

Беседы М. Мамардашвили и В. Иванова с В. Бондаревым об Эрнсте Неизвестном

В 1988 г. в ходе подготовки к съемкам *документального фильма* об Эрнсте Неизвестном его режиссер Владимир Александрович Бондарев провел ряд бесед с предполагаемыми участниками фильма. Сохранились распечатки фонограмм двух таких бесед: с Вячеславом Всеволодовичем Ивановым и Мерабом Константиновичем Мамардашвили. Они и публикуются ниже с незначительными сокращениями и минимальной правкой.

В 1990 г. не стало Мераба Константиновича, а из разговора с Вячеславом Всеволодовичем Ивановым я узнал, что нет уже и режиссера фильма. Я узнал также, что фильм под названием «*В ответе ль зрячий за слепца ...*» в 1989 г. вышел на экраны (смотри рецензию на него Аллы Гербер «Переживание» в первом номере журнала «Искусство кино» за 1990 г.).

Разговор с режиссером о публикации его беседы с Мерабом Константиновичем произошел еще до выхода фильма — в том же 1988 г. Владимир Александрович проявил к этой затее интерес и дал принципиальное согласие на публикацию. Тогда публикация не состоялась.

Публикуемые беседы, столь различные по характеру и акцентам, являются не только уникальными документами — свидетельствами о художнике и его времени двух близких его друзей и выдающихся современников, но во многих местах представляют собой предельно серьезные и глубоко личностные размышления не только об искусстве и судьбе их героя, но и о природе творчества вообще.

А. Пузырей

Мераб Константинович Мамардашвили Беседа с Владимиром Александровичем Бондаревым об Эрнсте Неизвестном

М.М. То, что Вы мне прочитали, мне нравится вот в каком смысле.

Я имею в виду не само словесное построение или то, как это будет, а внутреннюю идею, если я, конечно, правильно понял. Вы, очевидно, хотите ввести чувственно и наглядно — для зрителей — средствами кино исходную ситуацию, которая есть ситуация *невнятности*, т. е. *словом из хаоса рожаемое существование*. «Слово» я беру в широком, библейском смысле, в смысле «Вначале было слово».

То есть не в том смысле, что оно было сначала *сказано*: в начале, т. е. материалом, в котором что-то могло *конституироваться как существование*, было слово, т. е. *внятная форма*.

Она может быть изобразительной, звуковой. То слово, о котором говорится как о начальном — это *форма придания внятности* чему-то хаотическому и форма, посредством которой *нечто приходит к существованию*, т. е. способно *рассказать* о себе, а не просто *кричать*. *Объяснить* себя — правильно или неправильно — не в этом дело. Машина, например, может быть налажена, но машина не может себя объяснить. То есть — ее смысл всегда *вне* ее.

В.Б. В продукции, скажем, в конечном продукте, в том, что она производит?

М.М. Нет, нет. Смысл в том, кто фактически *извне* создал машину.

Вот представьте себе: Вы — деталь машины. Вы *внутри* ситуации, *уже созданной*. Вы ведь, в принципе, не можете ее *понять*. В свое время Лейбниц говорил: представьте себе, что вы внутри большой машины. Не зная *идеи*, которая реализована в машине, т. е. *проекта* ее создателя, вы в принципе не можете по-

нять, *что* это за части. Вы никогда не узнаете, что это части *машины*.

Или, например, если перед Вами двигатель, пользующийся током, и Вы знаете только механику и у Вас нет понятия электрического тока, Вы в принципе не можете понять, *смысловым* образом понять расположение частей. Они встанут сразу на место, если у Вас есть понятие тока. То есть, короче говоря, *понятие* тока — это некоторое первичное и неразложимое...

Или, скажем так, что *духовные*, или *осмысленные* явления — они бесконечны. То есть Вы не можете дойти в анализе до такого элемента, который сам не был бы по-прежнему *духовным*, а был бы чисто механическим элементом чего-то другого.

Это — исходная ситуация *искусства*, *Слова*.

Изображение *вызывает к жизни* то, что *не может родиться без* этого.

И в этом смысле искусство ведь не есть выражение человеческих состояний — как говорил Рильке: «*Verse sind kein sentimente*». «Стихи вовсе не чувства», а нечто, *посредством чего* чувства рождаются.

В.Б. А они не воплощение чувства создателя?

М.М. Нет, скорее они — *способ пережить*, сделать так, чтобы случилось то, что потом выражается.

Короче говоря, обычно в отношении создателя и продукта мы предполагаем так, что создатель *уже* что-то чувствует и знает и ищет для себя — для чувств и знаний — выражение. Это относится и к слову в буквальном смысле слова, т. е. к речи. Например, я знаю что-то и я ищу слова для выражения этого. Но так мы ничего не можем понять. Это неправильно всё.

В.Б. Если я Вас правильно понял, я попробую подтвердить это голосом Мандельштама. Вот как он об этом говорил: «Весь процесс сочинения состоит в напряженном улавливании и проявлении уже существующего и неизвестно откуда транслирующегося гармонического смыслового единства, постепенно воплощающегося в слова».

М.М. Да, это его основная тема. Да, он говорил, что лишь со слуха мы узнаем, что там копошилось и билось. Примерно так. Я не помню буквально.

В.Б. Это же и я говорю. Не зря Эрнст работал над литературой, не иллюстрируя ее, а извлекая какие-то структуры, мотивы. То есть он вступает в резонансную связь, ну, допустим, с миром Достоевского. И возникает раскачка. Чуть было не сказал: «взаимная». С Достоевским не могла возникнуть взаимная раскачка. Но зато она возникла у него с Беккетом. Как он рассказывает вам уже сегодня: когда появилась его иллюстрация к Беккету, Беккет изменил форму своего литературного произведения.

Вот такой поразивший факт меня. Ну, Вы просто можете этого не знать, потому что мы знаем с Вадимом Ивановичем это из фильма, который он нам прислал. И он там рассказывает о своих делах с Беккетом.

М.М. Это очень интересно, что Вы говорите, интересен сам этот случай. Но в каком-то смысле и с Достоевским ведь тоже может произойти резонанс, хотя Достоевский не может ничего изменить.

Здесь мы выходим на проблему того, что Мандельштам называл «динамическим бессмертием». Это проблема *бессмертных и вечных состояний*, которые — и ни Достоевского, и ни Эрнста. И если случается, что они в некотором пространстве бесконечного тока жизни прошли, скажем, через Эрнста, то это значит, что состояние Достоевского — «оставшееся состояние» — *дополнилось* состоянием Эрнста. И тем самым резонанс как раз произошел.

В данном случае просто эмпирическая случайность, что Беккет жив и поэтому он и сам еще может дополнять состояния. Но эта «резонансная игра» от эмпирической случайности «жив или не жив» не зависит. Вы совершенно правы: тут *можно* о резонансе говорить. Конечно же, с некоторыми оговорками, но мысль очень важная и интересная, мне кажется.

В.Б. Теперь, если можно, я обращусь прямо к своему вопросу. Я, безусловно, не предполагаю, что Вы готовы к любому вопросу. И быть этого не может. Я буду их последовательно, как я их выписал, задавать. Если на какой-то из них в данную минуту Вы не можете или не хотите отвечать, Вы его просто пропускаете. Как Вам удобнее: зачитать их все сразу или задавать последовательно?

М.М. Давайте последовательно.

В.Б. Вот я взял — это пока не вопрос — две поэтические цитаты. Во-первых, Беллу Ахмадулину. Очень точные слова про существование ее самой в те времена, которые к Эрнсту имеют прямое отношение. «И пребывать не сведением в умах, а вожделенной притчей во языцах»...

Никто толком не знает, чего он действительно заслуживает, но «вожделенной притчей во языцах» он является в полной мере.

Ну, никто не знает — я не имею в виду Вас, — ну, будем считать, что если в России 30 человек знают, да они-то ведь толком не знают. Даже в мастерской было невозможно ничего разглядеть толком. Согласитесь. А «знают» о нем вроде все.

И вот еще Битов, на мой взгляд, безумно правильно сказал: «Вот, говорят, застой, застой в литературе был. Я утверждаю — не было никакого застоя. Все, кто хотел написать что-то — написали, а кто хотел прочесть — прочли».

Ну, с определенным допущением, наверное — правда? Поэтому я сегодня и говорю, что для меня Эрнст все больше вырастает буквально в «человека на все времена». В человека, который *был бы* во все времена. Теперь я перехожу к вопросу. Могли бы Вы вспомнить наиболее яркие впечатления от общения с этим человеком?

