

«Главная задача

искусства — это
свобода»

Интервью с Эриком Булатовым

Беседовали
Мария Буланова,
Александр Погорельский,
Валерий Анашвили

Мария Буланова: Предлагаю начать с вашего отношения к социалистическому реализму. Каково ваше мнение об этом стиле и отдельных витках его развития?

Эрик Булатов: Я застал разные его стадии. Когда я был мальчишкой и учился в художественной школе, социалистический реализм переживал расцвет, а когда система стала разлагаться, то же начало происходить и с заглавным стилем. Сейчас хорошо видно, как он соотносится с авангардом и с мировым искусством. По отношению к первому это было абсолютное отрицание, антиавангард, так же как это происходило в Германии. В Испании и Италии было иначе, хотя развивалось в более или менее сходном ключе: неприятие модернистского искусства, императив этакой позитивности изображения, то есть утверждения системы, некоего идеала. Конечно, сразу после триумфа авангарда добиться этого было невозможно, поэтому борьба с современным искусством, со свободой творчества и с авангардом, как выразителем этой свободы, состояла из множества этапов. Такая дискретность создает ложное впечатление, что соцреализм постепенно вырос из авангарда. В действительности ничего подобного не было, и соцреализм не возник сам собой. Он стал результатом осуществления определенных этапов насилия. Сначала надо было уничтожить Малевича, за что с удовольствием и принялись художники — прежде всего те, кого этот первый удар не затронул. Потом в жернов попала еще какая-то часть художников, теперь уже помеченных клеймом формализма, распространявшие

гося все шире. На последнем этапе в числе жертв оказался Петр Кончаловский. Таким образом, я поступил в Суриковский институт, когда из него уже выгнали всех нормальных преподавателей.

М. Б.: Разгон произошел в 1948-м.

Э. Б.: А я поступил в 1952-м. Для советской системы это был момент триумфа, когда важно было доказать, что они не стали хуже, что они такие же настоящие, как до революции.

М. Б.: Почему, как вы думаете, волна репрессий стартовала в 1948 году? С чем это было связано?

Э. Б.: Им нужно было искоренить последние остатки революционного сознания, чего-то товарищеского, братского, общего для всех. Надо было утвердить примат государственности, а также показать, что «мы — настоящие художники». И жизнь в стране замечательная и веселая: настоящие художники процветают, балконы утопают в розах и т.д. Вот, говорят, что Александр Герасимов писал лишь официальные композиции, сцены со Сталиным, а как живописец проявлял себя настоящим художником, прославляющим новую жизнь («Вот как хорошо мы живем!»). Есть известная история времен председательства Герасимова в Союзе художников. На одном из собраний члены союза выступили с жалобами: не то что условий для работы нет, но вообще жить негде. И вот в своем заключительном слове Герасимов сказал: «Здесь выступали разные. Говорили, что плохо. Не знаю. Я живу и доволен. У меня дача, машина. У меня дочь вышла замуж, я подарил ей машину, дом, дачу построил. А что касается того, что чего-то нет... Вы говорите, что у художников чего-то нет. Это у кого-то другого ничего нет. У художников все есть. Просто художников здесь раз, два и обчелся».

М. Б.: Как вы относитесь к традиции? Вы же учились на русской школе живописи.

Э. Б.: Это очень важный момент. Традиции русской школы культивировались, но советское искусство паразитировало на них, никак не развивая. Оно их имитировало подобно тому, что сейчас делает Глазунов, объявляя себя наследником русской школы и тем самым декларируя: «Если вам не нравится то, что я делаю, значит, вам не нравятся Васнецов и Суриков».

Для меня это важно, поскольку я считаю себя русским художником, существующим и мыслящим в лоне этой традиции. Альтернативы для меня нет, мое сознание сформировано этой культурой, из которой никуда не выскочить. Когда кто-то делает вид, что стал американцем, на это смешно смотреть.

М. Б.: Почему вы так считаете?

