаженной плановой системы хозяйствования на совершенно непонятную «рыночную экономику». Однако я к этому времени уже многому научилась: во-первых, уметь терпеть, а во-вторых — смирять какие-то свои ожидания и желания. Мало ли чего я хочу? Ну «хоти» сколько хочешь.

Конечно, стало любопытным, как это наши давно сложившиеся представления о жизни вдруг оказались совсем несостоятельными? Эта самая пресловутая



Аркаимская стихия.
Цикл «Аркаим», 2000.
Пастель



Степные дороги. Цикл «Аркаим», 2000. Акварель

«гласность» и откровенные публикации в прессе как бы изменили весь окружающий мир. Но в нашей среде художников все-таки дискуссии разгорались не по поводу вдруг обнаруженных мерзких пороков тоталитаризма и прелестей «свободного западного мира», а в основном мы говорили и спорили о свободе именно в области искусства, о поиске новых художественных направлений, о своих личных стремлениях...

В советское время за художниками сильно присматривали разные «вышестоящие органы». Например, в андроповский период живописцев прямо обязывали писать портреты славных передовиков производства. И вообще — партийные и советские структуры власти внимательно следили, чтобы никакая проказа не проникла в художественное творчество, чтобы все художники или скульпторы вели себя «хорошо» и делали «правильные» работы.

Правда, пока я работала на заводе, эта самая власть нас не прессовала — просто не было повода. Вот мы приехали в министерство, показали очередной чайный сервиз — и что там можно сказать об обыкновенных чашках и тарелках? Очень уж сложно так извратиться, чтобы посчитать какой-то обыкновенный чайник «диссидентским»!

А художники-живописцы относились ко мне тоже скептически: «Ну что там плоски-поварешки — какое это может быть искусство? Всё это бытовуха...» Но они просто не понимали, что фарфор — очень серьезный вид керамики.

С другой стороны, я сама была довольна таким отношением — по крайней мере, никаких идеологических подкопов ко мне не предъявишь. Правда, по поводу обнаженки немножко намекнули — и все дела. Единственное, меня часто подводила собственная несдержанность — порою я могла прямо в лицо сказать всё, что думаю. Сама себе вредила.

В 1987–1988 годах начали открываться разные мастерские, небольшие предприятия и кооперативчики, альтернативные заводам. Наш челябинский художник Тимур Дидишвили с компаньонами затеяли кооператив как филиал Южноуральского фарфорового завода. Где-то в пригороде они нашли маленький цех с печью, которая топилась углем. Дидишвили, с которым мы были знакомы по Союзу художников, предложил мне присоединиться к ним, но я отказалась и объяснила, что хорошо знаю внутреннюю обстановку на заводе и что им точно не дадут заработать. Не зря я сомневалась, поскольку на заводе была жесткая атмосфера, ко всем чужим относились крайне подозрительно. Тем более что кооперативчики рассчитывали каким-то образом зарабатывать приличные деньги.

Правда, все-таки кооперативное движение стало развиваться, раскручиваться — и уже к началу 1990-х годов появились еще несколько мелких кустарных предприятий из самих заводчан, которые пытались промышлять фарфоровыми изделиями, и что-то им даже удавалось.

А я уже переехала в Челябинск и пыталась как-то «прорасти», но мне сначала приходилось работать только дома — никакой мастерской у меня не было. А потом я таки получила комнатку в мастерских Союза художников на улице Омской. Причем моей первой комнатой была именно та, которую сейчас занимает скульптор Виктор Митрошин.

В это время комбинат художников работал на полную катушку. Частных заказов было предостаточно, и, например, керамисты день и ночь жгли свои блюда. Однако до меня заказы хоть и доходили, но немного. Конечно, я могла бы получать заказы от Союза художников, но мне никто ничего не предлагал. Как бы то ни было, я никогда у кормушки не толкалась — нет и нет заказов, ну и что ж теперь? Каким-то образом я умудрялась выживать: например, для детского сада делала какие-то блюда, вазы и т.д. Кстати, в ту пору в мастерских на Омской было оживленно: ходили всякие мэтры и маэстро... а я обычно не светила, закрывалась и работала...

Поначалу в этом непривычном для меня свободном режиме мне надо было самой научиться планировать свое время и работу. И когда я сумела-таки внутренне перестроиться — тогда уже стало легче. Моим соседом был акварелист Валентин Львович Старков, который приходил в мастерскую с собакой, заваривал крепкий кофе и работал. К концу жизни он полностью переключился на евангельские темы.

У нас в подвале собирались художники-керамисты, которые любили посидеть и повспоминать добрые старые времена. Ах, какая была славная жизнь в советское время — заказов всегда выше крыши, и водку таскали ящиками!.. Тогда «свободные художники» зарабатывали больше, чем даже на приличных заводах. Но в 1990-е наш Художественный фонд как производственное предприятие начал помаленьку чахнуть, затихать. Да, заказы и тогда случались, но уже скорее эпизодически, постоянной загрузки явно не хватало.



Степная роза. Цикл «Аркаим», 2000. Акварель, белила

Начало 1990-х

Наконец, в 1990 году художникам стали предоставлять мастерские, в том числе и в доме на улице Пушкина, где и у меня появился свой угол. И вот уже целых 26 лет я в этих стенах. В августе 1991-го, когда я услышала новости о ГКЧП, стало как-то страшно, и я побежала в Союз художников к Кудрявцеву: «Что делать, Александр Петрович, что с нами будет?» — «Ничего не будет. Как было — так и будет. А может, и лучше!» Да, я прекрасно понимала, что у него есть годами наработанные заказы и во всех инстанциях было всё подмазано. Петрович уже долго сидел у руля Союза и в этот тревожный момент был совершенно спокоен.

