

О том как отец Пугачевой был директором «Главшубы», а слизь на стенах домов-землянок не выводилась никаким теплом

<https://oralhistory.ru/talks/orh-1776>

🗣️ 16 октября 2014

Собеседник

Инфанте-Арана Франсиско

Ведущий

Лепешонкова Нина Викторовна

Дата записи

Беседа записана 16 октября 2014 и опубликована 9 апреля 2016.

Введение

В первой беседе Франсиско вспоминает о том, как чудом выживший отец бежал из франкистской Испании и оказался в СССР. Вспоминает о том, что на месте «ТАСС» стоял детский садик, а люди, вышедшие из тюрьмы, рассказывали как за решеткой кусали крыс, чтобы почувствовать вкус теплой крови. Художник рассказывает, как жил в доме с земляным полом, и слизь на стенах не мог иссушить никакой огонь, а сотрудники детского дома давали детям горбушки (эту часть хлеба, по их мнению, любил Сталин), а сами ели мякиш. О том, как встретил в Строгановке будущую жену и соавтора. Франсиско делится своими воспоминаниями о выставке в Пушкинском музее, там висели работы гениев Возрождения напротив икон русского Средневековья. Художник размышляет о точке присутствия, которую находит человек искусства, когда смотрит на мир.

Испанский след

Франсиско Инфанте-Арана: Он один раз уже был под расстрелом, но... быстрой реакцией сохранил себе жизнь. То есть их расстреливали, подвели — по маминым рассказам — к краю ямы, в которую трупы падали. Он упал чуть раньше, его трупы завалили. Потом каким-то образом ночью выбрался из-под мертвых тел и бежал. Круг преследования постепенно сужался, и если бы он не уехал, его бы взяли и, конечно же, убили. Он уехал вместе с испанскими детьми в Россию и был преподавателем детского интерната для испанских детей. В Ростов-на-Дону их отправили, где испанцам было потеплее в суровом нашем климате. И там они встретились с моей будущей мамой. Она была русской, из донских казаков. У них была романтическая любовь. Она была первой русской женщиной в то время, которая вышла замуж за испанца.

Нина Викторовна Лепешонкова: А какой это был год?

Ф.И.: Поженились они в 1940 году, стали жить вместе, но их в эвакуацию отправили к немцам Поволжья во время войны. У отца было большое сердце, и в результате всех этих перипетий он прожил недолго. Он умер, когда мне был год с половиной, так что я его не помню совсем. Мама перебралась под Москву, стала работать... Она была экономистом по профессии, стала работать в Министерстве легкой промышленности.

Н.Л.: Из какой части Испании был ваш отец?

Ф.И.: Из Валенсии. Мой дедушка по испанской линии был из Валенсии, у него даже была кличка Андалуз, то есть он из Андалузии, с юга, где арабы когда-то... Как у нас татары триста лет по руслу реки Волги занимали Россию, так в Андалузии были арабы. И это довольно долго было, восемьсот лет, по-моему. Может, вы знаете, конкиста, реконкиста — вот это все, обратное завоевание. Я думаю, он из тех, потому что физиономически он был немножко арабского типа. Кажется, и мне по наследству это передалось, абрис лица у меня какой-то «арабистый». А бабушка, как ни странно, была с севера, из Басконии. Баски — это совсем другой народ... Испания, она небольшая, но там много разных типов испанцев. Скажем, баски совсем не напоминают по внешнему виду тех, кто из Андалузии или из средней части Испании, Кастилии. Там другие испанцы. Вот эти две (*со смехом*) разные совершенно и по физиономистике, и по культуре, и по языку — эти две линии соединились в моем отце, он был «продуктом», если можно так сказать, басков и Андалузии... Но жили они в Валенсии. Бабушку я совсем не знал, фотографий не сохранилось, а дедушку видел по фотографиям. И мама моя даже переписывалась с ним, но до определенного момента. В войну это было опасно: вы знаете, какой у нас режим был. Она побаивалась, поэтому и рассказов было мало об этом. А фотографии кое-какие сохранились. У меня там довольно много родственников, в Испании, много братьев-сестер двоюродных, есть даже родная сестра. Когда папа жил в Испании, у него, естественно, была жена, и у них была дочка Ортенсия, моя сестра единокровная, то есть отец у нас один, а матери разные. Когда я стал ездить в Испанию, мы, конечно, познакомились. Там бесконечное количество двоюродных сестер, племянников.



Пакито Инфанте, 4 августа 1945

Н.Л.: В Испании большие семьи?

Ф.И.: Ну как, довольно рациональные: как правило, двое детей, лучше мальчик и девочка, как правило, уже немолодые родители, а люди, которые могут обеспечить семью. То есть там все достаточно рационально, как на Западе везде.

Н.Л.: Ясно. А в вашей семье еще были люди, склонные к искусству?

Ф.И.: Нет, к сожалению. Я первый художник. Из тех предков, которых я знаю... Я мало что знаю. Мы жили в таком обществе странном, когда было опасно связываться с иностранцами. Паранойя такая: шпионов искали везде, вредителей. Это я все помню, я рефлексировал. Рефлексия была неосознанной: что это было, я не понимал, но она была какая-то неудобная, я не знал, почему. Я видел, что-то скрывается, что-то остается в тени, даже по отношению к родственникам, а почему — не понимал. И, в общем-то, особо я не задавал себе вопросов, конечно: маленький был — но я чувствовал какой-то внутренний дискомфорт. Мама, если говорила, то как-то отрывочно, неорганично. Потом, уже когда я был достаточно взрослым человеком, через знакомых я нашел своих родственников сам.

Н.Л.: То есть мама не поддерживала...

Ф.И.: Да, она боялась. Видимо, были неприятности какие-то, связанные с этим.

Н.Л.: А как протекало ваше детство? Про маму немножко расскажите. Вот вы сказали, она казачка была.

Жизнь в Москве после войны

Ф.И.: Ну, по происхождению... Она жила в Москве. Любопытная деталь: мама работала в Министерстве легкой промышленности, в отделе, называемом Главшуба. (*Смеется.*) Такие были названия: Главшуба! И ее начальником был дядечка, не помню, как его звали. Я помню его внешность, потому что их обязывали ходить на демонстрации, в праздник Первого мая, Седьмого ноября, и она брала меня с собой, потому что мы жили с ней вдвоем. Этот ее начальник был папой Аллы Пугачевой. (*Смеется.*) Алла была помоложе меня. Я помню девочку такую, ее тоже брали на демонстрации, и мы ходили вместе... Я даже Сталина видел, он на Мавзолее стоял. Но эти демонстрации были тяжелым испытанием для ребенка, потому что я был совсем маленький, а ходить надо было пешком. Люди вокруг кричат, веселятся, танцуют. Такое веселье, не совсем понятное... Почему все так единодушно (*смеется*) веселятся и кричат какие-то лозунги? Так что, можно сказать, я Сталина видел. Как в том анекдоте, знаете: «Тише, деточка, он Ленина видел». (*Смеется.*) А я — Сталина.

Среда, в которой мы жили, была самая-самая заурядная. Мы жили с мамой в полуземлянке, фактически не на уровне земли, а ниже: окна были на уровне земли. Это были чудовищные условия, как я сейчас понимаю, но мы как-то жили. Пол земляной, прикрытый кусками фанеры. Клопы, крысы, мыши... Эту живность травили какими-то опрыскивателями, мышеловками. Везде ставили мышеловки. И топили печку углем. Так все жили вокруг.

Н.Л.: Это в Москве?

Ф.И.: В Москве.

Н.Л.: А где это находилось?

Ф.И.: Рядом с проспектом Мира. Как же он назывался, этот переулок? Сейчас там все перестроили, уже ничего этого нет. В общем, понимаете, деревня и деревня, так скажем.

Н.Л.: Да.