М.М. Трудно. Сейчас все выстроилось уже в такой ряд, что последующие впечатления, конечно, накладываются на предшествующие. Это как шеренга, в которой все стоят в затылок — все они разные, но они в затылок стоят, и ты видишь только одного человека — последнего или первого.

Понимаете, ну, первое впечатление у меня, честно говоря, чисто *энергетическое* — впечатление, рвущееся через уродство художнического быта, который я совершенно не переносю. Для меня это — сплошное уродство. Растрепанность. Вид этих жутких мастерских, сами некоторые навыки внешние, поведение художников. Художник как бы все время носит на себе в толпе какой-то «колпак художника», который обличает его. И он в жизни пытается жить артистично, хотя Флобер в свое время говорил, что лучше всего в обычной жизни быть абсолютным мещанином, чтобы в искусстве иметь полную свободу. Понимаете, они как бы играют самих себя и на это уходит очень много энергии и времени.

У Эрнста этого не было. Это меня поразило.

Он, во-первых, умел выражать свои мысли, что почти никогда не бывает у «мастеров руки». Более того, этого не бывает даже у «мастеров слова». Может быть, они внятно выражаются, когда пишут свои стихи и романы, но разговаривать с ними невозможно. Они не могут формулировать, они не могут отдавать себе отчет в чем-то.

А вот у Эрнста была какая-то *внятность*, которая меня поразила. Вместе с энергией. Это была, во-первых, *внятно рвущаяся энергия*, во многом с сильным очень *сексуальным* зарядом — таким совершенно *темным* и *анархическим*, но откладывающимся в очень *ясные мысли*. Что очень странно, очень странно. И *натуральность* свободного, мужественного и отчаянного существования. *Натуральность бойца*, скажем так. Что привлекательно.

Это было первым впечатлением. Оно очевидно осталось, хотя заслонено уже другими впечатлениями: просто содержанием разговоров, содержанием самого творчества, над которым приходилось ду-

мать, потому что без какого-то думанья ты его просто не воспримешь.

Я думаю, что такая внятность — ну, может быть, это будет немного кощунственно или, of the record, как говорят англичане, «помимо текста» — связана с каким-то глубоким, не знаю, откуда полученным, *религиозным* началом в самом Эрнсте.

В.Б. Не знаете, откуда полученным? А Вы читали «Говорит Эрнст»?

М.М. Да, читал, конечно, да!

В.Б. Ну, он же говорит там, что Павел Флоренский в 16 лет — настольная книга и т. д.

М.М. Да, но 16 лет — это 16 уже. Понимаете, я думаю, что это, очевидно, висело как-то в семье и до этого чтения. Чтение — все-таки *сознательный* акт — уже! Он — выбор, ты взял эту книгу, а не другую.

В.Б. Ну, он же все время говорит, что художник — метафизик.

М.М. Да, но он — метафизик в одном определенном смысле. Почему я говорю: *религиозное* начало — я имею в виду, конечно, прежде всего *христианское* начало — потому, что в нем жили *личностные* начала жизни, в Эрнсте.

В.Б. Что бы это значило?

М.М. А заповедь *христианская* и есть та, внутри которой и оформлялись когда-то *личностные* начала жизни. Христианство ведь не из преданий состоит. Предания — это только его *историческая* часть. А оно состоит из «Я сказал!» «Я сказал», — говорит Христос. И личностное начало там явно выступает как условие других жизненных проявлений, как условие и того, что они могут *придти к самим себе*, т. е. конституироваться, с-быться.

И это личностное начало жизни есть также условие существования и формы, в данном случае — *художественной*. Проблема формы есть и вне мысли. Ведь понимаете — как Вам сказать? — я вообще считаю, что существуют только «*искусство для искусства*» и «*мысль для мысли*».

В каком это смысле слова? В очень простом. В каком говорят, что *предметом* поэзии является сама *поэзия*. Это фактически и значит утверждение, что *искусство — для искусства*. Но не в том смысле, что есть какая-то выделенная часть людей, которая занимается искусством для самих себя, для собственного удовольствия, и отделенная в этом смысле башней из слоновой кости от всех других. В этом утверждении совсем другой смысл. Какой? Только *искусная* форма, ставшая предметом твоего поиска, может вызвать к жизни то, что хотелось выразить. То есть, не выражаемое содержание предшествует выражению, а ты *узнаешь, что ты чувствуешь*, через *форму — «потом»!*

Только она — форма — способна из небытия — а наши потуги бытия есть небытие, — лишь она способна *окликом вызвать из небытия*.

Поэтому мотив вечный у Мандельштама, что мы лишь *со слуха*, т. е. с внятного звука, узнаем, что «стучалось и билось». А почему? Вы знаете, какое определение самой главной амбиции, *честолюбия художника* у Мандельштама? И оно же есть, по-моему, че-

толюбие Эрнста. В этом смысле он прирожденный и *художник*, и в то же время — носитель *личностного* начала. Он и сам говорил, что самое высшее честолюбие художника — это *существовать!* Имея в виду не эмпирическое или физиологическое существование, а «*пре-быть!*» «*Стать!*» «*Исполниться!*»!

Следовательно, форма — это не «*пришлепка*» к жизни, а *часть* жизненного процесса. И это в сознании очень четко в XX веке. И в XX веке Эрнст был одним из носителей его — того же сознания, которое, скажем, у *Марселя Пруста* было. Он говорил: «Я, в общем-то, никакой не психолог. Все говорят, что я “наблюдатель” и пр. и пр. Нет — единственное, что я хотел в своем романе и посредством романа — это *немножечко жизни!*» Пруст имел в виду, что он осуществляет акт жизни в полной мере *посредством* текста.

А для меня это оказалось родственным в Эрнсте, потому что был миллион наших чувств, миллион наших состояний, которые и были такой попыткой *быть живым, с-быться*. Этого не могло не быть, если вообще искорка вот этого *личностного начала* в людях была. Во время *войны* она вспыхнула — для него было пространство, поле инициативы, поле риска, взятие на себя чего-то. Именно поэтому, кстати, этих людей и боялись после войны и всячески устранили. Потому что *люди узнали себя*. А человек, узнавший себя, очень опасен для консервативной власти.

И вот эта *страсть существовать*, «*пробыть*» — она гуляла по российским пространствам. И ее реализовывал Эрнст, мне казалось, тем, что он делал и как он это делал. Потому что ведь интересно, что у него эта форма *по элементам* складывается. Вот, скажем, в вашем фильме может быть лучше не начинать с больших скульптур, а придти к ним в конце, сначала дав *живые элементы*, как *жизнетворящие* элементы, *формальные* элементы — как *жизнетворящие*. А потом уже *сложить* из этого большие скульптуры, чтобы не шарахнуть зрителя и чтобы потом он понял, что монументализм на один порядок *повышает* этот контакт зрителя с продуктом, причем такой, в котором зритель *соучаствует* в продукте. Продукты Эрнста — всегда *незавершенные*. Они включают в себя — в качестве *внутреннего* содержания — *дополняющие акты восприятия* этих скульптур, этих продуктов.

В.Б. То есть тот же резонанс.

М.М. Тот же *резонанс*, совершенно верно. И поэтому, может быть, лучше было бы так: *разыграть* — я не хотел бы Вам ничего навязывать — разыграть эту *внятность вызывания* — из мрака и тьмы хаоса — существований, которые бьются, но никак не *сбываются*, не *о-существляются* через посредство формы. И потом вот из них уже сложить смысл последующих вещей.

Потому что, вот, скажем — моя мысль сейчас много скачет и, может быть, я фактически уже и не отвечаю на Ваш вопрос, а отвечаю на другие вопросы — но, понимаете, *появление Христа* — это ведь просто материальное выражение этого *личностного начала* в очень простом смысле.

Есть одно забавное совпадение, вот такой резонанс. У Пастернака где-то, в одном из стихотворений — а он ведь всю свою жизнь занимался христианской метафизикой. Он фактически ведь *всю жизнь* писал свой роман. Это *долгий* роман. У него же роман — это *способ собирания жизни*. Он не случайно весь состоит из смыслов, которые *ищут сами себя на перекрестках*. У него *перекликаются* — *поверх* географических пространств, *поверх* временных разделов — перекликаются эпизоды. Где-то *случился* какой-то *смысл*, мимо него прошли те люди, к которым он относится, и он, этот *смысл*, *ждет* — на пространстве каком-то, а это — пространство большого романа, он *ждет*, чтобы *завершиться снова* у какого-то перекрестка.