А мы, художники, народ такой взбалмошный: чуть что случается — и мы мгновенно зажигаемся от волнения: «Боже мой, всё пропало, ведь отберут мастерские и вообще возможность работать! Как быть, что делать? Быть или не быть?!» Одним словом — классика жанра. Но потом, так или иначе, всё утрясается, и ты снова цепляешься за любимую работу, успокаиваешься и погружаешься в какую-то свою атмосферу, собственный мир, отличный от всего остального...

Я и жила в таком мире в то самое, как потом поняла, действительно историческое время, когда наш родной Советский Союз прекратил свое существование. Но даже я понимала, что между Михаилом Горбачевым и Борисом Ельциным возникли распри, которые вызвали большие волнения в обществе и в итоге привели к развалу государства. Тем не менее даже такое событие, как Беловежская пуща, как-то прошло мимо меня. То есть тогда я на это не обратила особого внимания: у меня не было ощущения случившейся катастрофы — и тем более какого-то внятного понимания нового пути «свободной России». Его осознанию просто неоткуда было взяться. Думаю, подавляющее число соотечественников все эти перемены воспринимали сугубо эмоционально, чувственно, а глубокого осмысления и осознания происходящего не было ни у кого, включая руководителей государства. Кстати, вполне себе обыкновенных людей — часто с невысоким уровнем образования и культуры.

В самом начале 1990-х в нашей среде художников всё шло по накатанной дорожке еще с советских времен. Даже случившееся радикальное повышение цен на товары первой необходимости на мне почему-то не отразилось. Музеи и знатоки искусства продолжали закупать работы художников — и, честно говоря, лично у меня в ту пору не было особых финансовых проблем, по крайней мере до середины 1990-х.

Одна за другой проходили художественные выставки, посетителей всегда хватало, внимание прессы было даже избыточным — открытие выставок освещали минимум три телевизионных канала. Причем особое внимание часто уделялось именно мне, как начинающему молодому

художнику, хотя я уже была совсем не начинающая, но всё же. Замечательный челябинский тележурналист — Василий Васильевич Павлов — в то самое «голодное время» снял обо мне два полноценных фильма по 40 минут. И его съемочная группа толкалась у меня в мастерской чуть ли не три месяца, причем приезжали буквально каждый день. А Василий Васильевич научил меня тогда не обращать внимания на камеру, не замечать ее вообще. Я только потом оценила роль Павлова в моей жизни — она чрезвычайно важна...

И вот теперь, спустя четверть столетия, я вглядываюсь в какие-то свои ранние работы и думаю: да, вроде бы всё хорошо, замечательно, есть и чувственность, и смелость, но... Но сейчас этого мне уже недостаточно, мне хочется чего-то поглубже, посложнее... А в то время, видимо, было достаточно — в соответствии с возрастом и со всеми своими «чувствами». О каком таком глубоком осмыслении могла быть тогда речь?

И сегодня я прекрасно понимаю, что — если бы остался советский строй — даже со статусом главного художника я бы никогда не выехала за границу, не узнала, как устроен другой мир, как живут эти самые «цивилизованные люди», чего они хотят, на что способны, что они делают? А ведь мне уже в 1991 году удалось побывать в Германии в городе Хагене, где проходили «Дни России». Там и состоялась художественная выставка, на которой я представила свой фарфор и пастели из «Ярославского цикла».

И я была очень рада тому, что рухнул «железный занавес» и как бы открылись «ворота» для нас, свободных художников. Но хваленое зарубежное изобилие ничуть меня не смутило. Правда, я привезла оттуда пастель «Рембрандт», да и вообще наши мастера тогда скупали весь местный художественный магазин. В России еще просто не было подобных по качеству красок. И я там впервые немножко заработала — у меня прикупили какой-то чайник.



Степные дороги. Цикл «Аркаим», 2000. Акварель



Шаманка. Цикл «Аркаим», 2000. Акварель, белила

Кстати, в Москву мы ехали поездом вместе с директором Златоустовского машзавода и главным инженером Кусинского завода. (Причем они так заспорили в поезде, что чуть было не подрались.) И устроили нас в Хагене в хорошем отеле, с питанием... Но на беду выехала я почему-то позже наших челябинских художников. А когда, наконец, прилетела в Хаген чартерным рейсом уже непосредственно перед открытием выставки — чуть не упала в обморок... Мои чайники оказались без крышек в одном зале, а в другом были крышки без чайников! Вот такая крутая экспозиция! Постмодерн, одним словом. Но переставлять уже было поздно...

И еще важная история: перед отправкой все наши выставочные экспонаты таможня просматривала очень строго. У меня залезли буквально в каждый чайник и фарфоровую чашку. Да еще пришлось всё задекларировать. Есть закон о порядке проведения художественных выставок: что привез — то увез. Если по возвращении какого-то экспоната не хватает — нужно возместить его стоимость. Я знала об этом, но посчитала ниже своего достоинства что-то подделывать прямо на выставке. Да и как выпечь фарфоровые дубликаты?

Некоторые художники в декларации показали копеечную стоимость своих работ, но это было рискованно, поскольку машина с ними шла через несколько границ — и коробки могли вскрыть где угодно. Я всё задекларировала честно, а стоимость проданного чайника потом возместила в таможене. Хотя это были не сильно большие деньги, но всё же. А всё, что я там заработала, потратила на материалы. И главное — мы все были довольны, что увидели за границу. Ну а всякие политические события как-то прошли мимо меня — я была погружена в свою работу. У меня ведь еще папа офицер, поэтому я с детства воспитывалась в доверии к правительству. Семья у нас такая была... **БК**