Э. Б.: Когда я жил в России, то не думал об этом специальном русском отношении между искусством и жизнью, между пространством в искусстве и пространством человеческого существования. Но оно существует, и его корни кроются не столько в художниках, сколько в самом национальном сознании, в ожиданиях, которые русский зритель, равно как французский, предъявляет художнику. Они хотят разных вещей, не просто «хороших картин», но чего-то еще.

М. Б.: Чего же хотят русский и французский зрители?

Э. Б.: Французский зритель хочет расцветить и украсить искусством свою скучную, бесцветную жизнь. А русский зритель традиционно ждет от художника помощи. Жизнь тягостна и невыносима, непонятно, для чего и как жить. Известно, что русское искусство — это учительство, что всегда было своего рода ярмом для него самого, поскольку в этом случае оно оказывается не целью, а средством, приобретало прикладной характер. Но на деле у него нет того прикладного характера, как нет его и у литературы, в отличие от французского искусства.

Это довольно сложный момент, потому что в XIX веке русское искусство находилось под очень сильным не влиянием даже, а давлением литературы, будучи во многом иллюстративным. Тем не менее сквозь все эти слабости проглядывают его собственные конструкции, которые нам и надлежит выявить. К сожалению, у нас этим никто не занимается, но такая работа абсолютно необходима. Ведь до сих на Западе бытует представление, что русского искусства на самом деле не существует, а есть лишь его фрагмент — авангард 1920-х годов. Но это как не русское, а своего рода интервенция западного искусства, в основном французского, в нашу культурную среду. Высадился такой десант, всех перестрелял и разбежался.

М. Б.: Вы формировались и стали художником здесь. Можете ли вы сказать, что ваше художественное сознание, ваше умение рисовать, ваши идеи — все это передано теми, кто вас учил?

Э. Б.: Это не совсем так. Обучение было очень длительным и сложным, я прошел все положенные этапы, начиная с Дома пионеров с его прекрасными кружками. Все это было бесплатно и очень плодотворно, у меня остались самые теплые воспоминания и благодарность к педагогу Центрального дома пионеров Александру Михайловичу Михайлову. Я очень его люблю и очень признателен за способность поддерживать такую атмосферу, которая заставляла нас стараться.

Потом была замечательная художественная школа в Лаврушинском переулке, напротив Третьяковки, куда мы и бегали во время большой перемены. Осматривали там все выставки, знали и обсуждали каждую выставленную картину. В школе была прекрасная атмосфера, позволявшая нам учиться друг у друга. Главная заслуга педагогов была в создании и поддержании этого творческой лаборатории, в которой мы рисовали как сумасшедшие, испытывая безумные нагрузки. Уроки по специальности отнимали примерно столько же времени, сколько подготовка к получению аттестата зрелости. Каждый день рисунок, живопись, композиция, огромные задания на дом, масса работ.

Между нашей школой и Художественным институтом им. Сурикова была страшная вражда. Мы считались рассадником формализма, с которым следовало бороться: по возможности не принимать выпускников школы, а если принимать, то перевоспитывать.

Александр Погорельский: Кто учился с вами в институте?

Э. Б.: Олег Васильев, Илья Кабаков — мои близкие друзья, с которыми мы подружились в Суриковке. Познакомиться в школе нам не довелось: Олег учился в параллельном классе, а Илья — на класс старше. В институте дружеские связи возникали только между выпускниками школы, мы себя чувствовали совершенно отдельно. Оказавшись в институте, я почувствовал, что попал в какую-то глухую, мрачную провинцию. Многие были сильно старше меня, многие пришли после армии. Им нужна была бумага, документ, удостоверяющий, что они окончили институт, а до искусства им не было дела, оно их просто не инте-

ресовало. Атмосфера в целом была совершенно иной, педагоги были очень плохими. Конечно, если 10 лет подряд каждый день 2–3 часа рисовать обнаженную натуру в школе, а потом 5 часов в день — в институте, только идиот не научится. Если хоть немного стараться, можно научиться чему-то большему. Но учили нас плохо.