Я сейчас к чему веду? У него все время встречается такой образ. Я знал его сначала по Микеланджело. У Микеланджело есть прекрасный сонет, в котором вдруг в его конце фигурирует образ, где *распятые* руки Христа толкуются как руки *охвата* и *поднятия*. Как символ *поднятия человека над самим собой*.

В.Б. Или взятия на себя мира.

М.М. Нет, нет, нет! Поднятия над самим собой! Ну, *Христос-то* взял на себя, но его руки — это: сколько он может *охватить*, столько он может *поднять* собой. А *поднять собой* он может, потому что он-то ведь — *символ*, то есть *форма*. Что может охватить, то и может поднять. Охватить он может очень много.

И у Пастернака вдруг, в одном из *живаговских* стихотворений, повторяется буквально — я уверяю Вас, что Пастернак не цитировал Микеланджело и не плагиатировал его, а это опять — «резонанс», — *повторяется* этот мотив: «Сколько же деревень, людей и городов ты можешь *поднять* этим размахом рук?»

И вот пошла эта тема, потому что ведь *личностное начало* — это *метафизическая* проблема. Человек как личность ведь не есть продукт природы. Он в каком-то смысле искусственное создание, если слово искусство и понимать в смысле...

В.Б. ... самосоздания. Все время себя самосоздает.

М.М. Да, *самосоздания*. Это одновременно и *искус*. Ты как бы *причастен* к божественной активности, как бы *берешь на себя* ее часть, что является, конечно, некоторым «*окорнением*» — со стороны человека — божества, и это — искусство.

В.Б. Попробуем поговорить об этом. Я хочу Вас послушать.

М.М. Разные начала. Начала динамики, но — *распластаны*, потому что ведь двойствен человеческий ум — вообще человеческое бытие *двойственно*. С одной стороны, оно должно быть *воплощенным*, а воплощенность предполагает вещественность и телесность обязательно, но, с другой стороны, оно *символично*, а символ утверждает, что нет, *не это говорится* — то, что видно, что изображено — а что-то *другое*. Там все время какая-то такая отрицательность, каждый раз *снимающая* свою собственную конечность изображения...

В.Б. Создающая воздух бесконечного понимания, бесконечного развития.

М.М. Бесконечного развития, которое каждый раз переливается через любую законченную форму. И в этом смысле ведь, как ни странно, изобразительные искусства являются — в философском смысле — критикой. В философии есть понятие «критики», скажем — «критика практического разума», «критика чистого разума» — это кантовские работы.

Там — слово «критика» есть *специальное* слово. Оно не полностью совпадает с бытовым, обыденным термином «критика», «критика чего-то». Это «критика» как выявление некоторых *предельных условий* — таких, за которыми, за пределами которых, что-то теряет смысл, не является тем, чем должно было бы являться.

Так вот, как ни странно, изобразительное искусство есть каждый раз «*критика изображения*» (так же как театр есть «критика театра»), все время напоминающая о том, чего *нельзя* изобразить.

Мы изображать-то изображаем, но все время так, что показываем, что этим изображается нечто, чего в принципе нельзя изобразить, нельзя представить.

В.Б. Метафизика.

М.М. Вот это и есть *метафизика*. Поэтому, скажем, законченные, дискретно отделенные от своего собственного бесконечного пространства формы здесь для нас невозможны. Потому что в XX веке настолько акт, совершаемый зрителем, стал конститутивной частью самого произведения художника, предложенного для зрения, что даже внешне, вещественно, сам этот продукт должен содержать в себе наглядно видимые пустоты, обращенные к зрителю, к слушателю — как угодно.

И второй мотив — это *уродливость* нашего существования. Знаете, ведь наши «косматые чувства» должны были получить форму и «стать». XX век был такой кровавый век, что он наклеил на всех людей столько разных *масок*, причем маски могут быть красивыми, а могут быть уродливыми — это не имеет значения — и то, и другое, прилепившись к носителю маски, душит его и...

В.Б. И маска прирастает.

М.М. Прирастает, да. И отсюда понятна эта тяга к членораздельности, *внятности*, внятности всего *незаконного*, что *отрицалось* всем официально установленным бытом, официально установившимся языком, выкидывалось на окраины жизни. Оно как бы «предъявляло свои права», а настоящие художники давали орудия для канализации этого.

Так что тот, кто не может себя выразить, даже стесняется своего *уродства*, и даже считает себя *больным* — *Мандельштам*, например, считал больным себя: все здоровы, а он болен — даже он, когда перестал так думать, смог продолжить свое творчество.

Так же было во многом и с *Пастернаком*. Когда он освобождался от магнетической привлекательности *власти* — этот феномен его очень интересовал — и он, как бабочка, летел на огонь власти и пытался разгадать тайну там, где тайны не было. Сталин не носил никакой тайны. А вот Пастернаку казалось, что там есть какая-то тайна власти, которую нужно было разгадать.

В.Б. Но и с Мандельштамом было время, когда ничего не могли с ним сделать. Он был невероятно силен и убежден в своей ясности и в своем владении истиной: но когда он поехал в первую ссылку и на барже там, на пароходах, — я в данном случае цитирую текст Бенедикта Сарнова, он мне очень понравился, — то Мандельштаму показалось, что он социально одинок и поэтому — не прав.

М.М. Да: не может быть, все они не правы, а я один прав.

В.Б. Да, народ ждет что-то от Сталина, народ вроде бы с ним, и получается, что я социально одинок, не прав перед своим народом и родиной. И тогда он временно как бы поддавался, уступил, пытаюсь вступить в диалог со Сталиным, но художник победил.

М.М. У Эрнста этих иллюзий не было. У него, наоборот, если и были иллюзии, они могли возникать со стороны *практической*. Он считал, что если заниматься делом, а в деле фигурирует и существующая *власть*, и с ней можно общаться на равных, не считая, что там есть какая-то особая загадка, а просто ее можно «*объегоривать*».

В.Б. Он замечательно пишет о встрече с Хрущевым. Поскольку Эрнст был человеком совершенно невиданным для нашей власти, то Хрущев в Манеже вступил с ним в дискуссию, что позволяло Эрнсту говорить ему что-то и он замечал, что тот его понимает, хотя внешне вроде остается на позиции подавления. Но он вступил с ним в дискуссию. Стал отвечать, и у них в общем-то завязался диалог, что вызвало в Хрущеве уже в тот момент уважение к Эрнсту, и этот диалог продолжался и закончился вообще его победой. Хрущев, уйдя со своих постов, осознал свою неправоту и извинялся всячески.

(пропуск в записи)

М.М. Тут Битов, наверное, не прав, и я с ним не согласен, когда он говорит, что не было эпохи застоя. Конечно, тот, кто мог — делал. Кто хотел и имел что сказать, и смог — сказал, и т. д., но ведь, понимаете, основное здесь — это *свинцовая мерзость* жизни. Это было ведь *окаменевшее имперское говно*.

Простая ведь вещь. У человека есть глаза, слух. Твой глаз создан для того, чтобы он мог наслаждаться чем-то *благообразным*, не уродство какое-то увидеть, а — благообразие. Я уже не говорю о высших гармониях искусства. Так же и слух.

Конечно, можно писать. Но что значит каждый день, ни одну секунду дня не слышать естественную *свободную* речь?

А это физическая потребность развитого человека. Я ведь не случайно все время слушаю радио. Была у меня такая мания: мне обязательно нужно было *прорубать окна* в мир. Я сам учил языки и *радиомир* приходил ко мне. Мир как он есть. Свободная, натуральная речь людей. Злых, хороших — это не имеет значения.

А когда на улицах Тбилиси, на улицах Москвы, и ни по радио — нигде — я не слышу естественной свободной речи. Не *специальной* свободной речи — свободная речь ведь может быть продуктом специальной работы: вот написали Вы хороший роман — но

это другое. А жить, окруженным *стихией* свободной речи — это же потребность. Это вот *отсутствие «кислорода»* и называется эпохой застоя.

Несколько раз уже сейчас называли меня в числе философов, которые и в застойные времена делали то-то... но я сам хоть какое-то право имею сказать то, что я говорю? А я говорю прямо наоборот: что у меня нет сознания, что никакого застоя не было, *потому что* я все-таки делал то, что мог делать.

Я вообще считаю, что требовать от людей, чтобы они были героями, нельзя. И в том числе и у тех, кто *кажутся* героями — я подчеркиваю: *кажутся* — есть нормальная человеческая *потребность*, чтоб глаз не наткался каждый день на уродство рож, на уродство поз, на это застывшее имперское говно с его имперскими жестами, которые ты видишь каждый день, есть потребность, чтобы ты слышал естественным образом свободную речь и т. д.

