

**М. К. Мамардашвили**  
**БЕСЕДА С В. А. БОНДАРЕВЫМ**  
**ОБ ЭРНСТЕ НЕИЗВЕСТНОМ<sup>1</sup>**

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

Я не имею в виду само словесное построение или то, как это будет, а внутреннюю идею, если я, конечно, правильно понял. Вы, очевидно, хотите ввести как-то чувственно и наглядно — для зрителей — средствами кино исходную ситуацию, которая есть ситуация невнятности, то есть когда словом из хаоса рождаются существования. «Слово» я беру в широком, библейском смысле, в смысле «В начале было Слово». То есть не в том смысле, что оно было сначала сказано, а в том смысле, что материалом, в котором что-то могло конституироваться как существование, было слово, то есть 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, то есть способно рассказать о себе, а не просто кричать. Объяснить себя — правильно или неправильно — не в этом дело.

---

<sup>1</sup> В 1988 г. в ходе подготовки к съемкам документального фильма об Эрнсте Неизвестном режиссер В. А. Бондарев встречался с предполагаемыми участниками фильма, в том числе с М. К. Мы публикуем состоявшуюся тогда беседу (в тексте исправлены неточности более ранней публикации в журнале «Вопросы методологии», № 1–2 за 1998 г.). Фильм об Эрнсте Неизвестном «В ответе ль зрячий за слепца...» вышел на экраны в 1989 г. — *Примеч. ред.*

Машина, например, может быть налажена, но машина не может себя объяснить, то есть ее смысл всегда вне нее.

**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 уже созданной ситуации. Вы ведь в принципе не можете ее понять. В свое время Лейбниц говорил: представьте себе, что вы внутри большой машины. Не зная идеи, которая <...> в машине, то есть проекта ее создателя, вы в принципе не можете понять, 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 keine 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, чтобы случилось то, что потом выражается.

Короче говоря, обычно в отношении создателя 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, то есть к речи. Например, я знаю что-то и ищу слова для выражения этого. Но так мы ничего не можем понять. Это все неправильно.

**В. Б.** Если я Вас правильно понял, я попробую подтвердить это голосом Мандельштама.

**М. М.** Да, это его очень красивая, основная тема.

**В. Б.** 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»<sup>1</sup>.

**М. М.** Ведь он говорил, что лишь со слуха мы узнаём, что там копошилось и билось. Примерно так. Я не помню буквально.

**В. Б.** Не зря Эрнст работал над литературой, не иллюстрируя ее, а извлекая какие-то структуры, мотивы. То есть он вступает в резонансную связь, 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 нам уже сегодня: когда появились его иллюстрации к Беккету, Беккет изменил форму своего литературного произведения. Вот такой меня поразивший факт. 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 возникнуть резонанс, хотя Достоевский не может ничего изменить.

---

<sup>1</sup> В. Бондарев цитирует текст Н. Я. Мандельштам по книге «Воспоминания». — *Примеч. ред.*

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 прошли в некотором пространстве бесконечного тока жизни, скажем, через Эрнста, то это значит, что состояние Достоевского — оставшееся состояние — дополнилось состоянием Эрнста. И тем самым произошел резонанс.

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

**В. Б.** Теперь, если можно, я обращаюсь 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 языцех».

Никто толком не знает, чего он действительно заслуживает, но «вожделенной притчей во языцех» он является в полной мере. Никто не знает — я не имею в виду Вас, — будем считать, что в России тридцать человек знает, да и они-то ведь толком не знают. Даже в мастерской было невозможно ничего раз-

глядеть 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». С определенным допущением, наверное, верно — правда? Поэтому я сегодня и говорю, что все больше для меня Эрнст 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 стоят в затылок, и ты видишь только одного человека, последнего или первого.

Понимаете, первое впечатление у меня, честно говоря, чисто энергетическое — впечатление, рвущееся через уродство художнического быта, который я совершенно не переношу. Для меня это сплошное уродство. Растрепанность. Вид этих жутких мастерских, сами некоторые внешние навыки, поведение художников. Как бы художник 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. Это как бы «колпак художника». 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 в чем-то отчет. А вот у Эрнста была какая-то внятность, которая меня поразила. Поразила вместе с энергией. Это была, во-первых, внятно рвущаяся энергия, во многом с очень сильным 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 думать, потому что без какого-то думанья ты его просто не воспримешь.