Исторический момент моего поступления оказался очень сложным. Это был 1952 год, и сразу после поступления меня принялись перевоспитывать. Но начиная с 1953-го, как только Сталин умер, ситуация начала стремительно меняться. Правда, на втором курсе я написал композицию, которая вызвала скандал только потому, что в ней не было жанровой литературной истории. Это был просто весенний бульвар, сидящая на скамейке женщина, трамвай, солнце, тает снег. А это «формализм», без смысла и содержания. В общем, был скандал.

Валерий Анашвили: В какой форме происходил этот скандал?

Э. Б.: Наши работы развешивали по стенам аудитории, где собиралось все художественное начальство, профессора и начинали нас обсуждать. Нас выгоняли в коридор, но кто-то обязательно подслушивал у двери и всем рассказывал: «Сейчас про тебя начали говорить». Из-за двери доносились крики, один наш начальник по идеологической части кричал: «Ему по рукам надо дать, потом поздно будет». Впрочем, он оказался прав.

Вопрос был в том, чтобы поставить мне тройку, то есть оставить без стипендии, но мой педагог поставил пятерку. Итоговой стала оценка четыре с минусом, позволившая мне сохранить стипендию. На следующий год я получил все пятерки и ленинскую стипендию. Все изменилось в мгновение: я стал суперстудентом, к которому приводили попавших к нам иностранцев.

В. А.: Жить приходилось на стипендию?

Э. Б.: Моя мама была стенографисткой. Она зарабатывала, конечно, но я все время чувствовал себя обязанным вносить свой вклад и очень старался. В период учебы ездил на ВДНХ за подработкой. Это был расцвет социалистического реализма, поэтому требовались содержательно внятные литературные сюжеты: человек пришел домой пьяный, жена плачет, ребенок ее утешает. Все должно было быть продумано, связно. Предпочтение от-

давалось ограниченному кругу тем: заводские рабочие передают молодежи свой опыт, молодой журналистке демонстрируют колхозных коров.

Какая связь между таким соцреализмом и русской традицией? С одной стороны, самая прямая — характер изображения реальности в обоих случаях общий, портрет должен быть «похож». С другой стороны, на уровне содержания всегда происходила подмена видимой реальности изображением «типического». Типическое — не обязательно то, что часто встречается; это может быть то, что не встречается вовсе, но завтра станет решающим. Если попробуешь нарисовать увиденное на улице, это будет простая клевета. Мало ли, что ты видел, это еще ничего не значит. Ты же художник, ты должен изображать типическое!

В. А.: «Типическое» — это ведь тоже из арсенала идеологических категорий?

Э. Б.: Совершенно верно. И это интересный момент требования, с одной стороны, чего-то подлинного, реального, а с другой — полного отказа от контакта с реальностью, которая тебя окружает. Эталон — абсолютным, недостижимым — объявлялись художники русской школы. Поэтому все дореволюционное считалось «настоящим». Пейзажи были настоящими, даже Левитана готовы были признать.

В 1960-х происходит очевидное расслоение официального искусства на правый и левый лагеря. Так или иначе начинают всплывать имена забытых художников, которые были уничтожены или отстранены от дел, начиная с Кончаловского, с тех, кто оказался последним в этом списке. Их начинают реабилитировать, пробуждается интерес к их наследию. Это одна из основных тенденций, проявившихся в 1960-е годы: вернуться к тому, что было запрещено в сталинское время, как бы начать с начала, отмотать историю назад. Эту линию сопротивления олицетворяют Николай Андронов, Павел Никонов.

М. Б.: Петр Оссовский?

Э. Б.: Может быть. Хотя Оссовский с его «суровым стилем», новым изводом монументального советского стиля — не совсем то. Конечно, его монументальность становится несколько более условной, ему это позволяют.

М. Б.: А Гелий Михайлович Коржев?