Ф.И.: И дворы такие, знаете, как у Поленова: дворики, заросшие травкой. В принципе, милые ощущения от самой природы, но условия жизни были чудовищными. Все время протекала крыша, все время что-то латали. Починить было невозможно — я не знаю, почему. Я ребенок, я просто живу, а мама работала, уставала очень сильно, приходила и говорила: «Лечь, лечь, лечь». И сразу ложилась, потому что невозможно уставала. А эти условия были у всех тех, кто жил рядом, во дворе. А жили рядом кто? Простые люди. Я помню, что каждый день кто-то дебоширил, и его забирали в милицию. И каждый день кто-то приходил из тюрьмы. Вот это (*смеется*) я запомнил, все время какие-то новые люди: «А! Это сын такой-то тети, которая там жила. А это племянник еще кого-то». И все время эта текучесть людей. И пили все мужики, пили, пили — вот это ужас. Они, когда пьяные — все! То ли это после войны такое залихватство было — ну а что делать? Или с войны с самой: неизвестно, убьют тебя или нет, и пьют. Пьянство было везде, прямо будто каким-то одеялом накрывало всю нашу жизнь, весь этот район. Я думаю, это не только для нашего района. Например, Нонна жила недалеко. Как оказалось потом, она жила на Домниковке. Это тоже чудовищный район, бандиты сплошные...

Но относительный порядок был, потому что дворовая дисциплина как-то организовывала людей. Вот живет он в этом дворе — уже свой, а если какой-то приبلудный с чужого двора — не свой. И поэтому свои для своих относительный порядок устраивали. Причем без милиции, милиция так только, ходила, свои дела какие-то делала. А какой-то порядок был. Но он был блатным, лагерным. Пропитывала нашу жизнь эта лагерность. А поскольку дети есть дети, конечно, впитывали все, но все-таки они были на дистанции. И взрослые, видимо, охраняли: были мамы, сердобольные бабушки, которые от этого пытались оградить детей.

Н.Л.: Мама на работе все время, я так понимаю...

Ф.И.: Все время.

Н.Л.: А как вы жили... Это был садик, или вас бабушки воспитывали?

Ф.И.: Меня мама определила на пятидневку в детский сад, вот сейчас на этом месте, у Никитских ворот, ТАСС стоит, а был детский садик. И я ходил туда, пять дней проводил там, потом мама брала меня и чаще всего отвозила к бабушке. Я так ее называл, хотя это была моя двоюродная бабушка — не мама мамы, а сестра мамы моей мамы. То есть ее тетя, моя двоюродная бабушка. Она жила в школе, в подвале, со своей... жена ее сына — как это сказать?

Н.Л.: Невестка.

Бабушка, тетя Лиза и ее сын Василий

Ф.И.: Тетя Лиза была чудесный человек. Она была учительницей физики, химии и ботаники в сельской школе. Поселок Передовая Текстильщица в трех километрах от станции Тарасовская по Северной дороге. Там никаких не было автобусов, мы ходили пешком... Вот я с этой тетей Лизой жил и с бабушкой. У бабушки болела поясница, она не могла особенно ходить. Такая старенькая, мне казалось, хотя была, наверное, моложе, чем я сейчас, гораздо. Тетя Лиза преподавала в школе, и моя мама отвозила им меня. Тоже условия чудовищные, в подвале школы жили, все протекало, наросты слизи на стенах я помню. Сыро ужасно, ничем нельзя было протопить, чтобы это исчезло. И окно тоже помню: надо было залезать на стул, чтобы в него смотреть, потому что все под полом было. В моей молодости мне везло жить где-то под землей, андеграунд, так сказать (*Смеется*). Вот туда она меня отвозила. Там было хорошо, потому что был пришкольный участок: тетя Лиза была ботаником, строгая женщина, очень волевая. Это ее качество мне давало только хорошее, потому что она приобщала меня к труду на земле, и волево это делала. Она педагог была как Песталоцци, без нажимов особенно, но постоянно требовала от меня каких-то усилий, чтобы я их проявлял. Потому что не хочется ведь копать землю, а надо!

” У этой бабушки моей был сын Вася. Во время войны его посадили в тюрьму, приписали ему статью, на десять лет он загремел. А дело было так: он в троллейбусе какую-то шутку себе позволил, вышел на остановке, и тут же его взяли, сразу «стукнули». Понимаете, какие люди были! А он что-то пошутил насчет Сталина!

Н.Л.: Остановка не прошла, как его сразу...

Ф.И.: Ну, он ехал в троллейбусе, какому-то товарищу рассказывал. Видимо, это было громко сказано, все слышали. Ну, не все, а кто-то слышал. Типа шутки по поводу Сталина. Вышел на своей остановке, и тут же его взяли. Как было удивительно, какое сообщение! Ни интернета, ни телефонов, ничего не было — все все знали! Видимо, везде стояли какие-то агенты. Это же надо было! Ну вот, и он десять лет в тюрьме сидел. Он рассказывал страшные вещи, когда вернулся...

Н.Л.: Десять лет, за шутку.

Ф.И.: За шутку. Как их не кормили...

” Он с сокамерниками поймал крысу живую, и пытался ее убить руками, так есть хотелось, и сразу вонзил в нее зубы, чтобы ощутить вкус теплой крови, чего-то съедобного. «Помню, — говорит, — этот вкус — блаженство, кровь теплая, — вкус теплой пищи».

В общем, страшные трагедии, конечно.

Тетя Лиза была очень преданная, она его навещать ездила одна в колымские степи. Два дня добираться, пешком, с котомкой нехитрой еды. Я не знаю, брала ли она картошки, или кусок хлеба — не знаю, что она везла... А можно было, по-моему, раз в два года. И вот она жила такой замкнутой жизнью. Ее мужа посадили, она преподаватель в школе, то есть она тоже на учете... Я жил с ними, не понимая, что это такое, не зная. Такая жизнь странная.

Единственно приятное — это пришкольный участок: бабочки летали, жучки ползали, какие-то гусенички. Весна, осень, лето, зима — вот это все, смена времен года. Тетя Лиза и ее ученики сажали грядки, было приятно это все. Еще стадион был у нас там, тоже очень интересное место для меня. Там играли в футбол дяденьки, гетры надевали, бутсы. Зимой играли в хоккей с мячом, красивые такие клюшки. В общем, это радовало. Но замкнутый мир очень. А в детский сад я ходил на Никитской, мама меня туда отводила, я не очень любил там находиться, все время хотел домой к маме, но надо было пять дней там быть. У меня там была знакомая, Зинка, девочка такая же, как я, мы с ней сдружились. Спали-то вместе все и в туалет ходили вместе. И вот такой случай был: у нас глистов травили... Мы были и вшивые, и с глистами — чего только не было! И... «дырка» у нас была, никаких унитазов. Мы сидим с ней, а из Зинкиной попки лезет аскарида. Я вижу, аскарида лезет, схватил ее рукой и вытянул. (*Смеются*) А почему я рассказываю это — потому что эта аскарида потом заспиритованная стояла на самом видном месте в нашем детском саду. (*Смеются*) Что-то преподаватели детского сада имели в виду, дескать, смотрите: у ваших детей такие вещи, не допускайте, кормите правильно, и все такое. А сами давали нам только горбушки и говорили, что Сталин любит горбушки, это я помню. Дети хватали горбушки и хвастались: «А вот у меня горбушка какая! А у тебя вон какая, а у меня вон какая!» Потом я понял, почему горбушки-то были. Когда уже стал взрослым, понял: мягкую часть хлеба они себе брали и ели (*смеются*), а у нас на столе ничего, кроме горбушек, не было. Вот такая хитрая система была. Какие-то такие детали, может быть, не самые красивые... Я очень любил маму, все время старался с ней быть... Еще и потому, что редко это случалось: она то меня в детский сад отдаст, то тете Лизе. Я тетю Лизу тоже очень любил, конечно. Хотя тетя Лиза не была мне родным человеком, но была чудесной русской женщиной. Знаете, кого она напоминает? В свое время дали нобелевскую премию матери Терезе...

Н.Л.: Да-да-да.