Но мы, конечно, дышали воздухом свободы, когда мы сидели в мастерской, встречались друг с другом и разговаривали или просто молчали. Потому что с Эрнстом разговаривать было трудно, он — *монологист*, он такой *эгоист* в стендалевском смысле слова, и еще если учесть его темперамент, то, конечно, — крайний эгоист.

В.Б. Вы невольно вышли сейчас сами на очень важную для нас тему. Я хочу — не знаю еще в какой форме — сказать немножко в фильме о том, что несмотря на всю его силу, невероятную энергию, самостоятельность и чувство внутренней свободы, он все равно бы не выжил как художник, если бы не имел в *Вашем кругу* — я могу перечислить круг этих имен, я их знаю — свою ноосферу. Все-таки он имел в Вашем лице, и сейчас можно назвать и другие имена, публику, зрителя, собеседника. Вы и весь его круг — не очень большой, он не был большим — давали ему ощущение, что он не был *социально одинок*. Ну плюс, конечно, еще мир, который рвался к нему, прорывался от президентов до... Сигнал шел к нему из большого мира довольно сильно. Я думаю, что вот это существование вокруг него Вас и Вам подобных создавало его ноосферу, что немаловажно. Я уже не говорю просто о том, что я наблюдал много раз, как он рисует, а кто-то сидит и читает ему книгу. Как всякий большой человек, он был занят своей идеей двадцать четыре часа в сутки, и ему просто некогда было читать. Так вот люди, которые к нему приходили, ему и читали и рассказывали. Вот прокомментируйте, если можно, это мое не очень внятное выступление.

М.М. Я с Вами и согласен и не согласен. Это согласие и несогласие на каком-то очень деликатном пункте лежит. И его очень трудно выразить. Я думаю, что Эрнст был и есть *очень одинокий* человек, до крайности одинокий и должен был быть таковым. В общем-то я не думаю, что другие люди — друзья и те, кто любил его и общался с ним — действительно *помогали* ему жить и что он действительно в них *нуждался* и *без них* ему было бы не состояться и он сломался бы.

В.Б. Но давление было огромное.

М.М. Да. Но я думаю, что у него могло бы и не быть друзей, что ему хватало бы женщин.

В.Б. Но ведь весь мир в женщине.

М.М. Да. Но это ведь очень одинокое общение и рискованное. Когда ты в любви — ведь ты целиком ставишь себя на карту, чего нет в дружбе. В дружбе ведь мы обмениваемся мыслями. В этом смысле дружба — это, в некоторой степени, светский салон и по иерархии чувств она ниже любви.

В.Б. А для меня при моей вообще влюбленности в грузин одним из кирпичей этой влюбленности было то, что грузинки ставят дружбу выше любви. Я очень к ним за это отношусь с почтением.

М.М. Даже будучи грузином, все-таки я оспорил бы эту мысль. Но вот мы говорим о метафизике, тем самым говорим об одиночестве. Еще Августин говорил, что только бездна с бездной переключается. Сначала человек должен открыть бездну, в свете которой он — один, и никто не поможет, и ни с кем сотрудничать невозможно. И вот через бездну происходит дружба. То есть, я хочу сказать, что мы имеем друзей, если заслуживаем друзей, то есть, я бы сказал так: только одинокие люди имеют друзей.

В.Б. Настоящих.

М.М. Потому что бездна только с бездной переключается. Это как бы какой-то подводный или подземный ход или ход «поверх». Там прямого пути нет.

В.Б. Мераб, на пятнадцать лет моего рисования мне хватило одного понятия: «острова», — сорок работ, которые я за это время написал, называются «Острова».

М.М. Или «подземные связи». Эти связи есть, если ты встал перед бездной и знаешь, что ты один. И никто не поможет и нет «разделения» труда и кумуляции общих усилий не может быть. И если у Эрнста брать его характер и темперамент, и если отвлечься от тщеславия, которое у всякого молодого человека, тщеславия чувствовать себя в огнях рамп, — у него была такая потребность и есть, и слава Богу, и мне, например, нравятся люди, у которых есть какой-то артистизм, какой-то оттенок игры, а это игра, — но если отвлечься от всего этого, я думаю, что он в любовных рискованных приключениях вполне находил бы «отдых воина», как говорят французы, давая тем самым определение статуса женщины и статуса любви.

В.Б. Ну, отдых воина. Но нужно еще серьезное и высокое понимание хоть когда-то услышать отзвук, что ты прав. Вот меня просто разрушила книга одного шведа, который издал всю переписку Маяковского с Лилей Брик. Просто волосы встают дыбом от того, насколько парадоксально было ее место в его биографии. С одной стороны, совершенно очевидно, что она была для него невероятным духовным источником. Нашлась женщина, которая изначально — она ведь вообще более культурна была, образована замечательно, чего у него не было, — но она была чуть ли не единственной, кто понимал, что он делает, чем он занят, и отсюда была его такая трагическая любовь к ней. Ну, ходил он на сторону... Да, она его не любила.

М.М. Она его не любила. Она любила то, что он делал. Поэтому он всегда был перед ней на коленях. Как мужчине она его никогда не любила. Для нее мужчиной оставался Осип Брик. Ну были и другие приключения, но она...

В.Б. Там еще присутствовал страшный материальный интерес. При этом мы понимаем, что она была его духовным наставником.

М.М. Он был безграмотный и глупый человек — Маяковский — очень глупый человек. И он прилепился к ней, как к источнику ума и какой-то духовности, культуры. И, наверное, в тайниках души про себя зная, что он безграмотен и глуп... Глупость в простом смысле этого слова, как мы говорим: глупый и умный.

В.Б. В бытовом. Так что «отдых воина» — одно, а иметь рядом...

М.М. Вот в таком источнике Эрнст не нуждался. Эрнст — мужчина.

В.Б. То есть Вы считаете, что он законченный могологист?

М.М. Да.

В.Б. Может быть. Мне трудно судить, но во всяком случае есть уже предмет у нас с Вами для обсуждения. Поразительно то, что Вы без всяких моих вопросов прошли почти все, о чем я Вас хотел спрашивать.

И теперь, если можно, я Вам объясню, что я хочу — я хочу устроить маленький «Расемон». То есть расскажет о событиях сам Эрнст, расскажет Мераб, ну еще кто-то расскажет.

Это безумно интересно. Все-таки мы затеваем театр. Мы с Вадимом Ивановичем и с художницей нашей пока на одинаковых позициях стоим. Мы не хотим политизированного кино — поменьше социологии и побольше внутренней жизни художника, побольше духа самих работ и т. д.

Знаете, меня озноб просто хватил, когда я прочел о том, как родился замысел «Древа жизни». Он пишет, что уткнулся в стену, в 1956 году — не буду расшифровывать, Вам понятно — он уткнулся в стену, и тогда, ночью, родился этот замысел как нечто, чем можно заниматься всю жизнь. «В стол!» Он этих слов не произносит. Я их произношу: «в стол». Замысел настолько глобален, велик и совершенно явно — во всяком случае в те годы — было очевидно, что он неосуществим ни технически, ни материально. Кто будет строить? Где такие миллиарды взять? А поэтому можно себе эти вопросы не задавать и работать.

Это его спасло, как он пишет. А потом уже я сам наблюдал, как все частное, что он делал, органически входило в этот параллельно развивающийся всю жизнь замысел. Нарастала стопка блокнотов больших, замысел развивался, перестраивался. Возник Новосибирск. Так ли это было или это потом возникшая легенда? Что Вы об этом знаете? О рождении «Древа жизни».

М.М. Я помню о том, что в этом для меня не было ничего нового. После того как я познакомился с Эрнстом в 1954 году — а я познакомился с ним позже, чем со многими из моих друзей с философского факультета, я был тогда на пятом курсе — и когда я учуял в нем это вот словесное начало как личностное

начало, учуял, что он — тот, кто понял, что его произведения рождаются в *пространстве оклика*, к тебе лично обращенного.

Это Христос обращается к нам лично, сам будучи личностью. И взяв на себя то, что мы можем теперь уже не делать: мы можем только быть *самоотверженны*. Но не жить сознанием, что мы жертвуем ради других — это самый опасный *соблазн*. От него Христос нас *избавил*, сам совершив этот акт.

В этом смысле Мандельштам говорил, что мы все *вольнотпущенные Христа*, *свободны* от кое-чего, что очень опасно для человека, потому что это один из путей *вырождения* людей — настроить себя на сознание, что ты живешь *ради других*, несешь на себе *крест ради других* и т. д. Дай Бог тебе свою ответственность исполнить перед человеком, *уже сделавшим* это.