Я думаю, что такая внятность — 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»?<sup>1</sup>

**М. М.** Да, читал конечно.

**В. Б.** Ну, он же говорит там, что Павел Флоренский в шестнадцать лет — настольная книга и так далее.

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

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

---

<sup>1</sup> Речь идет о книге Эрнста Неизвестного «Говорит Неизвестный», вышедшей в издательстве «Посев» в 1984 г. — *Примеч. ред.*

**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 Эрнсте жили личностные начала жизни.

**В. Б.** Что бы это значило?

**М. М.** А заповедь христианская и есть та, внутри которой оформлялись когда-то личностные начала жизни. Христианство ведь не из преданий состоит. Предания — это историческая часть. А оно состоит из: «Я сказал»! «Я сказал», — говорит Христос. И там явно выступает личностное начало жизни, как условие других жизненных проявлений, как условие того, что они могут прийти к самим себе, то есть конституироваться, сбываться, и как условие существования формы, в данном случае — художественной. Проблема формы существует и в мысли. Ведь понимаете — как Вам сказать? — я вообще считаю, что существуют только «искусство для искусства» и «мысль для мысли».

В каком смысле слова? В очень простом. В каком говорят, что предметом поэзии является сама поэзия. Это и значит фактически 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, но ты узнаешь, что ты чувствуешь, через форму. Лишь она способна из небытия — а наши потуги бытия есть небытие — окликом вызвать то, что хотелось выразить.

Поэтому вечный мотив у Мандельштама, что мы лишь со слуха, то есть с внятного звука, узнаём, что «стучалось и билось». А почему? Вы знаете, какое опре-

деление самой главной амбиции, честолюбия художника у Мандельштама? И оно же есть, по-моему, честолюбие 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 пребыть! Стать! Исполниться!

Следовательно, формы — это не «пришлепка» к жизни, а часть жизненного процесса. И это в сознании в XX веке очень четко. И в XX веке Эрнст был одним из его носителей — носителей того же сознания, которое было, скажем, у Марселя Пруста, который говорил: «Я, в общем-то, никакой не психолог. Все говорят, что я „наблюдатель“ и прочее и прочее. Нет, единственное, что я хотел в своем романе и посредством романа, — это немножечко жизни». Он имел в виду, что он осуществляет акт жизни в полной мере посредством текста. А для меня это оказалось родственным в Эрнсте. Был миллион наших чувств, миллиард наших состояний; если вообще искорка личностного начала в людях была — а она была, во время войны она вспыхнула, — для нее было пространство, поле инициативы, поле риска, взятия на себя чего-то. Именно поэтому этих людей боялись и всячески устраняли, потому что люди узнали себя, а человек, узнавший себя, очень опасен для консервативной власти. И эта страсть — *пребыть* — 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 складывается по элементам. Вот, скажем, в вашем фильме, может быть, лучше не начинать с больших скульптур, а прийти к ним в конце, сначала дав живые, жизнотворящие элементы, формальные элементы — как жизнотворящие. А потом уже сложить из этого большие скульптуры, чтобы не шарахнуть зрителя и чтобы потом он понял,



что монументализм на один порядок повышает 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) эту внятность вызывания из мрака и тьмы хаоса *существований*, которые бьются, но никак не сбудутся, не осуществляются через посредство форм. И потом из них уже сложить смысл последующих вещей. Потому что, скажем (моя мысль сейчас немного скачет, и, может быть, я фактически уже и не отвечаю на Ваш вопрос, а отвечаю на другие вопросы), появление Христа — это ведь просто материальное выражение личностного начала в очень простом смысле. Знаете, есть одно забавное совпадение, резонанс. Пастернак ведь всю жизнь занимался христианской метафизикой. Он фактически всю жизнь писал свой роман. Это долгий роман. Как это у Пушкина: «И даль свободного романа я сквозь магический кристалл еще не ясно различал». У него же роман — это способ собирания жизни. Он не случайно весь состоит из смыслов, которые ищут сами себя на перекрестках. У него 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 каком-то пространстве, а это пространство большого романа, он ждет, — чтобы завершиться снова у какого-то перекрестка.

Я сейчас к чему веду? У него все время встречается один 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. Это символ поднятия человека над самим собой.