Ф.И.: Вот такая женщина, точно такая же. До чего кроткая, до чего добрая. И волевая при этом. Никакой подлости она не сделала никому за всю жизнь. Хотя жизнь у нее была тяжелейшая. Более того, когда Вася, ее муж, пришел из лагеря, они пожили немножко вместе, а потом он бросил ее и уехал. Он немножко там, в этом лагере, свихнулся. Он был

математиком и пытался решить теорему Ферма, чтобы получить Нобелевскую премию. Ну как можно получить, когда он в тюрьме сидел десять лет! Он там, правда, занимался, физическое тело свое поддерживал, какие-то упражнения делал постоянно. Вот такой русский крепкий мужик. Когда он вернулся, тетя Лиза была уже пожилая, наверное, и он пожилым был. Он захотел детей, а детей у тети Лизы, видимо, быть уже не могло. Он уехал и женился на совсем молодой девушке, родил с ней двух детей и жил в Торжке. А уже дальнейшую его историю не знаю.

Тетя Лиза и это пережила. И до самой смерти его мамы с ней возилась, причем бабушка болела долго, надо было мыть ее каждый день, переворачивать с боку на бок. Я видел, как это делается, это очень тяжело. Она до конца испытания эти выдержала. Точно по евангельскому завету «терпением вашим спасайте души ваши» [Лк.21:19] Тетя Лиза, это, конечно, кладезь прекрасного человека, но, к сожалению или не к сожалению, но так получается — безвестного совершенно. Мне известно, я об этом рассказываю, а так — ну кто это видит и знает? А люди вокруг такие, какие всегда, со своими внутренними проблемами, со своей злостью и со своей гордостью и так далее. Ей было трудно жить среди этих людей... Она хоть была не религиозная, но таких тонких, отзывчивых, чутких, с христианской составляющей внутренней, настоящей, людей мне не доводилось больше видеть. Это был уникальный, единственный случай. Но мне повезло с ней жить. Я ей многим обязан в том смысле, что она меня приучила систематически работать. Это ценное очень качество, как оказалось потом. И, слава Богу, я, хоть с неохотой, приобщался к такому труду.

Видение Богоматери

Н.Л.: У вас в семье к религии какое было отношение?

Ф.И.: Бабушка была религиозная, молилась. Тетя Лиза не была религиозной. Мама религиозная. Я видел это все. Но видел внешнюю, обрядовую сторону — как они молятся.

Со мной произошел один случай удивительный, даже не знаю, как его описывать... Это было, наверное, что-то мистическое... У тети Лизы комнатка была маленькая, и, когда мама приезжала, она спала под столом. Я на раскладушке, тетя Лиза на кровати, бабушка на диванчике. И вот укладывались мы спать, я на своей раскладушке лег, смотрю, а за столом, на дальнем конце, сидит Богоматерь! Свет идет от нее, теплый-теплый, до того хороший, успокаивающий... Больше, чем просто успокаивающий. Идет свет, теплый свет, лицо красивое, изумительное, похожее на мою маму. А моя мама рядом, вот тут, с тетей Лизой, беседует или посуду моет, или что-то такое. И я это вижу какое-то время — не помню, сколько это длилось. В такие минуты не понимаешь течения времени: долго это или коротко. И я закрываю глаза, натягиваю на себя одеяло и начинаю молиться, крест накладывать на себя, потому что я видел, как бабушка крестится, видел, как мама крестится. Я был уже крещеный, мама меня крестила. С такого события я начал креститься и чувствовать свою причастность к какой-то... духовной сфере, где такое реально совершается и возможно. Ничего подобного потом я не испытывал никогда. Это было очень сильное переживание, впечатление. С тех пор я стал молиться каждый день, обращаясь к Богу, который, мне казалось, не то что буквально на этом физическом небе, но там, наверху, Небо такое духовное, там. Это начало такое. Это было потрясение

Н.Л.: Духовное переживание.

Ф.И.: Можно назвать как угодно, духовное переживание можно назвать. Но это реально со мной произошло.

Н.Л.: Спасибо, что таким делитесь.

Ф.И.: Делюсь-то? Ну а что скрывать, так и бывает. Потом, когда я узнал, что-то почитал и узнал чисто исторически, так сказать, документально, или как исторический факт о том, что апостол Павел — сначала его звали Савл, он гнал христиан, даже убивал их, а потом вдруг с ним что-то произошло. Вот он скачет на коне, и вдруг — бах! — с коня падает, и перед ним Иисус стоит! Это же сказочная как будто история, а поскольку я пережил такое почти, я понял, что это могло случиться и с ним.

Н.Л.: Ну да.

Ф.И.: И это не сказки, не мифы, это так! Причем потрясение такой силы, что он просто стал апостолом Павлом, да! (*Смеется.*) Самым, может быть, знаменитым после Петра... Хронологически после Петра, но по качеству апостольского служения это очень высокое, конечно, место. Такое бывает, бывает!



На летней практике в МСХШ. Витя, Петя, Франциско, Гена, Саша, 1957

Истоки творчества и поступление в МСХШ

Н.Л.: Мне еще интересно: ведь вы, в принципе, занимаетесь... Ваше искусство метафизическое, да? Метафизический поиск, если можно так сказать. То есть получается, что с этого момента какие-то переживания ваши религиозные... А творчество в какой момент у вас расцвело?

Ф.И.: Знаете, ваш вопрос немножечко культурологический. Я к культурологии отношусь не очень серьезно, потому что много неправильно с точки зрения методики задавания вопросов и существа дела... Вы же понимаете, человек какое существо-то? Он сам не может объяснить, откуда что берется для того, чтобы что-то делать. Откуда моторность берется, каким образом это происходит. Видимо, принципиальная невозможность разобраться во всем комплексе синтетическом того клубка, который формирует то или иное действие человека, ту или иную тенденцию... Этот клубок настолько сложен, настолько задействованы там какие-то вещи, которые невозможно взять, раскрыть и показать. В силу этой сложности любое определение того, чем я занимаюсь, как занимаюсь, будет неполным. Оно будет неполным, поэтому надо всегда договариваться, о чем мы говорим, чтобы логика была в разговоре, какая-то артикуляция возникала. Но надо всегда понимать, что это не абсолютно точное свидетельство, а только какая-то часть, характерная для момента, в который мы беседуем. Это тоже информация, конечно, но полноты не будет все равно. Поэтому ответы о творчестве страдают неполнотой и не производят впечатления подлинности. Это объективная вещь, которую нельзя, по-моему, преодолеть. Но когда мы встаем на более узкий путь, скажем, рассуждений, то внутри этого пути, в рамках этого разговора можно что-то понять, разумеется. Вот вы начали с каких-то вещей: детство, пятое-десятое, как все получилось.

Я вам могу описать, так сказать, номинальную сторону, как все получилось. Я дома сижу, рисую что-то, мама видит это и думает: «Что это он рисует? А не отвести ли его в художественную школу?» И говорит: «Хочешь в художественную школу?» — «Давай попробуем». Отвела меня в художественную школу, причем среди зимы, то есть не тогда, когда принимают, весной, а среди зимы. Там посмотрели, что я рисую, поставили натюрморт с белкой. Я нарисовал. Они говорят: «Ну что, у мальчика есть способности. Мы его примем даже сейчас, среди зимы». Ну и приняли. То есть это простое движение или мамино решение, чтобы я учился в художественной школе, повлияло на всю мою дальнейшую жизнь в том смысле, что быть художником — стало моей профессией. Хорошая школа, это МСХШ при Институте имени Сурикова. Она находилась как раз напротив Третьяковской галереи в Лаврушинском переулке. Там новые друзья у меня появились...

Н.Л.: Это вас в МСХШ взяли прямо в середине года?



Нонна Горюнова и Франциско Инфанте. Азовское море, 1966

Окончание школы и поступление в институт

Ф.И.: Да-да. Я начинал там осмыслять, что такое живопись, что такое рисунок, композиция, натюрморт, портрет и так далее, как и все ученики школы. По-моему, ничего особенного с точки зрения художественного дарования я из себя не представлял относительно той системы — а это была система Чистякова, — сообразно которой нас учили. Я получал хорошие отметки, считался там талантливым учеником. Почему я так говорю? Потому что я очень плохо учился по общеобразовательным предметам. А рисунок, живопись — это меня увлекало, я этим занимался. Когда я учился в одиннадцатом классе, наша преподавательница вызвала маму и сказала: «Ваш сын хороший рисовальщик, но экзаменов он не сдаст».