Э. Б.: Коржев — это особый случай, это прежде всего сильная личность, а не какое-то типовое явление. Эта серьезная и сама по себе весьма значительная фигура, равных которой в нашем официальном искусстве, возможно, не было. Но у него разного уровня вещи, хотя есть один абсолютно точный шедевр — «Солдат с одним глазом» («Следы войны». — *Прим. ред.*). Я в этом убедился на выставке «Берлин–Москва» в 1996 году, для берлинской части которой работа Коржева стала единственной удачей — в Москве не было ни одной. В Берлине повесили «Рейхсканцелярию» Ансельма Кифера, а рядом вот эту картину. Это было замечательно не в силу какой-то соревновательности, а в силу точности образа времени: изуродованный человек и изуродованное пространство, комната, мощная архитектура. Все это великолепно соотносилось без всякого спора или столкновения. Коржеву удалось выдержать высочайший уровень, поэтому я выделяю из всех и настаиваю на его исключительности. И Андронов, и Никонов, и множество других интеллигентных художников занимают средний уровень.

Этот тип оппозиции — противопоставление официальному сталинскому искусству того, что уже было, возвращение куда-то в наше собственное прошлое — этот тип оппозиции оказался более приемлемым для советских властей. Эти художники так или иначе удерживались внутри официального искусства. Они хорошо знали ту границу, которую не следовало пересекать.

М. Б.: Что означала эта граница?

Э. Б.: Граница, которую проводила наша система, граница дозволенного и недозволенного. Здесь, до сих пор, мы тебя принимаем, признаем как художника.

М. Б.: Что можно было сделать в живописи, чтобы перейти границу? Абстракцию? Иные сюжеты? Что происходило с этими художниками?

Э. Б.: По-разному могло быть. Делались разные вещи. В сталинское время такая позиция была невозможной, потому что людей простой убивали.

М. Б.: А в ваше время?

Э. Б.: Следили, что человек делает. Каждую минуту человек был под надзором. А в хрущевское время было гораздо легче. За тобой не следили дома. Дома ты мог делать все что угодно. Но начать с начала то, что ты делал дома, было проблемой. Показывать — значит иметь возможность жить, зарабатывать на жизнь. Поскольку все средства в руках государства, возникает экономическое принуждение, которое связано с идеологией. Человек должен делать то, что нужно государству. Оно же заказчик. Заказчик вправе требовать того, что ему нужно. Он же платит. Он будет платить тому, кто делает ему совершенно ненужные вещи? Нет, и это нормально. С этой точки зрения государство вело себя вполне естественно. Оно хотело, чтобы художник работал исключительно на пропаганду, на пропагандистские цели. Если он не участвует в этой пропаганде системы, зачем он нужен? Он не нужен никому.

В. А.: На ваш взгляд, это была единственная цель искусства с позиции государства в советские годы — исключительно идеологическая пропаганда?

Э. Б.: Да. Это была единственная цель, которую требовало государство. При выполнении этой цели оно было согласно на какие-то дополнительные вещи. Это уже ваше дело.

А. П.: Кто транслировал партийную критику? Был Союз художников, члены которого были профессионалами, зачастую беспартийными, как Оссовский и Коржев. Кто мог выставлять оценки и осуществлять некую селекцию от имени государства? Вы сталкивались с этими людьми?

Э. Б.: Должен сказать, что те, с кем я сталкивался, были людьми подневольными. Среди них были люди чрезвычайной достойные, такие как Михаил Владимирович Алпатов, который даже в самое тяжелое время не сказал ничего, о чем впоследствии можно было сожалеть. Он делал очень интересные вещи уже в 1953–1954 годы, после смерти Сталина, когда еще непонятно было, какая эпоха идет на смену, но стало немного легче. Сейчас мы видим в этом непрерывный процесс, но тогда мы этого не знали.

Как я рассказывал, каждые полгода работы студентов развешивали по мастерским и комиссия выставяла оценки. Алпатов ходил и рассматривал наши картины, и если замечал в ком-то искру Божью, то записывал имя. Потом на экзамене по истории искусства он испытывал человека вопросами, чтобы убедиться, что впечатление не было случайным. В результате, например,

Олег Васильев и я оказались у Алпатова в гостях. Дома на диване у него разбросаны какие-то журналы. Мое внимание привлекла яркая картина — это был альбом Анри Матисса. Матисса, из которого у нас в институте не было ни слайда! Алпатов, подвергая себя большому риску, стал рассказывать нам о французском художнике. Если бы я донес, он бы точно лишился работы. Он всегда был очень осторожным, но, как видите, позволял себе такие поступки.