**В. Б.** Или взятия на себя мира.

**М. М.** Нет, нет, нет! Поднятия над самим собой! 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 плагирировал его, а это опять резонанс, — повторяется этот мотив: «Сколько же деревень, людей и городов ты можешь поднять этим размахом рук?»<sup>1</sup> 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. Или ты причастен к божественной активности, или как бы берешь на себя ее часть, что является, конечно, некоторым окормлением со стороны человека-божества, и это искус.

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

**М. М.** Разные начала динамики, но они — распластаны, потому что ведь человеческий ум двойствен, человеческое бытие вообще двойственно. С одной сто-

---

<sup>1</sup> Очевидно, имеется в виду стихотворение Б. Пастернака «Магдалина П»: «...Брошусь на землю у ног распятыя, / Обомру и закушу уста. / Слишком многим руки для объятия / Ты раскинешь по концам креста. / Для кого на свете столько шири, / Столько муки и такая мощь? / Есть ли столько душ и жизней в мире? / Столько поселений, рек и роц?...» — *Примеч. ред.*

роны, оно должно быть воплощенным, а воплощенность обязательно предполагает вещественность и телесность, а 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 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 термин «критика», 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 пределами которых что-то теряет смысл, не является тем, чем должно было бы являться. Так вот, как ни странно, искусство есть каждый раз критика изображения (так же как театр есть критика театра), все время напоминающая о том, что нельзя изобразить. Мы изображать-то изображаем, но все время так, что показываем, что этим изображается нечто, что 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, — они здесь уже для нас невозможны. Потому что в XX веке акт, совершаемый зрителем, стал настолько 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 налепил 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 тяга к членораздельности, внятности, внятности всего незаконного, что отрицалось всем официально установившимся бытом, официально установившимся языком, выкидывалось на окраины жизни, как бы предъявляла свои права, а настоящие художники давали орудия для канализации этого.

Так что то, что не может себя выразить, даже стесняется своего уродства и даже считает себя больным... Мандельштам, например, считал себя больным, все здоровы, а он болен, — 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 с ним ничего не могли сделать. Он был невероятно силен и убежден в своей ясности и в своем владении истиной, но, когда он поехал в первую ссылку на барже, на пароходах — я в данном случае цитирую текст Бенедикта Сарнова, — ему показалось, что он социально одинок и поэтому не прав.

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

**В. Б.** 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 поддался, пытаясь 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, то 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. Совершенно невиданная история для нашей власти: Хрущев в Манеже вступил с ним в дискуссию, что позволило 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 всячески извинялся. Мне за всю жизнь встретилось два невероятных человека с полной внутренней свободой — это Эрнст и Белла Ахмадулина. (...)

**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, смог — сказал, сделал и так далее, но ведь, понимаете, основное здесь — это свинцовая мерзость жизни. Это было ведь окаменевшее имперское говно.

Есть простая вещь. У человека есть глаза, слух. Они созданы для того, чтобы, например, твой глаз мог насладиться чем-то благообразным, не какое-то уродст-

во увидеть, а осмысленное благообразие. Я даже 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, ни на улице, нигде, не слышать естественную свободную речь. А это физическая потребность развитого человека. Я ведь не случайно все время слушаю радио<sup>1</sup>. Среди прочих была у меня такая мания: мне обязательно нужно было прорубать окна в мир. Я сам учил языки, и через радио мир приходил ко мне, мир, как он есть, свободная, натуральная речь людей, злых, хороших — это не имеет значения. Ни на улицах Тбилиси, ни на улицах Москвы, ни по нашему радио — нигде я не слышал естественной свободной речи. Не специальной свободной речи, свободная речь ведь может быть продуктом специальной работы: вот написали хороший роман, — но это другое. А жить окруженным стихией свободной речи — это же потребность.

**В. Б.** Кислородная потребность.

**М. М.** Это 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: у меня нет сознания, что никакого застоя не было и 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 натыкался каждый день на уродство рож, на уродство поз, на это застывшее имперское говно с его имперскими

---

<sup>1</sup> Имеются в виду радиостанции *BBC*, *Voice of America*, *Deutsche Welle* и так далее. — *Примеч. ред.*

жестами, которые ты видишь каждый день, есть потребность, чтобы ты слышал естественным образом свободную речь и так далее.