И для меня — в грузинской церкви есть *столб животворящий* — для меня Христос — это всегда — *столб*. Это *центр*. В *домах* тоже очень часто есть такой центр. Это — *дерево мировое*. И, может быть, Эрнст так пережил это, потому что это *уже было* в нем. Просто он, столкнувшись со стенкой, конкретно вдруг увидел это в каком-то образе. Но содержание начальное существовало уже в нем и оно существовало, когда я в нем это почувствовал.

Поэтому, когда речь пошла о мировом дереве, для меня это не было неожиданностью, которая бы осталась в моей памяти деталями какого-то яркого эпизода — как это случилось. Настолько она естественно выросла из всего, что индуцировалось в нашем общении и что шло от него. Это — *«Дерево жизни»*.

В.Б. Мераб, простите, я, вероятно, не точно сформулировал свой вопрос.

М.М. «Дерево жизни». А глобальность, тотальность этого — те же самые *подымающие руки*.

В.Б. Меня озноб прошиб не от мысли создать «Дерево жизни» — оно действительно естественно выросло в его сознании — а от того, что человек ставит перед собой *невыполнимую физически* задачу как *средство существования*. Вот что меня поразило. Он берет *целью жизни* замысел, который вообще физически осуществить *невозможно*, наверное, даже и сегодня, хотя ходят слухи, что начали приступать, но в то время это было совершенно невозможно.

М.М. Ну да, он ставит на Тайване какую-то большую статую, которая частично является реализацией этого, хотя и не прямо и не полностью.

В.Б. То, что я читаю о реальном воплощении этого замысла, так это, наверное, весь земной шар должен участвовать, чтобы такую штуку поставить. Пирамида Хеопса — скромное и простое сооружение по сравнению с этим. Тем более, что замысел этот — вечно меняющийся. Вот что меня поразило. Что человек нашел такой замечательный выход. Так это?

М.М. Ну черт его знает. Может быть, *только такие* выходы и есть. Меня это не поразило, знаете. То есть я воспринимал это как эмоциональный шок, как сильное впечатление. Может быть, потому что я давно смирился с мыслью, что *только преследуя невозможное* — и *зная*, что это невозможно — по дороге

можно что-то *делать* и *вытащить* из себя. Ведь и *мысль* — это трудно, это — *невозможно*.

В.Б. Это, наверное, исходит из вашей профессии. Наверно, Вы знаете, что развитие мысли и знания вообще бесконечно. Он взялся, понимая, что слепить это нельзя. Он взялся за замысел, точно зная, что слепить это нельзя. Нет столько цемента и железобетона. А я буду это разрабатывать. Вот что меня поразило.

М.М. Понимаете, достижения, которые являются полным воплощением целей, отличаются от *достижений*, на которых лежит *ответ недостижимого и невыразимого*. Выгодно отличаются — вторые от первых.

В.Б. Конечно, но согласитесь, что это редкий поступок для художника, работающего в реальном материале, воплощающем себя в конкретных и конечных по физике формах. Бесконечных по мысли, но...

М.М. Я не уверен, что это редкий случай. Я не уверен. Может быть, у каждого большого скульптора есть это. Тем более, что у Эрнста одновременно есть ощущение миниатюры. Он — холист, «целостник». В свое время еще Микеланджело сказал: «Малейший кусочек камня содержит в себе все формы, какие может скульптор извлечь или сделать в камне».

В.Б. Эрнст часто повторяет это. Он говорит о том, что в любом осколке греческой скульптуры уже есть она вся.

М.М. Теперь давайте перевернем: можно сделать кусочек с сознанием всего целого, целого, которого нет и которое может быть и недостижимо. За ним есть *дыхание*.

Кстати говоря, чем оно натуральнее, это дыхание, тем больше успеха. Иногда бывают неудачи — у всякого скульптора есть неудачи, они есть и у Эрнста. Неудачи там, где — не дыхание, а «слово» — в смысле литературном — или «словесность», «литературность». Опасность эта есть.

В.Б. Пример можете привести?

М.М. Такими примерами графические работы, иллюстрирующие текст, конечно, быть не могут. Они, по определению, связаны со словом и здесь нет такой интерференции искажающей, когда уже не резонанс, а интерференция.

В.Б. Я, например, откладываю, да простит меня Бог, — его «Мертворожденных», не люблю его «Космонавтов».

М.М. Я у него не очень люблю это изображение «ума» — я забыл, как это называется: «голова мыслителя»? Там есть какая-то *литературная заданность* и она — *опасна* для Эрнста, потому что он литературно очень грамотный человек и очень внятный — он *языком* владеет прекрасно, что с художниками почти не случается никогда. Они все, как птички на дереве, поют, бекают, мекают — сплошные междометия, а у Эрнста нет междометий.

Литературность у него проявлялась как раз там, где он брал на себя роль *просветителя*, когда он хотел *сотрудничать* — и в этом ничего зазорного нету — сотрудничать с существующими структурами, с существующей *властью* и с теми, у кого в руках ма-

териальные средства, чтобы продвинуть вперед какое-то дело. Но так получалось, может быть, что из-за заданности социальной задачи появлялась и литературная заданность самого исполнения. Может быть.

В.Б. Я сколько ни вглядывался в эскизы «Ашхабадской истории», душа моя от этого отворачивается. Вот в простейшем горельефе на Донском крематории — простейшая такая вещь и мысль такая — лежащий труп, а из него вырастающее дерево, но это все равно хорошо.

Была такая поразительная история — не знаю, застали Вы ее или нет — когда в Москве стали строить Дом бракосочетания. В те-то годы пуританские. И кому-то пришла мысль в голову Эрнсту заказать. Он принес совершенно спокойно, как нормальный человек, эскизы — я помню, гипсы были сделаны — в общем-то фаллический орнамент. Можете себе представить комиссию. В те-то годы. Я думаю, это и сегодня бы не прошло. Вот, принес фаллический орнамент для оформления Дома бракосочетания — нормальный, свободный человек.

М.М. В Тбилисском Доме бракосочетания есть изображения натурально сексуально живые. Пробили! Оказались на стене Дворца бракосочетания.

В.Б. Мераб, простите, теперь вот что. Я, кажется, Вам уже говорил, да Вы и сами, конечно, понимаете вот какую вещь. Я, еще мальчишкой, сделал фильм — маленький — о Белле Ахмадулиной.

Я часто ходил с ней на ее выступления. И ходил в очень специальное место — в поэтическую аудиторию МГУ, где вроде бы все на слух и так их знают. Это ведь порождение века — публичное чтение стихов. Это сегодня родилось, в наше время. Стихи созданы для бумаги и чтения глазами. Так ведь?

Я твердо был убежден и проверял это, что ее никто не слышит. Конечно! Ну, ее огромные эманации, женское обаяние — и вот слушают музыку. Спроси потом — про что прочитала — ни фига, ну ни фига. Кроме самых, быть может, простых стихотворений.

И потом я понял, что слово — я не берусь это утверждать, конечно, — что слово вообще не слышно.

Вот в этом проблема нашей с Вадимом картины. Как быть? Вот, например, взять то, что Вы рассказываете на экране. Никто, кроме нескольких человек — это ясно — никто это просто физически не услышит. Даже, если не давать киноизображения, а только Ваш крупный план, то есть даже если ничем не отвлекать глаза. Да и то — Ваше лицо, жесты, мимика — это огромное отключение.

Вы обращали внимание, что в концертах люди серьезные закрывают глаза, чтобы им не мешал дирижер. Есть очень актерские дирижеры. Я, например, когда смотрел *Бернстайна*, ни черта не слышал, настолько он увлекал меня тем, что он творил. Или вот Ваш соплеменник — замечательный *Джансуг Кохидзе*. Это же просто фантастическое зрелище. Он не такой, может быть, серьезный дирижер и глобальный, как Бернстайн, но все равно заслоняет.

Вот у нас проблема — как дать услышать то, что Вы говорите. Четыре минуты, ну пять я могу дать, допустим, Вам. И вот я Вам задаю вопрос — наверное, Вы к нему не готовы, но Вы его запомните. Вот если бы я Вас ни о чем бы не спрашивал, есть тема: *Эрнст Неизвестный* — о чем бы Вы сами хотели говорить, понимая, что Вам отведено 4–5 минут?