Посоветовала найти какую-нибудь причину, чтобы освободить меня от экзаменов. (*Смеется.*) А я был живой, возбудимый, как я понимаю сейчас, и меня положили в районную больницу, чтобы определить, что это я так, что у меня есть. Там определили, что невероятная возбудимость и гипертоническая болезнь, все время давление повышенное, и я весь на взводе. Этого диагноза было достаточно, чтобы освободить меня не только от экзаменов, но и от армии, потому что тогда в армию забирали. От армии меня освободили — ну и чудесно. Освободили от экзаменов — это было хорошо, я не напрягался, не тратил нервы. Но, что парадоксально, мама потребовала от меня, чтобы я в том же году — это был 1962 год — поступил в художественный институт. Выбирай, говорит, сам, но ты должен в институте учиться, потому что без высшего образования у нас люди не люди, бумажку надо иметь. Я маму любил, я не мог ей перечить, хотя не хотел, конечно... И самое интересное — я сдал экзамены в Строгановский институт в том же году. Причем сдал так, что поступил на самое престижное отделение — монументальной живописи. Там приняли всего семь учеников. Тридцать пять человек на место было. И, представляете, я прошел. Так получилось. Несмотря на свою гипертоническую болезнь (*смеется*), экзамены сдал спокойно и стал учиться в Строгановском институте, с неохотой, из-за мамы.

Но что удивительно — вот как в судьбе бывает: я не хотел поступать вообще, потому что к тому времени стал заниматься геометрическим искусством, мне это казалось очень важным. И я действительно с увлечением занимался метафизикой в искусстве. Почему — это особый разговор... Мне стало казаться... У меня так бывает: что-то такое меня осенит, и мне кажется это настолько важным и значительным, потому что выхода этому нет, то есть нет формы, через которую бы это вышло и показало мне самому, что я действительно артикулирую жизнь и способен передать в чем-то то, что меня волнует. Например, в рисовании. Как-то я рисовал геометрические вещи, которые, видимо, соотносились с этим моим метафизическим переживанием. Тоже была абстракция, но такая, самодеятельность, что ли. Это меня увлекало на самом деле. Это вообще не соотносилось со школой никак.



Я был уже, можно сказать, профессиональным художником, потому что то, чему учат в институте, не прибавляет в качественном отношении того, чему научился в художественной школе. Умение рисовать предметный мир у нас было так налажено, что мы рисовали под Репина, под Серова.

Очень трудно было под Левитана, конечно, сделать, под каких-то самобытных художников. Но такой реализм... Мы им владели. Выпускники школы, как правило, этим владеют. Владел и я, но уже чем-то и другим владел, поэтому мне не хотелось в институт. А все равно надо было поступить, не только чтобы маму утешить, так сказать, а еще и по непонятным причинам, которые определились позже. Мне не нравилась эта живопись монументальная, с графито, флорентийская мозаика, такие допотопные формы работы в искусстве... Ну хорошо, сделаю я это, украшу фасад дома — ну бред какой-то! Мне хотелось

искусством заниматься! А я поступил, и дело оказалось не в том, что эти все формы допотопные, что тоска заниматься всеми этими вещами, и дело даже не в том, что я маме угодил, поступив туда, а дело в том, что я там встретил девушку, которая стала моей женой, Нонну. Она тоже поступила в этот институт и училась на отделении ткани. Вот это, оказывается, и было смыслом того, чтобы поступить в институт, который, конечно, я не мог ни предопределить, ни знать этого заранее. Так бывает.

” Я почему рассказываю эту историю? Потому что в искусстве то же самое: мы не знаем, что для нас лучше, что хуже.

Как говорил какой-то достаточно мудрый человек, женишься — пожалеешь, не женишься — тоже пожалеешь. То есть кто знает, что лучше? Кто знает, с дипломом надо быть человеку или без диплома? В конечном счете, я из института все-таки ушел, уговорив маму. Она болела после этого... Я ушел по окончании третьего курса. Это вам интересно или нет?

Н.Л.: Очень интересно! Это вот то, что как раз нужно.

Метафизика творчества

Ф.И.: Мы действительно не знаем, что лучше, что хуже. «Терпением спасайте души ваши» — надо терпеть то, что происходит, и вбирать в себя... так сказать, не отказываться, не отстранять от себя все то новое, что может с тобой произойти. Из этого обязательно выйдет какой-то толк. Не в смысле даже опыта, хотя и это тоже сюда включается, а в смысле выхода к чему-то такому, чего ты не мог предположить. В искусстве это очень важный момент: тонкость восприятия того, что идет на тебя, что с тобой каким-то образом сопрягается. Постоянная эта тенденция не отметить, а, наоборот, пропускать через себя, потому что в этом непредсказуемом и непредрежимом может что-то случиться, что повлияет на структуру твоего существования, — ведь мы все-таки в какой-то структуре существуем собственной. Мы ее, как правило, не знаем... Выйти к себе — это самое трудное, говорят, но это действительно так. Где я, а где не я, понимаете?

” Слишком много соблазнов вокруг: вот это, вот это, вот это. Кто-то удачливый — хочется ему подражать, в молодости — особенно.

«У него удача, у него слава. Буду делать то же самое, получится!..» Ничего, ничего не происходит (*смеется*), наоборот. А вот когда сконцентрирован на своем и когда собственное переживаешь, тогда и может что-то случиться с тобой в качестве обретения какой-то точки, из которой мир виден в полноте. Это для искусства очень важный момент. Методик нет, только случай, только случай. Есть животворящий случай, а есть разрушающий случай, вот и вся разница. Разрушающего случая лучше не надо впускать в себя, но надо созреть для понимания, что есть разрушающий, а что — животворящий... Это комплекс всяких чувств, складывающийся в то, что называется жизнью, проживанием, описать это невозможно. Существуют романы, существуют разные формы описания... Марсель Пруст, наверное, что-то членораздельное сказал по этому поводу, а описывается такое явление огромным количеством слов и букв. Искусство позволяет что-то сформулировать и сообщить и себе, и людям по поводу того, как устроена жизнь, потому что сама жизнь, исторический ее аспект, при всей как бы наглядности страдает амбивалентностью. Двойственность каждого исторического события.

О вреде памятников и амбивалентности истории

Мы жили при коммунизме, нам говорили, что Ленин — это чуть ли не бог, он лежит в Мавзолее, памятники ему были чуть ли не на каждой улице. Теперь совсем другое отношение к нему, которое тоже можно было почувствовать, но говорить об этом было нельзя, это был запрет. А вот почувствовать можно было: что же, он действительно такой уж какой-то особенный? Теперь видно, что масса негативных качеств была у этого исторического персонажа, эти качества не способствуют такому возвеличиванию. А памятники стоят.

” Я бы запретил памятники политическим деятелям ставить... Это от Рима идет, наверное, от «имперскости» — ставят памятники.

У нас здесь Парк искусств, там «головы» стоят людей, которые просто инвентаризировали где-то, какие-то мелкие начальники стали памятники себе делать... (*Смеется*.) Люди ходят: «Вот наш начальник!» Он стоит уже увековеченный, в бронзе, в металле. Это бред абсолютный! Это проблема бескультурия — или какой-то культуры дряхлой, застоявшейся, которая уже в тину превратилась, один запах идет жуткий. Я запретил бы памятники ставить политическим деятелям. Ставьте через двести — триста лет, когда это будет апробировано, и те люди лучше будут видеть с дистанции — со стороны виднее. Хотя и тут, я думаю, будут противоречия: одни будут говорить да, другие — нет, как про Сталина: одни любят, другие ненавидят. Вот теперь уже идет обратная волна: Хрущев сам плохой, такой же, как Сталин. Дело не в этом, а дело в том, что это постоянная проблема...

