

Судьбы.

Эрнст Иосифович, что скрывает ваша творческая личность вызывает недоумение. Все-таки принято считать, что художественное вдохновение не то чтобы противоречит мыслительному процессу, но как бы напрямую от него не зависит. Опять же Пушкин говорил, что поэзия должна быть проста, Господи, глуповата... Не в буквальном, разумеется, смысле, а в том, что должна рождаться от сердечного движения, а не от умозрительного тезиса. Вы же, подобно фигурам Возрождения, не считайте за комплимент, сочетаете в себе и мыслителя, и творца. Так какой же импульс для вас важнее — интеллектуальный или чувственный? Что в основе ваших образов — мысль или эмоция?

— Интересно, что именно этот вопрос мне некогда задавал мой покойный друг философ Мераб Мамардашвили. Он тогда много размышлял о природе творчества. Я думаю, что отвечать надо как бы в двух планах. Во-первых — конкретно о себе. А во-вторых, действительно рассуждая о методе. Начнем с того, что я художник очень спонтанный. И во время работы решительно не способен контролировать себя рационально, загонять себя логикой в какие бы то ни было рамки. Именно в силу этих качеств своей натуры я и придумал некую конструкцию, которую называю "Древо жизни". Это своего рода метафора вечности бытия, его мощи, сложности и неподвластности схеме. Теперь, возвращаясь к методу: для себя я, не равняюсь с великими, выработал такую теорию: бывают художники шедевра и бывают художники потока.

Что такое художник шедевра? Это творец, который создает нечто, что уже заранее предположительно. То есть стремится достичь некоего заветного идеала...

— Отчасти чисто умозрительного, а отчасти воплощенного кем-то...

— Именно так. В литературе типичный пример такого художника — Фолбер, который буквально изнурил себя стремлением к совершенству, а в скульптуре — Майклс, желавший всеми силами души приблизиться к античным образцам, к созданиям своих любимых мастеров. В такой позиции есть весьма симпатичная доля скромности. Так сказать, высокого смирения, благородного уважения к традиции и к сложившейся веками культуре, к предшественникам, с которыми хочется сравниться. Впрочем, в этой скромности проглядывает и вполне честная любовь к скромности, ибо свою задачу такой художник видит все же не в подражании, он хочет создать шедевр.

Ну а кто же таков художник потока? Это человек, пребывающий словно бы в медитативном состоянии. Ты живешь в потоке времени, в постоянном нахождении, которое поддерживается сменой доктрин, направлений, мод, событий культуры и явлений цивилизации. И потому, когда поток выбрасывает роман, рассказ, скульптуру или рисунок, это не является осознанным сотворением шедевра, а служит актом живой, непреднамеренной жизни. Акт умственной медитации или внезапного порыва, или сновидения, короче — акт определения состояния. Таким образом, творчество, это, по моему, вообще кардиограмма человеческих состояний. Эмоциональных, духовных, интеллектуальных... Так вот я, видимо, принадлежу как раз к такой категории художников. То есть я никогда не ставил перед собой задачи создать шедевр. Я просто живу в своей эпохе. Со всеми ее прозрениями и заблуждениями. Однако где-то на духовных высотах а такой художник все равно к ней стремится, боится своего темперамента, опасаясь того, что мой мир может рассыпаться на куски, я сочиняю себе определенную четкую структуру, в которую себя добровольно заточаю, и безумствую себе позволяю только в ней. Дело в том, что для некоторых темпераментов свобода опасна. Она способна стать для них и их разрушительной силой. Не случайно в древности искусство было законово в каноны. Это не исключало проявления индивидуальности, но создавало рамки, которые эту индивидуальность сдерживали и направляли.