М.М. О рождении из небытия посредством формы. Это можно дать даже не сплошным текстом. Это может быть короткая фраза одна. Потом, через 10 минут, еще одна короткая фраза. Причем на фоне, быть может, даже и не давать говорящего. Или дать говорящего, его образ *отдельно* от говоримого.

В.Б. Поэтому у нас и родилась еще идея — часть интервью взять *фотографически*. Не снимать кинокамерой, а создать 20–30 фотографий, то есть чтобы был портрет человека...

М.М. Надо *разложить и сложить форму* и дать понять, что она — *рождающая*. По-моему, это вообще может сделать *только кино*.

В.Б. А чему бы Вы посвятили эти пять минут, попробовав взять одну тему? Может, не сегодня, не сразу, — вот такая задача.

М.М. Тому, что *наша бедная душа* пыталась, с одной стороны, *выразиться*, а с другой — *стать*. *Стать! И всё!* И больше ничего.

Вячеслав Всеволодович Иванов
Беседа с Владимиром Александровичем
Бондаревым об Эрнсте Неизвестном (1989 г.)

Структура его мастерской всегда остается тождественной. У него в Москве было несколько мастерских, и его личность всюду отпечатывается в природе пространства вокруг него. Прежде всего вокруг него отпечатывается его роль в этом пространстве. То, как он его обживает.

Какие-то вещи появились новые, связанные с Нью-Йорком. Студия «Эрнст» — в Москве, это, конечно, было бы невозможно по природе города. А в Нью-Йорке — поскольку этот город весь в вывесках и рекламах — почему бы и не это? Я думаю, что он прав, когда в разговоре со мной заявляет, что живет не совсем по правилам американско-нью-йоркской жизни. Я думаю, именно потому, что он сохраняет себя.

Вот вывеску повесил, а более глубоко остается таким же. Одна деталь — если говорить о деталях, которые, по-моему, поразительны.

Он человек очень хорошо там живущий. Тем не менее обстановка на грани аскетизма. Какой она всегда была.

Я пришел к нему однажды поздно вечером. Я прилетел днем и весь день истратил на «Метрополитен», на выставку Дега, которая там была. Эрнст спросил, голодный ли я, и, услышав в ответ, что да, сказал: «Хорошо, сейчас я буду кормить тебя пельменями». И вот это было замечательно. В Нью-Йорке можно найти все что угодно из полуфабрикатов, но кормить пельменями — это значит воссоздавать ту жизнь, которой мы жили все это время. Если бы он мне предложил десять полуфабрикатов каких-нибудь американских, это было бы совершенно неинтересно.

И он не играл же ведь при этом. Это настолько же естественно, как и его всегда полурваная тельняшка, которая раскрывается, обнаруживая крест. Как все то, что мы видели всегда.

В.Б. Крест появился?

В.И. Он был всегда.

В.Б. Был всегда?

В.И. Да, конечно, я думаю — *в душе* был всегда.

В.Б. Нет, я спрашиваю именно про внешнее. Я никогда креста на нем не видел, а голого его видел много раз.

В.И. Он настаивает на том, что христианство для него много значит. Он настаивает на этом не только в текстах, которые он пишет, но и в разговорах.

В.Б. Это безусловно, но это никогда не носило внешнего характера.

Я неправильно поставил вопрос. То, что он остается самим собой — это безусловно. Но в чем он живет вразрез с Америкой? Вот я слышал замечательный рассказ о причине его отъезда из Швейцарии, где двести тонн зеленой бронзы — пожалуйста, живи и работай. Но оказывается, *масштаб страны* не уст-

раивал. И после прежних мастерских, где хлопала вода, он опять начал с нуля, ему понадобилась энергия типа Америки и т. д. Так в чем он живет вразрез?

В.И. Вы знаете, то, что Вы говорите, верно, конечно: я думаю, что Эрнст — человек планетарного масштаба. Поэтому я и говорил по дороге, что все-таки не случайно, конечно, что есть три мастерские и музей в Европе. Здесь он ведь тоже продолжается — не только в *дружьях*, но и в *вещах* тоже, т. е. в том, что он сделал — нью-йоркская мастерская, основная и тайваньские теперь работы. То есть он просто и географически может соответствовать земному шару. Привык к этому он *здесь*, и масштабы нашей страны соизмеримы, конечно, с американскими в разных отношениях: географических, по ресурсам и т. д. Это, конечно, причина того, что он среди всех стран за пределами нашей страны прежде всего думает об *Америке* и об *Азии*, но об Азии не как об отдельной стране, но как о некотором будущем географическом объеме, который охватывает все.

«В разрез» с Америкой, я думаю, он живет потому, что остается верен *идеи искусства*, которое подчиняется каким-то *собственным* целям.

Я думаю, что это все-таки совершенно не в духе американского общества. Что такое искусство в Америке? Я очень многое в Америке люблю, поэтому то, что я говорю, это не столько даже критика ее, сколько попытка понять, что сейчас происходит там. В Америке искусство сейчас — это *промышленность*, причем промышленность, дающая колоссальную прибыль.

Начав заниматься продажей произведений искусства, перепродажей, выставками, разными видами операций с искусством, можно быстро стать миллионером. Это известно. Заработки исчисляются именно миллионами долларов, а даже не сотнями тысяч.

Мы все были потрясены ценами на аукционе в Москве, но для Америки это — пустяки. Там может быть и гораздо большее.

И вот в этом бизнесе вокруг искусства Эрнст остается все-таки верен своим колоссальным замыслам. Я думаю, что это делает его исключительным. И делает его ситуацию довольно трудной. Если бы он пошел всему этому навстречу, если бы он в некотором смысле стал просто торговать собой, то ему было бы легче. Как был он в особом положении здесь, поскольку здесь он тоже не занимался приспособлением своего искусства к внешнему устройству нашего общества, так и в Америке он тоже все-таки сохраняет свою особенность.

У него есть такое небольшое эссе о мессианском характере русской культуры, где он говорит, что в России нет собственно «философов», а философы выражают себя через искусство. Так, Рублев был «философом» в его понимании. И это действительно

та линия, которую Эрнст продолжает. С одной стороны, конечно, это и делает его привлекательным — необычность этой позиции в том, что он вкладывает в искусство больше, чем принято вокруг делать. Но все-таки...

В.Б. Как вы встретились? Что привело Вас к Эрнсту?

В.И. Привели, я думаю, многие обстоятельства. Конкретно в этот момент Эрнст занимался своими идеями, касающимися науки, синтеза науки и искусства, и ему захотелось встретиться с несколькими учеными. Я оказался в такой небольшой компании. Разговор затянулся очень надолго, уже даже все разошлись из этой компании. Мы оставались еще долго, как обычно. Разговоры наши каждый раз были длинными и никак не могли кончиться.

И в первый же разговор он меня поразил. Я довольно хорошо знаю — и знал, и знаю — мир искусства и художников. Брат мой — художник, и с юности у нас бывали его друзья, и те, кто с ним вместе учился. Я знал, и близко знал, нескольких художников старшего поколения. Фалька, например, близко знал через других общих знакомых. Так что я не могу сказать, что я не знал художников большого масштаба — не только в искусстве, но и в интеллектуальном отношении. Ну, такой просто гениальный человек, как Володя Вейцберг, был близко мне знаком. Я даже недавно написал кое-что о нем.

И тем не менее, хотя мне было с чем сравнивать, должен сказать, что и до сих пор я считаю, что Незвестный, независимо от того, что он еще может сделать в искусстве, в разных видах искусства, независимо от того, что он уже достиг в разных видах искусства — кстати, не только визуального, зрительного, но и словесного даже, — он, конечно, человек колоссальных потенциальных возможностей — любых других.

То есть, я уверен, что если бы он выбрал своей главной областью занятия наукой, то он бы и в этом очень много сделал. У него очень ясный, рационально построенный ум, и когда он о чем-то рассуждает, это замечательно. Причем не очень многое зависит даже от того, как много он *знает* в данной области. Он действительно много прочитал, но самое главное, что он *глубоко это усвоил*.

Я по этому поводу хотел бы сказать относительно разных проблем взаимовлияния — с чем все-таки связан Незвестный в нашей культуре. Я не хотел бы, чтобы этот вопрос, обращенный Вами как бы ко мне лично, чтобы он касался только меня.