” Я о чем хочу сказать: номинальная история, которая проходила на наших глазах, она амбивалентна, трудно по ней судить о жизни, которая была на самом деле.

Искусство, при всей его тонкости, сложности, эфемерности, точнее и лучше свидетельствует о жизни, чем она сама о себе.

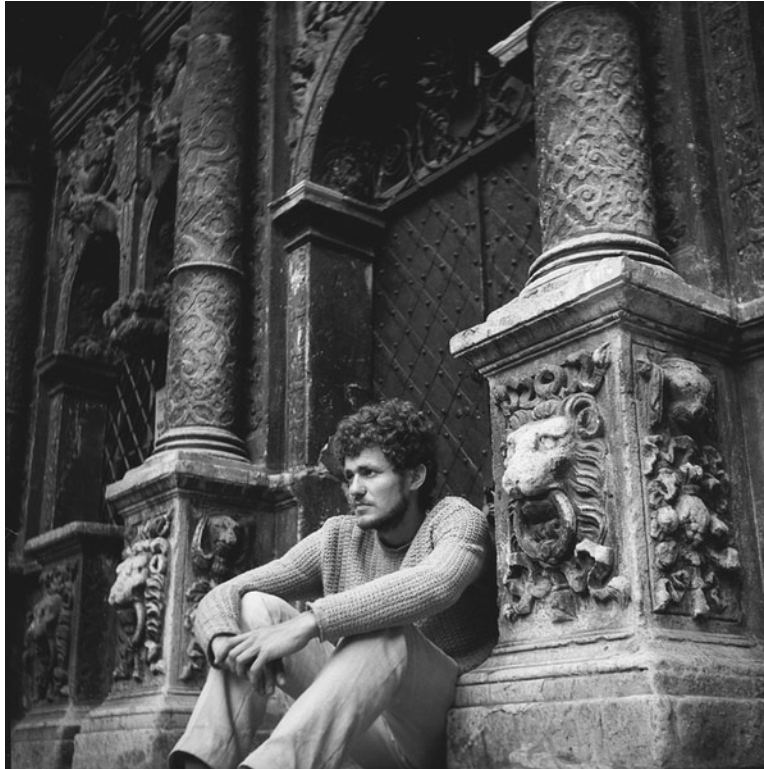
И вот поэтому художникам, но тоже по прошествии какого-то времени, памятник ставить, наверное, можно: потому что они действительно свидетельствуют о жизни, не памятники, а эти люди свидетельствовали о жизни, и это можно увековечить в каком-то памятнике: например, в минарете. Не обязательно его портрет (*смеется*), а просто памятник, память. Хотя, по моему, и той памяти, которую оставляют эти люди, вполне достаточно для того, чтобы понимать, что это было на самом деле. Мы же не понимаем иногда, что есть на самом деле событие, в котором сейчас участвуешь. Вот вы сидите против меня, я против вас. Я что-то рассказываю, отвечаю на ваши вопросы. Иногда меня «несет» — я так чувствую — куда-то, может быть, не туда, но не важно... А что это такое на самом деле, наша с вами сейчас связь и этот разговор? Может быть, смысл проявится сейчас, и мне и вам будет понятно. Вам, наверное, скорее будет понятно, потому что вы его инициировали. А я не уверен, что мне понятно это все, это может стать понятным через год, через два — не знаю, когда. Также случай, понимаете? Как, как произойдет? Как я буду жить, насколько я буду внимателен, и вдруг я начинаю понимать: «Ах, вот то событие, которое было, три, четыре, пять лет назад — вот какой был смысл этого явления! Вот что это было!» А тогда, когда это было на самом деле, это было непонятно. Это очень важный момент для описания каких-то жизненных ситуаций, как они устроены. Не всегда то, что происходит, очевидно, чаще всего смысл проявляется потом, а иногда и вообще не проявляется. Вот так и в истории. При всей наглядности того, что происходит. «Да, съезд постановил, начальник сказал, кто-то что-то сделал...» По XIX веку, например, я вижу, какая жизнь была, в произведениях русской литературы и русских художников... Они не списывали это все, а через себя, живя в этом и обладая полной собственностью присутствия, могли, благодаря этому что-то создать. У них был четкий артикулированный язык, все было понятно. И этот язык дает основание и возможность нам, приблудившись к нему, понять то же, что понимали они. Вот в чем сила искусства! Это почти пафос, но на самом деле это так.

Н.Л.: Вы читаете где-то лекции?

Ф.И.: Лекции?

Н.Л.: Да. Вы как-то делитесь...

Ф.И.: Нет, лекции я не читаю, но меня иногда зовут рассказать о своем искусстве. Я предпочитаю всегда форму импровизации, я никогда не готовлюсь. Моя подготовка — она постоянна... Я все время живу в своем творчестве, и этого усилия вполне достаточно для того, чтобы импровизировать по поводу своего искусства в любой ситуации, в любое время. Иногда меня зовут, чтобы узнать об искусстве. Но что самое интересное — конкретно о своем искусстве рассказывать нет смысла, оно и так наглядно. Оно присутствует в работах, смотри и наблюдай, поэтому я хочу создать всегда своими выступлениями атмосферу, некоего состояния вокруг своих произведений, которые являются конечным продуктом, а им сопутствовало еще очень многое другое. Не пересказыванием того, что я думал... Это не дает никакой информации, а передачей некой атмосферы, самой тенденции моих возможностей что-то соображать — вот об этом пытаюсь говорить, и, как ни странно, я не помню, чтобы был какой-то провал... Всегда слушают с удовольствием и всегда дольше назначенного времени. Например, вместо полутора часов — не меньше трех проходит. Я очень люблю, когда выстраивается обратная связь с аудиторией: людям интересно что-то, они задают конкретные вопросы. И это тоже обогащает ситуацию, она делается живой, наполненной смыслом живого общения. И, мне кажется, это самый правильный и лучший ход, а не то, что сформулировал в своей голове что-то и ходишь, рассказываешь об этом. Это абстракция, которая, как правило, не задевает людей. Люди — живые существа, эмоциональные очень, им интересно то, что интересно, а интересно всем людям, как на самом деле что-то происходит. Вот есть художник, он что-то сделал. Ну а я что, не могу так сделать? Можешь, потому что этот художник есть, он сообщил тебе информацию, и ты подражаешь. А искусство — не подражание, искусство — это рожденное впервые, как говорил один философ, из собственного невербального корня. Очень важен этот «невербальный корень» — и то, какой он, как и где произрастает.



Франциско. Львов, 1968

На мой взгляд, художники бывают двух типов. Это не печать я ставлю на художниках, а просто пытаюсь проанализировать, как творчество происходит. Первый тип художников — это художники, которые решили стать художниками, они знают, что искусство — это хорошо и что были художники, которых они любят и которые оказывают на них влияние. Они начинают подражать этим художникам в процессе обучения. Это нормально и хорошо. В надежде выйти к чему-то своему, обогатить то, что уже было сделано. Но... Характер нашего времени заключается в том, что не всегда на примере какого-то художника можно его продолжить и продлить. Это раньше, в прошлые века было так: был художник, мастер, мастерские, туда приходили, обучались и становились сами мастерами и могли что-то сделать. Сейчас все по-другому. Допустим, ты увлечен Малевичем. Малевич — гениальный русский художник, который создал форму супрематизма. Ты: «Супрематизм! Я буду рисовать супрематизм! Выйду...» Не выйдешь никуда. Почему? Потому что в самой форме есть некоторая замкнутость. Малевич очень герметичный художник, мощный, сильный, с сильным притяжением, гравитацией, но, сколько я ни наблюдал художников, которые увлеченно занимались Малевичем, никто из них ни на йоту не продвинулся дальше. Почему? А потому что форма герметична, сама на себя замыкается. Это как шар, нельзя ухватиться ни за что, мы все время слезаем, скатываемся. И более того, иногда увлечения такого рода очень сильными бывают... У Малевича сильная гравитация, а у этого художника меньше гравитация, и он будет все время притягиваться к Малевичу, он будет все время влипать в него. Потому что если ты впал в искушение подражания ему и понадеялся на это, а у тебя потенциал меньше, ты будешь вечно как спутник циркулировать вокруг этого тела, никуда не улетишь, не прибавив ничего. И Шагал такой художник. XX век породил таких художников, которые самодостаточны: все внутри есть. И если ты воспринимаешь и делаешь так же, то это подражание. Как бы ты ни говорил, какие бы ты нюансы ни вставлял — ты, в эту сложившуюся систему можешь вставить только несущественные нюансы. Это очень опасно для художника. Это уже вопрос судьбы, тут ничего решить нельзя, ничего нельзя сказать, предложить. Вопрос судьбы: так или так. Но я замечал: те, кто увлекается так, вынуждены циркулировать по кругу. Надо по спирали, а они по кругу. Тем не менее есть художники, начинающие с подражания, но их потенциал настолько велик, что они могут оторваться от кумира и следовать уже в своем персональном русле в искусстве.