В. А.: Как складывалась ваша послеинститутская жизнь? Как вы и ваши коллеги адаптировались к ситуации, в которой единственным заказчиком выступало государство? Были ли вы готовы к такой форме взаимодействия?

Э. Б.: Для меня ответ был однозначным: если я хочу быть художником, то не должен зависеть от государства. Достичь этой автономии стало моей основной задачей. Я должен был найти способ обеспечить себе свободу. Поэтому надо было искать другой источник заработка. Вне художественной деятельности зарабатывать я не мог, потому что все, что я умел, — это рисовать. Живописец по образованию и по характеру своих работ, я должен был найти другой способ. Я пробовал стать реставратором, но вскоре понял, что мне ближе детская книжная иллюстрация, которой я и отдал 30 лет. Над книгами мы работали вместе с Олегом Васильевым. Это отнимало в среднем полгода, которые кормили нас в оставшееся время. Другие полгода были посвящены живописи.

Два раза я участвовал в выставках и после этого зарекся. Первый раз это происходило в Курчатовском институте, который тогда пользовался определенными привилегиями — атомный проект, гонка вооружений. Вторая выставка была организована в молодежном кафе «Синяя птица» и длилась всего один вечер, по окончании которого мы должны были забирать свои работы.

Дело в том, что в институтах Капицы или Курчатова разрешалось иметь собственные выставочные залы и экспонировать художников по своему выбору. В 1965 году ко мне в мастерскую пришли знакомые физики и пригласили к себе. В результате был поставлен некий мировой рекорд продолжительности, поскольку выставка продлилась ровно 45 минут. Как только работы были вывешены, явилась комиссия и потребовала немедленно все убрать. Больше я никогда не участвовал в выставках — ни в квартирных, ни в бульдозерных, ни в общественных.

В. А.: Как бы вы объяснили такую реакцию комиссии?

Э. Б.: Выставки русского искусства в Европе и Америке вызывают реакцию двух типов. С одной стороны, они обречены на зрительский успех, с другой — всегда встречают очень резкое неприятие критики. Дело в том, что восприятие русского искусства требует определенной системы координат. В рамках существующих стандартов вне национального культурного контекста, как правило, все действительно воспринимается плохо.

Если вы с французским взглядом на вещи обратитесь к немецкому искусству, то ничего не поймете. Пока французские принципы сохраняли господство, немецкое искусство воспринималось как что-то грубое, как недоискусство. Но потом выяснилось, что разные традиции просто решают разные задачи, а в их основании лежат иные принципы. Соответственно, и восприятие требует адаптации, понимания альтернативных критериев качества, в логике которых это искусство функционирует. Французское искусство осваивает одну территорию, немецкое — другую, русское — третью. Но граница между ними никому до сих пор неизвестна, никто не занимается ее изучением. Например, никто не может определить, что общего между Малевичем и Левитаном. Но если никаких универсальных черт нет, то нет и русского искусства.

А. П.: Если подхватить метафору границы, то можно увидеть, что она охраняется пограничниками. Выходцы из французских школ оберегают свою территорию, свои принципы.

Э. Б.: Французы — особенно, их искусство всегда было герметичным. Но наше — никогда, оно традиционно было открытым. Русское искусство требует своего рода встречной распахнутости зрителя, он должен быть участником картины, соавтором, а без этого ничего не получится. Я люблю приводить в пример пейзажи, потому что этот жанр кажется мне главным в XIX веке. Он наименее подвержен влиянию литературы, поскольку здесь художник работает со своим мотивом непосредственно и беспрепятственно транслирует свое образное мышление. Кроме того, в пейзаже более явно проявляют себя вещи, касающиеся чистой живописности. Очень любопытно сравнить русский пейзаж и пейзаж европейский, французский. О любой европейской картине мы заранее знаем, что увидим на ней индивидуальную палитру каждого художника, его специальный колорит, красоч-

ную гармонику, без которой нет живописи. Такой устойчивый колорит позволяет мгновенно идентифицировать автора. Условно говоря, Рембрандт виден за километр, он окрашивает весь мир своим определенным соотношением красок. Ничего подобного вы не найдете ни у одного русского художника, как проницательно заметил Олег Васильев.