Я думаю, Эрнст связан с большой линией нашей культуры, которую мы — я имею в виду так называемую *Тартусскую школу семиотики* — хотели продолжать в 60-е годы. А он как раз в это время интересовался нашими работами, как раз в то время, когда мы с ним встретились. Он интересовался, читал и знал это. Мы понимали это занятие — и Эрнст сразу это почувствовал, не все это почувствовали — мы понимали это не как какое-то *специальное направление* в науке, а как некоторый вид очень *общего взгляда* на разные языки и знаковые системы, включая науку,

искусство, литературу и т. д. То есть речь шла о некоторой «философии», касавшейся практики всех *гуманитарных наук*. И даже не только гуманитарных. За что мы и подверглись нападению. Надо сказать, что почти одновременно с Манежной выставкой открылся наш симпозиум по семиотике, где как раз изобразительное искусство было представлено докладом Володи Вейцберга. И на нас тут же обрушились гонения, аналогичные тем, которые достались Эрнсту.

Так что в момент, когда мы после этого с ним встретились, мы были в довольно симметричном положении. Это было неслучайно, потому что, действительно, мы делали нечто похожее — то, что мы и продолжали. А что мы пытались восстановить, возродить на свой лад, продолжать? Мы продолжали то, что можно было бы назвать *русским философским авангардом 20-х годов*.

Я назову только два имени, созвучных Эрнсту, — можно было бы назвать и много других. Это Бахтин, и опять мы здесь с Эрнстом перекрещиваемся, потому что он сделал обложку к сборнику в честь Бахтина — было еще при жизни Бахтина, — где была и моя статья. И Бахтин, как философ, как один из основателей философской антропологии — науки о человеке — в нашей стране, и как личность, конечно, оказал на нас всех очень большое влияние — и на Эрнста, и на меня, и вообще на всех нас.

Ну, я напомним, пожалуй — это существенно для понимания Эрнста и сейчас, и, между прочим, для понимания характера общения с Эрнстом, — что он всегда подчеркивает две связанных друг с другом идеи Бахтина.

Сейчас они стали уже расхожими. Весь мир сейчас цитирует Бахтина. И число конференций, изданий, упоминаний Бахтина, безусловно, больше, чем кого бы то ни было в гуманитарной науке. Существует индекс цитирования — насколько часто человек упоминается. Безусловно, по этому критерию Бахтин сейчас общепризнанный кумир всех гуманитарных наук в XX веке. На всем Западе, и в Соединенных Штатах, и в Латинской Америке — где угодно.

Тогда это было совершенно не так. Тогда Бахтин был мало кому известным, ссыльным, старым. Он продолжал жить в Саранске, где вот этот сборник с обложкой Эрнста был издан.

И Эрнст заразился двумя — повторяю, связанными друг с другом — идеями, которые повлияли на его восприятие Достоевского и отразились в том, как он сам работал в связи с Достоевским, но я думаю, что это даже — глубже, что это касается его собственной *личности*. Это — идеи *диалогичности* и *полифонии*, т. е. наличия многих голосов внутри одного человека.

Начну с диалогичности. Она очень существенна в разговоре с Эрнстом. Диалогичность связана с полифонией. Я думаю, что осознание этого пришло от Бахтина. Каждый в себе открывает то, что было в нем *заложено* — даже, может быть, по наследству, генетически или же культурно, т. е. через восприятие каких-то образцов, — но *осознание* у всех пришло через Бахтина.

В каком смысле вещи Эрнста диалогичны? Он, конечно, всегда думает о том, *для чего* вещь делается, т. е. он всегда пытается установить контакт с миром.

Я при этом не хотел бы, чтобы наша беседа носила характер сплошного славословия. Я это не люблю, и он этого не любит. И я повторю то, что я ему часто говорил и повторил снова в Нью-Йорке, когда смотрел на изумительные его *маленькие* работы, которые я всегда очень любил. Там их как раз много в мастерской.

Это прежде всего распятия. Это целая коллекция, целая левая стена в мастерской, этих распятий. Как раз по поводу них он мне и сказал, что это его основное спасение — Крест. Главное, что его держит — это был его комментарий к моим похвалам этих работ.

Я думаю, что в мире, который был бы в состоянии с ним разговаривать, если бы он говорил только шепотом, Эрнст говорил бы только шепотом, но его очень интересует реакция мира, а мир оглох и в состоянии слышать только крик. И мне думается, что то, что Эрнсту приходится мыслить в масштабах таких вот огромных сооружений, как эта Тайваньская статуя, в большой степени связано не только с масштабами его личности или России, культура которой отпечаталась на нем, но и с этой особенностью XX века — века, когда искусству приходится прилагать усилия к тому, чтобы его услышали.

Это не противоречит тому, что я прежде говорил, что он живет по собственным правилам, потому что речь здесь идет не конкретно об Америке, а о мире в любых его проявлениях. Так уже было здесь. Эти маленькие вещи поразили меня еще на первой маленькой его выставке, и уже тогда были эти грандиозные задумки. Я думаю, что его диалогизм оборачивается тем, что ему приходится своего зрителя, собеседника как бы вставлять *внутрь* своего искусства. Он — не изолированный, не аутист. [...]

Кстати, к вопросу о его связях с веком. Он, как я сказал, несет в себе свой век, несет в себе характерные дефекты века. Вот нарушение общения — это характерный дефект века. Он в этом смысле продолжает традицию — традицию, которая рассчитана на то, что искусство не обособливает творца. Творец при этом может оставаться одиноким, что не противоречит этому. Тем не менее искусство устроено так, что он разговаривает с Вами. И это касается его личности. [...]

В.Б. Как Вам кажется, Эрнст человек самодостаточный? Что вообще для Вас значит — «самодостаточность» художника? Одна огромная воронка: сердце, ухо, глаз. Обращенный ухом в себя и сердцем в мир. Вот этот глаз в его скульптурах, глаз художника. И то, о чем говорит Шифферс: этот «третий» глаз и ухо — к миру. Вот тут надо выпускать Иванова полностью.

В.И. Это, конечно, сейчас популярная идея — что касается «глаза».

Я был в конце августа на выставке «Глаз в искусстве XX века». К сожалению, там не было Неизвестного. Там мало чего было интересного — преимуще-

ственно 20-е, 30-е, 40-е годы, но кое-что и из последних лет. Но довольно отрывочно.

По-видимому, глаз как предмет самого искусства — в духе XX века. Потому что в XX веке искусство размышляет о самом себе. И размышляет с помощью средств, которые в самом искусстве содержатся.

Это как раз в духе Эрнста, поскольку он в каком-то смысле — удивительное соединение столь значительного художника с настолько аналитическим мышлением, рациональным умом. Он в состоянии думать и контролировать то, что он делает, и сознает практически на любом этапе своей работы.

Это, действительно, трудно достижимая вещь, которая делает его по сути близким — не в порядке сопоставления, а по сути близким — «родоначальникам» больших направлений.

Когда мы говорим о Ренессансе, существенно ведь не только то, что они были людьми большого масштаба в разные времена, но то, что они «начинали». Для человека, «начинающего» большое направление в искусстве, я думаю, очень важно это соединение с рациональным пониманием. Потому что он сам осознает и другим может объяснить, *что* именно в его искусстве *новое*, каковы принципы, которые он закладывает своим искусством.

[...]

В.Б. Искренность рождает этот внутренний глаз. Уже она одна, правда?

В.И. Ну, конечно, он — человек, связанный всегда с *собственным* переживанием, и в искусстве его это несомненно так, но все-таки с таким очень сильным примечанием, что его личность — необычна, как мне представляется, и сразу в *нескольких* аспектах.

То есть он смотрит на мир *изнутри себя*, но внутри него — *целый мир!* Не в каждом есть целый мир. Он — человек очень богатый внутренними ресурсами.

И это связано с моим пониманием роли глаза в современном искусстве.

Его сверхрационализм. Мне думается, что он из числа редких художников, у которых практически нет бессознательного, во фрейдовском смысле. У него все находится в поле сознания. И я думаю, что это замечательно.

Он не единственный. Я знаю еще несколько примеров, именно в XX веке. Может быть, это черта века, когда культура, наука благодаря психоанализу, благодаря погружению в какие-то глубинные источники творчества помогли нам их понять. Он не боится этого.

До этого люди боялись понимать то, из чего растет их искусство. Он же сам прекрасно понимает и умеет анализировать: из чего растет его искусство, т. е. эти свои внутренние источники творчества — он сам понимает и умеет использовать. То есть это его не парализует, а, наоборот, служит ему службу.

Я хотел сказать именно об этом образе — о «Древе мира». Это уже конкретная вещь, которая связывает его. Я начал говорить о нашей семиотической традиции и назвал Бахтина. Второй человек, которого я должен тут назвать, — это Флоренский. Бахтин и Флоренский были нашими путеводными звездами

в те годы. И для Эрнста тоже. Но из всего того, что делали семиотики в те годы — шестидесятые годы, конкретный символ мирового дерева — это как раз то, чем занимались одновременно и искусство и наша наука. То есть, если посмотреть даже просто — как я говорил о Бахтине — на количество упоминаний. Я думаю, что количество упоминаний мирового дерева в работах наших семиотиков может просто поразить.