Теперь возьмем двух таких величайших Поэтов, как Данте и Достоевский. У меня есть особая работа "Достоевский глазами Данте". Это не так, к слову. Оба они поставили перед собой определенную задачу, которая как бы заключала их дар в определенные границы. Данте заковал себя в структуру Ада, в конструкцию "Божественной комедии", а Федор Михайлович, в сущности, всеми своими романами возводил нечто вроде гигантского храма, внутри которого и безумствовало. Иными словами, предавался своим фантазиям на тему о высотах и пропасть человеческого духа. Но обратите внимание, в отдельной строфе Данте мы чувствуем пульс всего колоссального труда, и в отдельной строке Достоевского уловимо прерывистое дыхание всей его прозы.

Повторяю, дело не в самонадеянных сравнениях, а в моей субъективной по такому же принципу. Я соорудил "Древо жизни", и хотя оно существует пока лишь в семиметровом макете, всякий мой рисунок, всякое полотно содержит в себе масштаб этой конструкции, этого дела всей моей жизни.

А уж внутри этого, как говорится, взятого на себя обязательства настолько свободен и прихотлив, что, наверное, прихотливее и своеобразнее всех на свете футуристов.

Но вот вы спрашиваете, а как же при этом я сохраняю способность размышлять, философствовать, словесно выражать свои образы? Ответ в том, что все это происходит не до творчества, а после.

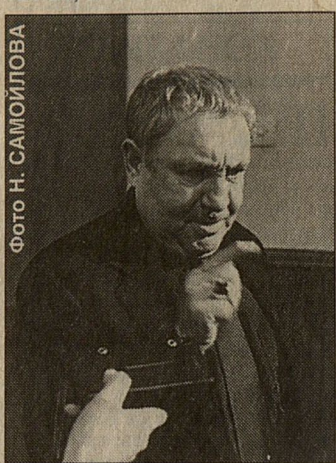


Фото Н. САМОИЛОВА

ЭРНСТ НЕИЗВЕСТНЫЙ:

Я самый свободный художник в мире

Культура. — 1997. — 25 янв. — с. 6



— Значит, вы, говоря словами поэта, "поверяете алгебры гармонии" не в процессе работы, а уже закончив ее?

— Практически до моего я дохожу едва ли не во сне. И уж потом начинаю додумывать, рефлексировать, подыскивать термины, чтобы закрепить результат. Нечто подобное происходит со спортсменами: прыжок берет рекордную высоту, а потом тренер заставляет его восстановить весь порядок движений, все физические ощущения, какие этому предшествовали. Вот так создается теория.

Потому я не дидактичен в своей работе. Наоборот, чем больше я теоретизирую, тем свободнее становлюсь в своих приемах и манере.

Мне кажется, что в самой потаенной глубине творческого процесса нет существенной разницы между зарождением научной мысли или художественного образа. Импульс у любого творчества один.

Моим любимым занятием было одно время задавать великим ученым наивно-провокационные вопросы. Ландау, Капица, Нильс Бор... Я спрашивал просто: а не могли бы вы кратко мне объяснить, над чем вы теперь работаете? И вот что поразительно — великий ученый всегда мог в нескольких словах изложить профану суть своей профессиональной задачи. Разумеется, он не касался всей ее глубины и сложности, но самое основное формулировал просто и понятно.

То есть на уровне вопроса всегда можно дать конкретный ответ. Всегда есть способ осмыслить свою работу. И не случайно Микеланджело пояснял в стихах свои пластические замыслы. И Леонардо сочинял трактаты, испытывая потребность высказаться напрямую. И Рубенс писал, и Дюрер, и Делакруа, и Пикассо... А возьмите письма Ван Гога — это же потрясающая книга.