И есть второй тип художников. Сам Малевич, видимо, к этому типу относился, Кандинский... Это уже столетней давности художники, но, тем не менее, они все еще продолжают быть актуальными для многих. Мондриан... Много можно назвать имен. Это люди, которые, занимаясь искусством, с какой-то противоположной стороны к нему подходили. То есть выросло что-то внутри, и это внутреннее надо было актуализировать в искусство. Марсель Дюшан. Все эти особенности необходимо учитывать для того, чтобы не быть просто подражателем. Когда изнутри что-то давит, и ты чувствуешь, что невозможно не заниматься этим. Почему так — не берусь объяснить. Давит и давит. И это очень, по-моему, продуктивный ход, потому что человек занимается тем, что действительно изнутри вырастает. Это уже не имитация, но оно еще не артикулировано формой, и надо этим заниматься. И вот тогда это гарантирует художнику выход к чему-то новому, своему, к той красоте, которой еще не было. То есть к искусству. Собственно, искусство и является красотой, это же синонимы: «искусство» — синоним слова «красота», хотя сейчас не в чести это слово, но не важно. Метафора — это тоже синоним искусства. И, конечно, не детективами, не рассказом о своих планах на будущее надо свидетельствовать о своем искусстве, а собственной метафорой. Ты делаешь метафору — это и есть то, что ты способен сделать. А метафора так устроена, что к ней может быть очень много подходов. Что такое «Черный квадрат» Малевича? Бесконечное количество транскрипций. Некоторые говорят, и это тоже подход, что это не искусство, а это «квадрат, и я могу нарисовать». Но когда это говорит дилетант, обыватель —

это еще можно понять, а когда это говорит художник типа Глазунова, мол, «квадрат, и я могу нарисовать, ну что это за искусство» — то это печальное зрелище. Значит, художник, который так говорит, не понимает символическую природу искусства, которым сам старается заниматься. Все искусство символично. Не бывает такого, чтобы искусство не было актом символизации. Метафора, оказывается, способна сказать больше о природе и жизни человека, чем сама эта жизнь. Что-то я говорю-говорю все, а как-то...

Н.Л.: Очень важный для меня момент.

Ф.И.: Да? Ну хорошо, спасибо, вы добрый (*смеется*), отзывчивый слушатель. Не думаю, что то, что я говорю, всем интересно...

Н.Л.: А всем все и не бывает интересно.

Ф.И.: Это не важно. Я говорю, что чувствую, понимаю, знаю, как мне кажется... Неинтересно — значит неинтересно, а может, кто-то увидит в этом смысл. Немножко сбивчиво, конечно, получается наш разговор, от детства сразу к искусству, все это довольно сложно связать в единую линию...



Понимаете, художественная, профессиональная школа не учит творчеству — творчеству научиться нельзя! Она учит ремеслу.

Это я понял уже в конце обучения в этой школе. Мы находимся в поле информации все время, но пропускаем... В силу некомпетентности, незаинтересованности, все пролетает мимо. Стоит нам сконцентрировать внимание на собственных проблемах, как мы становимся локатором более чувствительным. Уже не все проходит мимо, что-то задерживается этим локатором, что-то в нем отражается. И мы начинаем думать, соображать, и чем больше, тем лучше. И чем дальше, тем больше. Поэтому внимание, не как внимательность, которую методически можно сделать, а просто живое внимание по отношению к тому, что он делает, заинтересованность, участие в этом деле позволяют расширять возможности восприятия. И какие-то как бы случайные импульсы, которые идут на нас со всех сторон, мы уже отфильтровываем: что-то наше, а что-то — нет. И когда «наше» — происходит обратная связь, мы начинаем живое движение туда-сюда, туда-сюда. Живая связь — это обратная связь. И она-то может привести нас к артикуляциям внутри формы, которую мы пытаемся освоить. Она-то очень здорово помогает. Но надо быть просто внимательным и не ленивым, хотя... Знаете, есть такая поговорка: «Кто работает, тот денег заработать не может». Если я хожу на работу и зарабатываю там свою получку, это минимум, которого хватает или даже не хватает часто на то, чтобы просто кушать, платить за квартиру... Большие деньги зарабатывают те, кто не работает. И правильно, потому что у них другое качество работы, они систематизируют что-то для себя важное, находят какие-то смыслы и получают большие дивиденды, потому что их работа творческая. (*Смеется*) Это я просто пример привожу. Сам я так не могу, к сожалению, а хотелось бы иметь побольше денег. Но я жил профессиональной жизнью, слава Богу, после перестройки, после всего это стало возможно, и на еду, слава Богу, хватает. Работаю спокойно, в том смысле, что нет проблем. А те, кто фанатеет капиталами, — должны не работать каждый день, что называется «честным трудом», а (*смеясь*) какими-то творческими соображениями и даже поиском дыр в законе соображать и получать большие дивиденды. Поэтому когда какой-то человек говорит: вот он богатый, а я бедный, а я что, хуже него? В каком-то смысле хуже, потому что ты получаешь зарплату, а он занимается совершенно другим делом, он занимается бизнесом... Я не одобряю это, не принимаю и сам не хочу заниматься, я просто привожу как пример.

Вот так же в искусстве: там работа идет постоянно на уровне сознания, и днем и ночью, у художников. А внешним людям, которые к искусству каким-то боком притерлись или кончили школу, диплом получили: «я художник такой-то» или «я член Союза художников», — это не гарантирует быть Художником с большой буквы, то есть Художником, который способен делать Искусство. Ведь искусство — это вещь не самоочевидная, не очевидная совсем. Получится или нет — мы не знаем. Можно сделать что-то, а можно так и не прийти ни к чему. Тут никаких рекомендаций быть не может.

Потом, форма меняется. Вот вы говорили об абстрактном искусстве, но ведь это же сознание такого великого, гениального человека как Кандинский. Более того, если делать абстракцию, просто абстракцию, какие-то мазки, абстракция начинается и кончается этим художником. Как Марсель Дюшан, он начинается и кончается собой. Эти его ready-made через сто лет, сейчас, как это делают многие современные художники под аплодисменты, это достижения Марселя Дюшана. Я не хочу сказать, что надо куда-то дальше — кто как может. Но получать аплодисменты, оvationи только за то, что сто лет назад Дюшан сделал реди-мейд, и ты его применил в современной инсталляции — глупо, это не развитие искусства! Или ты написал картину в абстрактной манере — пожалуйста, кто запретит, делай. Но что же это такое с точки зрения искусства? Вот сейчас 2014 год, первую абстракцию Кандинский в 1910 году сделал, больше ста лет прошло. То есть абстрактное искусство само по себе ничего не говорит, а живое искусство говорит обо всем. В общем, зашел я в дебри разбора искусства...

Н.Л.: Это очень хорошо!

Ф.И.: ...что может дезориентировать некоторых людей, поэтому лучше вернуться к каким-то конкретным вещам... Если вас что-то интересует, я могу вспомнить, что-то рассказать.