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

**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 лице — я могу перечислить круг этих имен, я их знаю — свою ноосферу. Все-таки он имел в вашем лице, и можно назвать эти имена, публику, зрителя, собеседника. Пальмин<sup>1</sup>, Вы и весь его круг — не очень большой, он не был большим, — вы давали ему ощущение, что он не был социально одинок. Плюс, конечно, еще мир, который рвался к нему, прорывался от президентов до... Сигнал шел к нему из большого мира довольно сильный. Я думаю, что вот это существование вокруг него Вас и Вам подобных создавало его ноосферу, что немаловажно. Я уже не говорю о простом: 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.

---

<sup>1</sup> Игорь Пальмин — известный фотограф, лауреат Государственной премии. Работы Пальмина экспонировались в Третьяковской галерее и Русском музее, выставлялись в Брюсселе, Кёльне. — *Примеч. ред.*

**М. М.** Я с Вами и согласен, и не согласен. Это согласие и несогласие лежит в каком-то очень деликатном пункте. 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, — что они 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, 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 грузины 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 перекликается. Сначала человек должен в себе 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; я бы сказал так: только одинокие люди имеют друзей.

**В. Б.** Настоящих.

**М. М.** Потому что бездна только с бездной перекликается. 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 не может быть кумуляции общих усилий. И если у Эрнста брать его характер и темперамент, и если отвлечься от тщеславия, которое есть у всякого молодого человека, тщеславия чувствовать себя в огнях рамп (у него была такая потребность и есть, и слава богу, мне, например, очень нравятся люди, у которых есть какой-то артистизм, какой-то оттенок игры — а это игра, — Эрнст очень пластичен), но если отвлечься от всего этого, я думаю, что он в любовных рискованных приключениях вполне находил бы «отдых воина», *repos de guerrier*, как говорят французы, давая тем самым определение статуса женщины и статуса любви.

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

**М. М.** Она его не любила.

**В. Б.** Она любила то, что он делал. Поэтому он всегда был [перед ней] на коленях.

**М. М.** Как мужчину она его никогда не любила. Для нее мужчиной оставался Осип Брик. Ну, были и другие приключения.

**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<sup>1</sup>. И он прилепился к ней, как к источнику ума и какой-то духовности, культуры. И наверное, в тайниках души своей 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. Нет. Эрнст — мужчина.

**В. Б.** То есть Вы считаете, что законченный монологист?

**М. М.** Да.

**В. Б.** Может быть. Мне трудно судить, но во всяком случае у нас с Вами есть уже предмет 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-та-

---

<sup>1</sup> Маяковский — поэт для М. К. один из самых любимых, кого он высоко ценил в молодости и поэзию которого хорошо знал. В студенческие годы М. К., по воспоминаниям Н. Ф. Мамардашвили, охотно и много читал из раннего Маяковского вслух по памяти. Резкость суждений М. К. здесь индуцирована настойчивостью, с которой В. А. Бондарев пытается убедить М. К. в том, с чем тот заведомо не согласен в отношении Эрнста Неизвестного. Кроме того, здесь М. К., безусловно, отстаивает свое понимание «статуса женщины и статуса любви». — *Примеч. ред.*

ки мы затеваем театр. Мы с Вадимом Ивановичем и с нашей художницей стоим пока на одинаковых позициях. Мы не хотим политизированного кино, хотим поменьше социологии и побольше внутренней жизни художника, побольше духа самих работ и так далее.

Знаете, меня озноб просто хватил, когда я прочел о том, как родился замысел «Древа жизни». Он пишет, что он уткнулся в стену в 1956 году — не буду расшифровывать, Вам понятно, что значит 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 не осуществим 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 больших блокнотов, замысел развивался, перестраивался. Возник Новосибирск. Так ли это было, или это потом возникшая легенда? Что Вы об этом помните? Что Вы об этом знаете? О рождении «Древа жизни».

**М. М.** Я помню, что в этом для меня не было ничего нового после того, как я познакомился с Эрнстом в 1954<sup>1</sup> году (а я познакомился с ним позже, чем с кругом других моих друзей с философского факультета, с которыми, хотя и знал их шапочно, сошелся тоже довольно поздно, в 1954 году, я был на пятом курсе), и, когда я учуял в нем словесное начало как личностное начало, понял, что он сам и его произведения рождаются в пространстве оклика, к тебе лич-

---

<sup>1</sup> М. К. оговорился: он познакомился с Эрнстом Неизвестным позже, примерно в 1957 г. — *Примеч. ред.*

но обращенного, а 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, и в этом смысле Мандельштам говорил, что мы все вольноотпущенные 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 так далее. Дай бог тебе свою ответственность исполнить перед человеком, уже сделавшим это.