В. А.: У Шагала, наверное, есть.

Э. Б.: И даже у Шагала нет. Разве что у позднего, который как раз совершенно нехарактерен для русской школы. Когда Олег изложил мне эту гипотезу, я возразил: «А Васнецов? У него точно есть свой постоянный колорит». Но это не совсем так — у Васнецова извечное вечернее состояние, потому что он сказочник, ему важно передать сумеречный свет, когда реальность становится призрачной и зыбкой. Он нуждается в этом сумеречном состоянии и непрерывно его воспроизводит. Но это постоянство времени суток, а не палитры. В сущности до Рериха постоянно колорита не было ни у кого, даже у Серова, даже у Врубеля. Та цветовая повторяемость, которую мы все-таки находим у последнего, решала чисто декоративные задачи.

Как понимать эту особенность русской школы живописи? Если рассматривать картину, европейский пейзаж, то мы видим прежде всего работу определенного художника, обращаем внимание на его индивидуальный колорит и лишь задним числом, в последнюю очередь отдаем должное самому пейзажу, который дал возможность оценить авторский почерк. Пейзажу как материалу для прекрасной живописи. Но когда мы смотрим на русский пейзаж, будь то Саврасов или Левитан с его «Березовой рощей», и не знаем заранее, что это Левитан, мы не можем установить авторство в силу полной неинформативности палитры.

В. А.: Часто сама живопись не видна.

Э. Б.: Да, перед нами не живопись, а березовая роща. Вы буквально и непосредственно попадаете в нее, слышите пение птиц, шелест листьев. То есть вопрос живописи как бы снимается, при чем здесь она? Получается, что наш художник, в отличие от присутствующего на переднем плане европейца, прячется, отгораживается поверхностью холста. Зритель оказывается в роли автора, эту березовую рощу создающего, ощущающего себя ею.

Это довольно принципиальный момент: если живопись «упраздняется», то о чем вообще остается говорить? Именно так на это смотрит западная критика. Если они захотят побывать в березовой роще, то купят билет на поезд и поедут за город, а в музей приходят с иной целью: посмотреть хорошую живопись.

А. П.: Чем объясняется такое расхождение в оценках между зрителями и критикой?

Э. Б.: Я бы определил это как вопрос смотрения: что вы ставите на первое место, а что на последующие. Для русского художника важно, чтобы зритель воспринял ту реальность, которая изображается, воспринял и ощутил ее так же, как чувствовал ее художник в момент создания произведения. Он старается поставить зрителя на свое место, сделать его автором, а сам — исчезнуть, спрятаться. Поэтому он не может окрашивать реальность своим колоритом, возвращая зрителя на его традиционное место вне картины, помещая между ними собственную фигуру.

То есть с одной стороны мы видим определенного европейского художника, его мир, по отношению к которому зритель выступает лишь свидетелем, сторонним наблюдателем. С другой стороны — русского художника, который, напротив, старается вовлечь зрителя, сделать его частью сцены. К этому стремятся Суриков в «Боярыне Морозовой», Иванов в «Явлении Христа народу». Они помещают зрителя внутрь картины, побуждают его креститься. Это традиция своего рода литературного учительства, но также и чего-то большего. Здесь искусство, даже оставаясь средством, не становится от этого явлением сугубо прикладным. Зритель оказывается художником и переживает произведение как свое. Другой важный момент связан с попыткой художника как бы девальвировать художественные средства; он не подчеркивает и не демонстрирует их, но старается скрасть, сделать незаметными. Можно было бы поставить ему это в вину, но такая перспектива его не пугает и не останавливает.