И если даже все эти сочинения не равны живописному миру великих художников, они все равно свидетельствуют о том,

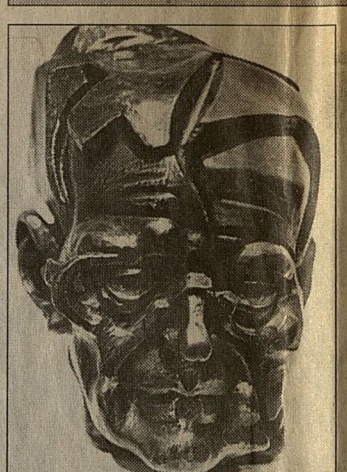
что существует необходимость прямого высказывания. Другое дело, что сейчас, в связи с возникновением новых форм искусства, наблюдается обратное явление. Например, так называемые концептуалисты рассуждают очень много, красноречиво и гладко, но художественный их результат, прикрасивший унылыми словами, зачастую ничтожен. Я к этим явлениям отношусь спокойно. Так же, как и к упрекам в том, что отстал. Отвечая на них словами Генриха Гейне:

"Новый век. Иные птицы. А у птиц новые песни. Я люблю бы их, быть может, если б мне иные уши".

— Значит, подобно многим новаторам, вы изначально цените в художнике хорошую классическую школу?

— Более того, я — фундаменталист, с точки зрения школы. Смотрите, меня когда-то клеймили за то, что я модернист, разрушитель традиций. Теперь за это же хвалят, но не хвала, ни хула в этом смысле неверны. Потому что я всегда опирался в своей работе на те фундаментальные законы классической, реалистической живописи, которые освоил в юности. Другой вопрос, что я всегда пытался как бы обогатить классические каноны с мышлением двадцатого, а может, и двадцать первого века.

Я вообще представляю творчество чисто зрительно в виде креста. Когда у Павла Флоренского я нашел нечто подобное, то страшно обрадовался, потому что мне иногда казалось, что я схожу с ума. На что бы я ни смотрел, я во всем вижу некую крестообразную структуру. Крест для меня — это формула, которая еще до расписия подражает фигуре распятого человека. Человек страдающий — вот смысл креста. Смотрите дальше. Вертикаль, устремленная к небу и уходящая в почву, — это, в моем понимании, ось философских, религиозных, биологических проблем. Это традиция, соединяющая прошлое и будущее. А горизонталь — это живая жизнь, пульсирующая, цветущая, вечно зеленая. Все



великие творцы — в точке пересечения, в центре креста. Возьмем того же Достоевского. В горизонталь, в контакте с живой действительностью, он — самый отвлеченный журналист, на все реагирует, злитесь, спорит, участвует, разоблачает. Но какое его вертикаль? Это устремление к Богу, это высший суд, совесть, колоссальная нравственная культура! Интеллектуальный Космос! И во всяком крупном явлении непременно обнаруживается вот такое пересечение горизонтальной и вертикали.

Почему мне не нравятся многие популярные ныне искусства? Да, они хороши, даже замечательны, с точки зрения горизонтальной. Однако они поверхностны, лишены вертикали, связи с Космосом. Или с Богом. Художник такого типа я называю гениями последних пятнадцати минут. Разумеется, нельзя от всех служителей искусства требовать космологического размаха. Полноценное земное бытие, как у Данте или у Пушкина. Но у всякого настоящего мастера эта структура нравственного креста непременно присутствует. И у Тютчева, и у Фета, и у Платонова, и у Булгакова...

— Эрнст Иосифович, позвольте процитировать читателям выписку из награжденного листа: "...за образцовое выполнение боевых заданий на фронте борьбы с немецкими захватчиками и проявленные при этом доблесть и мужество" награжден орденом "Красная Звезда" гвардии младшего лейтенанта Неизвестного Эрнста Иосифовича, командира стрелкового взвода 260-го стрелкового полка...