В грузинских церквях есть столб — животворящий Христос. Это всегда столб. Это центр. В домах тоже очень часто есть такой центр. Это «мировое дерево». 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 начальное содержание 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. Настолько это естественно выросло из всего, что индуцировалось в нашем общении и что шло от него. «Древо жизни». А глобальность, тотальность этого — те же самые поднимающие руки.

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

Меня озноб прошиб не от мысли создать «Древо жизни» — оно действительно естественно выросло в его сознании, — а от того, что человек ставит перед собой физически невыполнимую 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 — вечно меняющийся. 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 поражало, то есть я не воспринимал это как эмоциональный шок, как сильное впечатление. Может быть, потому, что я давно уже смирился с мыслью, что, только преследуя невозможное — и зная, что это невозможно, — по дороге можно что-то делать и вытащить из себя. Мысль — вещь очень трудная. Это невозможно.

**В. Б.** Это, наверное, исходит из вашей профессии. Вы понимаете, что развитие мысли и знания вообще бесконечно. Скульптор, замышляя что-то, должен это слепить. 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 и буду этим существовать. Вот что меня поразило.

**М. М.** По дороге элементы этого слепляются... Понимаете, достижения, которые являются полным воплощением целей, отличаются от достижений, на которых лежит отсвет недостижимого и невыразимого. Вторые выгодно отличаются от первых.

**В. Б.** Конечно, но согласитесь, что это редкий поступок для художника, работающего в реальном материале, воплощающего 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 литературном смысле, — или словесность, литературность. Опасность эта есть.

**В. Б.** Пример можете привести?

**М. М.** Такими примерами, конечно, графические работы, иллюстрирующие текст, быть не могут. Они, по определению, связаны словом, и здесь нет такой искажающей интерференции, то есть не резонанса, а интерференции.

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

**М. М.** Я у него не очень люблю 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 прекрасно владеет языком, 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 проявляется как раз там, где он брал на себя роль просветителя, когда он хотел сотрудничать — и в этом ничего зазорного нету — с существующими структурами, с существующей властью и с теми, у кого в руках материальные средства, чтобы продвинуть вперед какое-то дело. Но там, может быть, из-за заданности социальной задачи появилась и литературная заданность самого исполнения. Может быть.

**В. Б.** Я сколько ни вглядывался в эскизы ашхабадских барельефов, душа моя от этого отворачивается. Вот в простейшем горельефе на Донском крематории простейшая такая вещь и мысль такая: лежит умерший, а из него вырастает древо, 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 в голову мысль Эрнсту заказать [оформление]. Он принес совершенно спокойно, как нормальный человек, эскизы — я их помню, гипсы были сделаны — в общем-то фаллического орнамента. 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.

**В. Б.** Я, еще мальчишкой, сделал фильм — маленький — о Белле Ахмадулиной. Я часто ходил на ее выступления. И ходил в очень специальное место, в поэтическую аудиторию МГУ, где вроде бы все на слух и так их знают. Это не мои слова, но, наверное, действительно так, что это порождение века — публичное чтение стихов. Это родилось сегодня, в наше время. Стихи созданы для бумаги и чтения глазами. Так ведь?

Я твердо был убежден и проверял это, что ее никто не слышит. Ну, есть ее огромные эманации, женское обаяние — и вот слушают музыку. Спроси потом — про что читала, — ни фига, ну ни фига. Кроме самых, быть может, простых стихотворений. И потом я понял, что слово с экрана — я не берусь это утверждать, конечно, — 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 отвлечение.

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

Вот у нас проблема: как дать услышать то, что Вы говорите. Четыре минуты, ну пять я могу дать, допустим, для Вас, потому что мы все не успеваем. 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, а есть тема «Эрнст Неизвестный», то о чем бы Вы сами хотели говорить, понимая, что Вам отведено четыре-пять минут?

**М. М.** О рождении из небытия посредством формы. Это можно дать даже не сплошным текстом. Это может быть одна короткая фраза. Потом, через десять 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 двадцать-тридцать 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 стороны, стать. Стать! И все! И больше ничего.