Н.Л.: Меня на самом деле интересует та спонтанность разговора, которая есть. Но можно придерживаться какой-то канвы хронологической: ваши поступления, ваши преподаватели, учителя. Это очень важно, ведь были какие-то люди, не просто преподаватели в институте, в школе, а те, которые как-то двигали вас вперед, давали вам...

Ф.И.: Знаете, я таких людей не могу назвать в силу специфичности своего отношения к искусству. Все, что я делаю, это... продукт возбуждения внутреннего порядка, у меня все изнутри рождается, и я этим занимаюсь.

Еще со времен школы я почувствовал, что мир бесконечен. Вроде абстракция такая — бесконечность мира. Что это такое, как? Ни культуры нет, ни знания, ничего. Каким образом я, художник, который что-то рисует — просто мышечная память в руках, которые могут нарисовать любой предмет, — каким образом я могу свидетельствовать о бесконечности устройства мира? Я интуитивно рисую множество треугольников, и они убывают или возрастают. Я думаю: «Вот это бесконечность».

Но просто убывания-возрастания мало, нужно как-то артикулировать это в какую-то конструкцию. Я начинаю делать конструкцию. Очень важная вещь в искусстве — чтобы эта конструкция была. Идет процесс, я внутри процесса, что-то соображаю, делаю и говорю: «Вот это бесконечность». А потом: «А какая бесконечность?» Оказывается, бесконечность бывает разная. И вот я наталкиваюсь на популярную брошюру Кантора по теме множества, такой математик был. Я читаю, полупонимаю. Он говорит, что множества, бесконечные множества бывают разной силы, разной мощности. Вот интересно, что же это такое, каким образом это объективировать в визуальное, чем я занят. Я не могу прямым образом, мне надо пропустить какую-то метафору, в себе родить относительно этого, а я в это время рассуждаю тоже о бесконечности, что она двойная: что она позитивная, как я пишу себе в голове, а потом и текст пишу вербальный — она позитивная, и она радикальная. Я даю читать каким-то людям. «А что это такое?» — они не понимают. А я думаю, да нет, она же такая, она двойная! Так называемая дурная бесконечность. Она у меня позитивная, почему-то слово было «дурная» — это то, что мы видим. Бесконечное пространство. Я иду по земле, иду, иду, иду — это бесконечно. Земля — шар, как оказалось, я иду, никуда не прихожу (*смеется*), потому что, в смысле точки пространства, она — шар... И это бесконечно, это дурная бесконечность. Всю жизнь прошел, никуда не пришел. А есть какая-то другая бесконечность. Так вот, я у Кантора вижу, он называет: актуальная и потенциальная. Я думаю: «Боже, как точно! Это же точно соответствует тому, что я придумал, только словами другими и не такими точными!» Но он — математик, у него все точно, а у меня — эмоции художника. Это ж то же самое. И вот, как ил наращивается: песчинка, другая, третья, пятая, десятая, а потом целый слой. Вот так же и в сознании наращивалось представление об этом смысле. Я, вооруженный этими сведениями, делаю спирали всякие, потому что бесконечность, точка и спирали, видите, это того времени работы. Просто поставить кляксу-точку мало, непонятно. Точка и точка. Ты можешь наговорить, теорию вести, но это будет вербальная, а актуальная не получается. А вот когда точка начинает формироваться спиралью, которую я делаю, все встает на свои места. Понимаете, сейчас просто говорить об этом, но прийти к этому было... Я помню те мучения. Это мучения, но плодотворные, они, в конечном счете, оправдывают собственное существование. Для чего люди занимаются искусством, для чего? Я пытаюсь, так сказать, расшевелить немножечко ситуацию, чтобы она не была монологом.

Н.Л.: Для чего занимаются? Мне кажется, занимаются, потому что не могут не заниматься, в таком смысле.

Ф.И.: Ну конечно, так и есть! А вот почему они не могут не заниматься искусством? Для понимания этого мне годы потребовались. Я не знаю, согласитесь вы со мной или нет: а для того, чтобы человеком стать. (*Смеется*.) В Евангелии от Иоанна написано: «Рожденное от плоти есть плоть, а рожденное от Духа есть дух» [Иоанн 3:6].

Н.Л.: Дух.

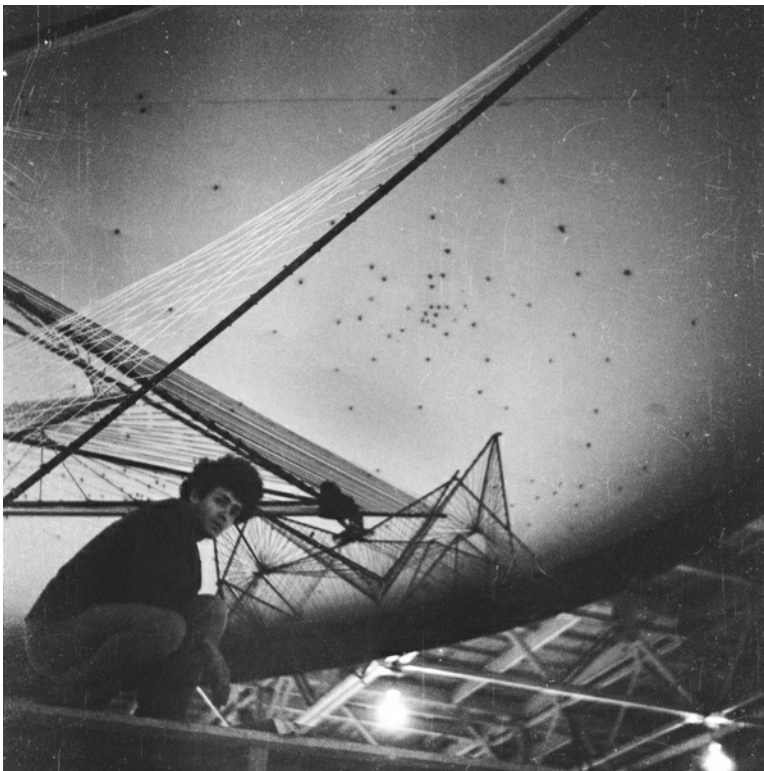
Ф.И.: Что это такое? Это сама квинтэссенция отношения к человеку! Оказывается, для того, чтобы быть человеком, недостаточно родиться от мамы с папой. Мы все люди. Восемь миллиардов уже на Земле или почти столько. И все — люди. Но это номинальное качество, потенциально номинальное качество. А чтобы актуально стать человеком, давно, по крайней мере две тысячи лет назад было сформулировано: родиться в Духе надо! Значит, тут условие: во-первых, надо чувствовать существование Духа в этом мире! Ты не можешь родиться от Духа, если ты к этому никакого отношения не имеешь, или атеист, или что-то такое... А что такое «родиться в Духе»? Это не просто везение, хотя везение очень много тут значит. Это собственные усилия. А что значит усилия? Это усилия не напрямую, а по каким-то извилистым, странным путям. Например, чтобы полететь на Луну — казалось бы! — спроси у маленького ребенка: «Как лететь на Луну?». Он знает, что на Луну летают с Земли. Он нарисует Землю, нарисует Луну и прямую проведет — и все, это самый короткий путь на Луну. Так вот, это не самый короткий путь на Луну, его вообще нет, такого пути. По какой-то параболе, спирали надо лететь, это самый рациональный способ быстрого достижения Луны. Вот это реальность! Оказывается, так надо лететь. Так же надо приходиться к смыслам: странным, но персональным путем. Вот как устроена жизнь — реальность не всегда исчерпывается тем, что мы способны увидеть нашими органами сенсорными, почувствовать. Не всегда только это. Реализм — да, он апеллирует к этому: надо научиться рисовать предутренний мир. Есть ряд систем. Система Чистякова — самая лучшая, я сам ее проходил. Она позволяет как это делать. Я считал и сейчас считаю, что могу научить рисовать любого человека за два-три месяца ежедневных систематических занятий. Самого такого, который говорит: «Да я не художник, у меня ничего не получается». Человек не знает своих возможностей, у него получится в любом случае. Хорошо или плохо — это другой вопрос, но в смысле самой структуры, системы этой, получится, он будет правильно рисовать. А реальность, оказывается, какого-то другого свойства. Вот есть бесконечность, Кантор занимался этой бесконечностью и очень точно и мудро сформулировал очень много и о мощностях бесконечности и о потенциальной и актуальной бесконечности, и все такое. Это очень интересная сфера человеческой деятельности, и почему-то меня это волновало. Ну как почему-то — потому что я сам чувствовал, что мир бесконечен и надо это выразить. А потом на этом пути уже произошла какая-то эволюция, я перешел к другому уровню понимания бесконечности, стал актуализировать ее в таких метафорах, в соотношении искусственно-природного через собственное сознание.