Искусство так или иначе задается вопросом о смысле человеческого существования. Не о том, что человеку нужно, но о том, зачем он вообще. Если это основополагающий вопрос, то искусство должно смотреть на социум как на нечто внешнее. Обслуживая общество, питаясь им и в нем функционируя, оно вместе с тем не может быть целиком внутри него. Одной ногой искусство должно стоять где-то за пределами социума и его проблем,

иначе будет не в состоянии ощутить и выразить саму эту границу. Для меня главная задача искусства — это свобода. А свобода — это всегда некий вектор, направленный за пределы социального пространства. Не потому, что там что-то есть, а потому что есть надежда, что там что-то есть. Если одна нога стоит за пределами, значит, ей есть куда встать. Вот это ощущение опоры вовне и есть искусство.

В. А.: В каких отношениях искусство находится с пространством?

Э. Б.: Вернусь к своему различению русской и европейской традиций. Французское искусство герметично по отношению к пространству, в котором находится зритель. Зрителю предъявляется некий мир гармонии и высшего смысла. Если ему это неинтересно, то это его дело; если он включится и увидит, то выиграет, приобретет что-то. Но само по себе искусство в этой системе от зрителя не зависит, в частности, потому, что не отражает никаких общественных коллизий, прислушиваясь лишь к потоку самой жизни: люди сидят в кафе, прогуливаются по улице, танцуют. Здесь ткань жизни предельно достоверно передана средствами искусства, хотя вы можете ничего не знать ни о Парижской коммуне, ни о войне с Пруссией, Первой и Второй мировых войнах.

Один из самых светлых и красивых своих натюрмортов Матисс написал в тот день, когда узнал, что его дочь арестована гестапо. Для участницы Соппротивления это означало неминуемую смерть. Но судьба дочери никак не помешала ему создать такой натюрморт, не повлияла на его творчество. Над этим можно иронизировать, но на самом деле повода для иронии тут нет. Напротив, остается лишь восхищаться этой абсолютной верой художника в мир гармонии, которому он служит, в его незыблемость и непоколебимость, невзирая ни на какие кошмары. Это триумф подлинности, реальности живописного мира над нереальностью непосредственно нам доступного.

В соцреализме, наоборот, нет ничего, что находилось бы за пределами. Все находится здесь, в социальном пространстве, которое он просто подменяет некими фантастическими картинками, но на самом деле это та же социальная среда, то же пространство. Русский художник не может по примеру Матисса работать с этим пространством как с данностью, для него важно, чтобы зритель переживал. В русском искусстве очень важен элемент психологического внушения, и если этого не учитывать, то жи-

вописный слой оказывается недоступен, остается лишь березовая роща. Левитана при жизни жестоко критиковали за отсутствие содержания, в конце концов заставив отречься от самого себя.

А. П.: Расскажите о дальнейшей экспозиционной судьбе своих работ. Как на вас повлиял отъезд из России?

Э. Б.: До Третьяковки в 2006 году в России я не выставлялся. Большие перемены в моей жизни произошли после первой серьезной, большой выставки в Цюрихе в 1988-м. Она имела очень большой успех и отправилась по музеям Европы: Франкфурт, Бонн, Амстердам, Лондон, Париж. Меня стали приглашать галеристы, предложения посыпались со всех сторон. Я решил, что хватит заниматься книжками и теперь могу зарабатывать своим главным трудом. Вместе с Наташей мы сначала поехали работать в Нью-Йорк, потом в Париж. Но это не было иммиграцией или разрывом с Россией, просто возможность зарабатывать на жизнь, изменение самого ее характера. Каких-то принципиальных, вызванных этим событием изменений в своем искусстве я не нахожу. Что-то узнавал, чему-то учился и продолжаю до сих пор, но я уехал сложившимся художником и вряд ли серьезно эволюционировал с тех пор. Определенные перемены все время происходят, как происходили бы, останься я здесь. Я работаю с тем материалом, который мне дает жизнь.

Москва, 2008 год