Тов. Неизвестный в боях за падение Рюккендорфа 28 апреля 1945 года проявил себя смелым и инициативным командиром. Он одним из первых поднялся в атаку, увлекая за собой бойцов своего взвода. Взяв в плен, он гранатами и огнем из автомата уничтожил пулеметную точку и 16 немецких солдат. Будучи ранен, он продол-

жал командовать взводом, и благодаря этому траншеи противника и пленный были взяты. Командир полка гвардии майор Величко. 2 мая 1945 года". Как известно, эта награда пришла к вам почти двадцать лет спустя после окончания войны. В то самое время, когда после ссоры с Никитой Сергеевичем вас подвергли опале. Военные считали вас погибшим, и только проработка в печати дала им знать, что герой, оказывается, жив. Скажите, не солдатский ли, не военный ли ваш опыт отразился в драматизме, даже в катастрофичности некоторых ваших произведений?

— Надо сказать издалека. С моего происхождения. Оно самое что ни на есть интеллигентное. Мой отец — крупный врач-хирург. Мать — ей сейчас девяносто три года — биолог, детский писатель.

И вот воображение, книжный мальчик из такой благополучной семьи попадает в военное училище, расположенное в городе Кушине. И не просто попадает, но и прекрасно в армейскую жизнь, в военную среду вписывается. Теперь, зная, что в моем роду по отцовской линии было много храбрых офицеров, служивших от царя, а кто Колчак, дед мой происходил из николаевских солдат-кантонистов, я догадываюсь, что во мне, видимо, сказалась генетическая память. Может быть, интеллектуально не пристало об этом говорить, но я люблю армию. Она мне ясна, мне понятны армейская дисциплина и иерархия. Между прочим, она ничуть не оскорбительна, потому что подлинная. Если в гражданской жизни выходящее лицо тебя притесняет, ты обижаясь, в армии от начальника можно стерпеть. Даже если это глумливый старшина. Он свое послушал, а ты еще нет, он старшина, и спрос с него гораздо больший, чем с тебя.

Что же касается моего собственного военного опыта, то он не совпадает с теми батальными картинками, которые я нахожу в романах или фильмах, даже несомненно честных и талантливых. Моя война — это отдельно стоящее дерево, которое служит ориентиром, отдельная огневая точка врага, которую нужно подавить. Рота вправо, рота влево, в цель — вот и вся ситуация. И когда я читаю, скажем, военную прозу, полную тончайших психологических состояний, я не понимаю, когда это происходит. Когда герои успевают переживать и рассуждать, о боевом офицере — взводного или ротного на это просто нет времени. Понимаю, что у летчиков бывают высокие награды за личные подвиги. Но у нас, среди пехотинцев и де-

сантников, человек с нашивкой за ранение воспринимался как заслуженный ветеран. А у меня, или орден вообще свидетельствовал о былом героизме. Хорошо помню, что, когда меня раненого везли в тыл, надо мною, чем дальше от передовой, тем больше нависало звание орденов. Создавалось впечатление, что награды, как и тайки, в основном оседают в тылу. А на передовой простая медаль, и уж тем более "За отвагу", выглядела очень уважаемым отличием. Во всяком случае "Звездочка", нашедшая меня "посмертно" в самые тяжелые времена, очень мне дорога.

— И все же о самоудерживании и подозрительности власти... Вы были одним из редких советских мастеров, которому вопреки всему удавалось, как говорится, гнуть свою человеческую линию как художественную и художественную — как человеческую...

— Давайте посмотрим на этот вопрос более широко. Не гений и власть, а гений и толпа, художник и толпа. На самом деле власть — и политическая, и религиозная, и денежная — всегда защищала художника от притязаний толпы. Иными словами, охраняла Моцарта от посягательства коллективного Салери. Это прослеживается в любую эпоху на примере строителей пирамид, Леонардо и Микеланджело. "Проклятый художник" — это вообще явление относительно нового времени, ибо даже проклятый Гоша оставался придворным художником. Он был проклят в той степени, в какой ныне могли бы проклясть Глазунова или Церетели, они бы по-прежнему продолжали писать портреты знаменитостей и ставить памятники. "Проклятость" таких живописцев, как Ван Гог и Модильяни, — это уже явление новейшего времени.