В конце концов, это ведь не единственный символ, который есть во всех мировых религиях. Но вот мой коллега и друг Николай Топоров написал много работ на эту тему, изданных и у нас, и за границей. И, в частности, в одной из своих работ, которая есть в сборнике «Ранние формы искусства» (1972), он говорит об «эпохе мирового дерева», в которой мы еще живем, — эпохе, которая, по его выкладкам, уже была, скажем, в античном искусстве и даже до него — в древневосточном — и продолжалась потом в Средние века, и продолжалась Ренессансом. То есть это некоторый очень большой период в истории культуры, который себя стал осознать в то самое время, когда Эрнст выбрал этот символ и некоторые связанные с ним символы для своего искусства.

В.Б. Вы произнесли слова: «мы живем в эпоху Мирового дерева». Что же это такое?

В.И. Мировое дерево — это некоторый основной символ, который служит одновременно для передачи структуры мира, как мы его понимаем. Ну, скажем, трехэтажные структуры мира, где корни дерева — это подземный мир, обычно — в подсознании и культуре — это мир чудовищ и чего-то страшного. Средняя часть дерева — это человеческий мир. И верхняя часть — это обращенность к небу, к Богу, к высшим силам.

В этом смысле дерево объединяет все мировые религии. Будда прозрел и понял, что такое основные мировые истины, когда он спал под деревом Ботхи — деревом пробуждения. И распятие может пониматься как некоторый вариант мирового дерева, потому что это то древо, на сердцевине которого был распят главный персонаж христианской религии.

В.Б. [...] Почему вы говорите, что мы живем в эпоху мирового дерева? А что, когда-то его не было? Или когда-нибудь не будет?

В.И. Да, когда-то его не было, как когда-то не было тех персонажей, о которых я говорю. Причем интересно, что символ дерева возник до больших мировых религий. Он как бы *продолжился* в них. Он *развился* дальше в них. И в последующем *искусстве*.

А почему мы сейчас еще живем в эту эпоху? Я думаю, потому что не оборвалась та традиция, которую воплощает, в частности, и Неизвестный. Но уже обрывается. Традиция, которая в искусстве, в мифологии, в религии, в науке, во всем, чем мы занимаемся всерьез, пытается соотнести человека со всем *миром* в целом. Вот в чем особенность Неизвестного. Не только планетарность его географическая, но его космичность — даже в том, что и в маленьких распятиях он изображает *мир в целом*. Дело не в монументальности скульптуры, а в характере темы, в ее связи

с *христианской* религией, т. е. с традицией большой религии. Большая религия и религиозная философия — они всегда все, что делает человек (в том числе все, что он делает в искусстве), соотносят с некой концепцией мира в целом.

Почему я и говорю, что Неизвестный все же одинок в Соединенных Штатах.

У меня нет ощущения, что большой американский художник — а я довольно много видел разных произведений американских художников, и в американских, и в европейских музеях — что любой американский художник принадлежит к этой эпохе мирового дерева. Увы, возможно, он принадлежит к чему-то за ее пределами. Я не скажу, что это будущее. Я думаю, что это не будущее, но что-то *параллельное* — что-то, что позволяет заниматься искусством *вне* решения основных философских вопросов.

[...]

И такого в XX веке очень много. И в этом, я думаю, ответ на многие из Ваших вопросов. Ответ на вопрос, чем мне близок Неизвестный. Что у нас общего, чем мы — я имею в виду не только себя, но и Топорова и многих, кто занимался в те годы семиотикой, — чем мы могли оказаться ему полезными, чем он нам был интересен. Это связано с единством *точки зрения*. Точки зрения, при которой мы можем серьезно заниматься тем, чем мы занимаемся. Не обязательно всегда избегая веселости, но тем не менее в основном стараемся смотреть на мир серьезно.

Я не могу претендовать на то, что этот мой словесный текст есть точное выражение всего, что я хотел сказать. Какие-то куски все-таки мы с помощью слов передаем, а образ, как целостное явление, остается передаваемым только зрительным образом, мне кажется.

[...]

Здесь есть какие-то части, прямо продолжающие не традицию, но — «архетип». Я имею в виду то, что это слово значит в аналитической психологии К. Юнга. «Архетип», понимаемый как некоторое отработанное культурой и хранимое где-то — подсудно, внутри каждого из нас — очень важное представление, которое в любой момент может выплыть из этих глубин. И большой художник всегда этим пользуется. То есть он заставляет нас поднять со дна души то, что там спрятано.

Архетип мирового дерева включает в себя, по-видимому, этот знак — именно знак семиотический — корней. То есть мы можем не думать о том, что дуга внизу изображения — это корни, но тем не менее мы, семиотики или специалисты в детской психологии, мы это знаем — мировое дерево условно может изображаться, например, в китайских ранних иероглифах, как и в ранних детских рисунках, как буква Ж. Здесь корень — это нижняя дуга в этой букве Ж. Эти корни мирового дерева — символы и мира, и человека, вместе человека и мира.

[...]

Корни дерева — это то, что обращено к земле. Китайский иероглиф «дерева» в форме буквы Ж толкуется именно как линия, соединяющая *землю* и *небо*, т. е. нижняя дуга — «*корни*» дерева — это одновре-

менно и «земля», а верхняя дуга, обращенная вверх — это «ветви» дерева, «крона» дерева и одновременно — *небо*. Как любой символ, он — многозначен.

В.Б. Какое Ваше любимое распятие?

В.И. Из вот этой серии? Для меня, пожалуй, это перегружено той символикой, которую я *знаю*. Я люблю скорее распятия, в которых меньше понятных мне деталей.

[...]

Хотя тем не менее я начал толкование этого, понятного мне распятия, потому что есть не только эта вот *дуга*, которую я могу объяснять, но и *птица*. А если посмотреть иллюстративный материал в разных работах по мифологической символике дерева, то, пожалуй, самое характерное, что на *вершине* всегда находится птица.

Я здесь немного отвлекусь от Эрнста и скажу о тех занятиях, о которых он не знает. О том, чем мы занимались уже после его отъезда. Такая увлекательная — во всяком случае, для меня — область, где удастся увидеть, открыть один миф, который был распространен по всей древней Евразии еще до того, как человек перешел в Америку. Мы знаем, когда он перешел в Америку. Это было примерно 13 тысяч лет назад до нашей эры, и этот миф был занесен индейцами в Северную и Южную Америку.

Этот миф повествует — я не буду сейчас говорить о подробностях — он повествует о дереве, которое растет от неба до земли, и наверху его — птица. То есть это из самых древних образов — то, что я говорил — архетип.

Вот этот крест, это распятие — оно замечательно для меня как для ученого. Оно, повторяю, *слишком много* в себе несет, чтобы я его *чисто эстети-*

чески воспринимал. Я его воспринимаю как замечательное доказательство того, что Неизвестный мыслит *символикой*, которая есть во всех больших религиях.

Замечательно то, что здесь появляется *человеческое лицо*, появляется в тех местах распятия, которые должны быть приурочены именно к *человеку*. Это не обязательно должно быть человеческое тело — человек ведь может быть передан и через его *часть*. В частности, и через *лицо*.

Я не буду говорить сейчас о технических терминах, которыми мы при этом пользуемся, но очень существенно то, что у Неизвестного часто присутствует этот основной принцип древнего архаического мышления, как, впрочем, и мышления XX века. Принцип, который мы хорошо знаем по кино — крупный план, — но который есть в мифологии. В мифологии мы его называем — показ целого через часть. Он есть и в мифологическом мышлении, и в мышлении ребенка. Обычно изображают домик посредством дыма из трубы. Не нужно рисовать весь домик.

И у Неизвестного человек или зверь иногда — когда появляются куски зверя в этих распятиях — человек или зверь тоже чаще всего не целиком показан, а только лицом или ногой, предположим.

В.Б. Вот моих товарищей в 50-е годы исключили из института. Они показали субботник — тот, великий субботник. Сначала по сцене прошел с такой рукой один человек, а минут через десять прошел второй. Они сказали — бревно такое! И были исключены из института. Они в данном случае как природные семиотики себя проявили. За что и были наказаны. Так что не один Вы пострадали из-за выступления Вейзберга или из-за того, чем вы занимаетесь.