В России противостояние власти и культуры впервые обозначено Лермонтовым в знаменитых стихах: "Зачем от мирных нег и дружбы престола возмущил он в этот свет, заискрился и душой...". По Пушкину поэзия воспринималась едва ли не как принадлежность придворной жизни. И поэты были большею частью отпрысками родов, хотя порою и "обыкновенными игрой счастья".

Далее этот разрыв в России усугублялся порой до форм, почти карикатурных. Так, например, был вовсе не замечен обществом и читающей публикой такой большой поэт, быть может, истинный основоположник современной поэзии, как Случевский. И только по той причине, что он был товарищем (то есть заместителем) министра внутренних дел. Считалось, что высокое официальное положение человека противоречит подлинности таланта. Либеральный снобизм в чистом виде.



Фото А. ЭПШТЕЙНА

Сталин несомненно желал создать некую структуру взаимоотношений художника и власти, но действовал, как всегда, по-сталински — с помощью тирании и крови. Будучи охлократом, выразителем низменных инстинктов толпы, он ничего в этом смысле не мог сотворить и в искусстве поддерживал мещанские вкусы и направления, а не аристократические. Все аристократические фигуры достались режиму от предыдущей эпохи: Ахматова, Пастернак, Шостакович, Прокофьев, во всяком случае духовно они были сформированы "ранними" временами. В отличие, скажем, от Петра Сталин своей духовной аристократии не выставлял. Моя собственная ситуация в отношении с начальством всегда была странная и двусмысленная. Важно понять: скульптор, монументалист, зодчий в принципе не может существовать без общества, как генерал не может обойтись без армии. Он обречен быть зависимым от материально-технического снабжения власти, опять же все равно, какая она — политическая или финансовая. Будучи монументалистом по призванию, я ничуть не стремился становиться подвальным художником и диссидентом. Это смешно — мечтать о полководческой славе и пренебрегать военной формой. Однако то, что я предлагал, находилось в кричащем противоречии с существующей эстетикой. Неприятие моего творчества, моего художественного "я", причем упорное, оскорбительное, неприятие, и толкало меня на путь противостояния власти. В истории пластических искусств не было подвальных скульпторов, я стал первым. Совершенно об этом не мечтал. Меня к этому вынудили еще в сталинские времена. Я, например, изображал войну, как человеческую трагедию, а требовалось бездумное воспевание подвигам. Моя форма, моя манера, мой почерк не совпали с идеологией. Это уже моя собственная драма в том, что, будучи по природе строителем, я сделался нестроителем, что, уважая закон и порядок, стал бунтарем.

Вернемся к нынешним временам. Их можно хвалить, можно ругать, я, скажем, особых заказов на Родине не имею, я в основном دار России свои произведения. Но то, что мои подвиги воспринимаются обществом и властью с благодарностью, это уже здорово. Я не думаю, что вышедшие круги современной России разделяют мои эстетические позиции, но они признают мое право на оригинальность, на мое видение, на мою индивидуальность и вообще на автономность искусства. Александр Исаевич Солженицын написал некогда замечательную работу "Жить не по лжи", и я абсолютно согласен с этим призывом. Не требовать от всех людей героизма и чрезвычайной нравственной стойкости не могу. Требовать можно лишь с самого себя. Я имею право об этом говорить, потому что прожил достаточно тяжелую жизнь. Работал каменщиком, литейщиком, бригадиром грузчиков на вокзале. Ни одна горькая чаша меня не миновала. Мне знакомы и голод, и холод, и физическая немощь. Я был по волею, где положено было быть человеку моего поколения. Но страдал я больше всего не от этого, а от того, что не могу прощать то, что хочу, не могу прощать туда, куда меня влечет, не имею права показывать людям свою работу. Короче — от несвободы. И лично я на своем собственном опыте убедился, что творческому человеку лучше, простите, чего-то недоставало, чем быть работником.

А страдать и за себя, и за других — это, между прочим, вечный удел художника.

— Точно так же, видимо, как и любить. Подобно всем на свете живописцам и ваятелям, вы немало вдохновения посвящали созданию женских образов, точнее, пластическому выражению женской сути. Да и вдохновлялись, надо полагать, ею же...

— На протяжении всей своей истории культура вырабатывает образ женщины, созвучный времени. Совершенно очевидно,

но, например, что Беатриче была не только героиней Данте, но служила нарицательным идеалом для целого поколения. Мне кажется, что более всего пленяла современников в этом образе идея милосердия. Именно ею при всей чувственности и раскованности более всего проникнута эпоха Ренессанса.

У нас в России в качестве наиболее народного, почвенного запечатлелся некросовский тип: "Коня на скаку остановит, в горящую избу войдет..." Образ, открывающий, отчасти брутальный, подчеркивающий решительность и силу. Однако тема женственности как божественного милосердия совершенно очевидно прослеживается и в нем. Конечно же, пушкинская Татьяна воспринималась как олицетворение того же святого свойства и верности вдовца. Однако в новое время милосердие и высокая женственность, выраженные с такой степенью идеализма, уже не способны настояющему волновать. Но ведь задача искусства — не создавать притчи о женской доброте. Иными словами, женская натура стала воплощаться с учетом всех, так сказать, преобладающих обстоятельств реального жестокого бытия. И особенно пронзительно зазвучала в образах, как говорились, падших ангелов — Сонечки Мармеладовой, Катюши Масловой, Хромыхи.

Для меня лично тема современной женственности исчерпывающе воплощена Михаилом Булгаковым в образе Маргариты. Там есть все и воспринимается как высшая форма женского предназначения, и сила, и прелесть соблазна, искушения, и даже некоторая ведьмачество...

— Про себя Маргарита говорит, что она человек не очень высоких моральных качеств... В том смысле, что она не Татьяна Ларина. Татьяна не могла бы стать подругой Мастера, как ни странно, в силу своих высочайших моральных качеств. "Ведь я другому отдана..." — уже хотя бы поэтому.

Я не могу, естественно, предвидеть, какой женский персонаж возбудит в русском искусстве. Я лишь в одном убежден, что в русской традиции, какими бы они ни были, он никогда не избежит главного — в той или иной форме — все того же милосердия и, если хотите знать, прозорливости. Теперь обо мне... Как у живописца у меня никогда не было своего несомненного женского идеала, излюбленной модели, каие бывали, например, у Ренуара, у Модильяни, у Кустодиева...

Мои женские тела — это не фактура близких мне женщин, это скорее ощущение материи, земли. Праматери, прародительницы... Я монументалист, и меня волновала не столько личная женственность, сколько, так сказать, природно-материально-стихийная. Женщин моих полотен и монументов не следует воспринимать как воплощение моих любимых и возлюбленных. Такой подход грешит литературностью восприятия — скорее, это фигуры мистериальных богинь.

Помню, однажды на каком-то художестве кто-то указал на одну из моих женских фигур: разве можно полюбить такую женщину? Я ответил: а разве можно ковырять в зубах у Эйфелевой башни?

Предупредительно шелкнув, замерла кассета. Беседа закончилась. Но память не хуже пленки запечатлела слова мастера, сказанные им как бы невзначай, в обыденном житейском разговоре:

— Знаете, за что я признаю роль советской власти? За то, что она приучила меня мерить жизнь войной и тюрьмой. Стать голым грудью на асфальте. В итоге я этого не боюсь. Я выкопал свою душу таким образом, что меня не искушают ни светские соблазны, ни обольщения рынка. В каком-то смысле я, быть может, самый свободный художник в мире.

Беседа вел Ан. МАКАРОВ

Страница проиллюстрирована работами Эрнста Неизвестного