Что делает человека человеком и как говорить о внутреннем

Этому тоже есть свои объяснения, которые задним числом возникают, конечно, и я их могу транслировать. Это не значит, что они у меня были, и я просто срисовал это, все наоборот (*смеется*): ничего не было, а потом что-то стало появляться в результате этого усилия и понимание... Человек — это не только то, что рождено от мамы с папой, это еще собственные усилия и стремление к духовности, о которой говорить вообще-то нельзя, потому что тут уже эта поговорка, что слово изреченное есть ложь, точно определяет. Говорить о духовности вообще не надо. Это тема разговора очень интимная или очень профессиональная. Внутри профессионального сообщества можно говорить, не скатываясь к пошлости. И тем более, внутри себя — себя ведь не хочется обманывать. Есть люди, которые с удовольствием себя обманывают, но не хочется обманывать себя, это очень важно. Так человеку должно! Кто-то бравирует и говорит: «Да ладно, ничего этого нет, все это какие-то наваждения, мистика...» Да, если это избыточно. Ну а если это в меру и каждый участок соответствует своему месту и той насыщенности, которая делает органичным все это, — это не пустяки, это очень важная вещь.

А как говорить, о внутреннем? Очень трудно. Мы с женой, например, тоже не говорим об этом, но чувствуем это друг с другом и работаем вместе. Нас иногда спрашивают, кто автор этого, того, и я говорю: «Мы не делим приоритетов, мы работаем

вместе, живем вместе, мы вместе уже, кстати, пятьдесят два года! И делить приоритеты — не наша задача и цель. Для чего? Для того, чтобы ублажить вашему не очень корректному и любопытствующему вопросу? Тут не в этом дело! Человек работает в полноте своей возможности отдать себя. Зачем делить приоритеты, зачем? Это только разрушает, делает трещину... Трещина никогда не соединяется снова, она только делается шире, шире и шире, и все разлетается и распадается. Зачем сознательно идти на такое разрушение? Почему это важно: ты это сделал? Ты это сделал?» (*Вздыхает.*) Для твоего любопытства важно, для твоих комплексов неполноценности, которые сквозят в этом вопросе, — важно, а для меня это не важно, потому что у меня нет этого комплекса, слава Богу. Есть другие (*смеется*), но этого нет, поэтому я тебе отвечаю на вопрос вот так, что не делим приоритетов, не делим! Мы вместе работаем, и все! (*Смеется.*)



Франциско на монтаже кинетического пространства «Звук и Цвет» на Международной выставке «Химия-70». Сокольники. Москва, 1970

Н.Л.: Прекрасно!

Ф.И.: Что вам еще рассказать?

Н.Л.: Я понимаю, сейчас попробую вопросы переориентировать. Один из возникших в итоге нашего разговора вопрос: ведь «рождение в Духе», получается, все равно есть какой-то момент... У вас это было явление Богородицы, такой толчок, и после вы стали развиваться в этом направлении. Получается, что «рождение в Духе» — это тоже некоторая точка, да?

Ф.И.: Конечно, все — точка...

Н.Л.: А потом уже человек сам себя начинает раскручивать, да?

Ф.И.: Он сам себя начинает раскручивать, только раскрутить себя очень трудно. Он проявляет усилия, чтобы раскрутить. Раскрутит или нет — непонятно, но какая-то последовательность и постоянство собственных усилий в этом направлении, которое тебе указал вот этот непонятный «компас», «вмонтированный» в твоей голове, — стрелочка показывает вон туда. И вот этому надо верить безапелляционно. Соблазнов много: «А вот у того, видишь, компас в другую сторону показывает, а у него такой успех, такие удачи». — «Так это у того! А у тебя, у тебя-то вот что!» И надо по своей траектории идти. Куда придешь — непонятно, никогда нет понимания того, что тебя ждет в конце или в относительном конце. Конца никогда не бывает, но это, опять, не дурная бесконечность. Существуют точки актуального присутствия. Для художника это очень важно. Художник — это что? Это место, опять метафорами начал говорить, которое поставив себя в, художник говорит: «Из этой точки я вижу, действительно вижу...» А почему он видит из этой точки, а вот из этой — нет? Да потому, что он обрел ее в результате пути. Пришел — а в этой точке все совпало. И он, в полноте своего присутствия — а только так можно свидетельствовать, делать искусство, только когда ты в этой полноте — находишься в этой точке. Только оттуда ты видишь мир наполненным, полным. Он для тебя не разлетается, не атомизируется, это полная картина мира. Это точка рая, райское наслаждение — находиться в этой точке. Другое дело, что (*смеется*) часто в такую точку нельзя встать, потому что ты обрел эту точку, стоишь — вот тебе райское наслаждение, не «Баунти». Не потому, что конфету съел, а потому, что ты встал в эту точку и видишь мир. Ты пытаешься это сделать, рисуешь, пишешь, соображаешь и так далее. То есть ты соединился со своим праотцем Адамом, когда он находился в раю, и все было прекрасно: абсолютная гармония вокруг. Почему об искусстве говорят как о гармонии? Да потому, что оно должно приобщать к гармонии, то есть оно нам ничего не должно, но бывают такие картины, перед которыми хочется стоять и стоять, а бывает, что мимо иных проходишь и не замечаешь. Вот что

это такое? Это райское присутствие, которое описано в каких-то умных книгах. Мы воссоединились со своим праотцем Адамом, когда он еще греха не совершил первородного. Из этой точки все прекрасно видно. И это такая полнота, такая наполненность, такое блаженство, как то, что я ощутил, когда увидел... Я не знаю, Богоматерь то была или нет, я же не знал, что это, но это была женщина, женский облик с излучением невероятным, теплым, тихим... Наверное, Богоматерь.



Франциско Инфанте в своей мастерской, 1978

Н.Л.: Какого цвета было излучение?

Ф.И.: Сейчас скажу... желтовато-белого, чуть-чуть с желтизной, не с противной желтизной, а теплый цвет, даже не желтизна, а охра, что ли. Теплый невероятно! Тоже было райское чувство...

Вот какие-то такие явления, но главное — это можно реально достичь, если ты, например, художник. Мне это ближе, поэтому я говорю о художниках все время, вообще о творческих людях. Когда Пушкин написал «Бориса Годунова», он хлопал себя по лбу и говорил: «Ай да Пушкин, ай да сукин сын!» Понимаете, какое дело: он находился в таком состоянии, выразил таким образом, замечательно тоже, ничего не говоря о духовном. «Ай да сукин сын!» — сказал он, то есть: «Получилось, получилось! Я увидел эту полноту!» Но это не значит, что ты придешь в музей и увидишь автоматически эту полноту. Я вам говорил, я не люблю культурологические вопросы, не люблю культурологов. Они знают обшару своих функций, функционируют как-то и знают как, что, чего. Мне эти знания до фени, честно говоря, потому что когда я слышу, что-то такое от культуролога, у меня скорее отвращение это вызывает, потому что я знаю, что все не так. Они мало что понимают на самом деле, и я просто хочу сказать: глупость какая-то, эта культурология. Она ничего не дает, сбивает только с толку. Вообще, культура — палка о двух концах: с одной стороны, это хорошо — быть культурным, иногда это помогает, а с другой стороны — культура — не такая безобидная вещь. Можно влипнуть в эту культуру так, что просто станешь пошляком, производителем собственной осведомленности о чем-то, которая, в общем-то, людям ничего не сообщает. Молодец, ты много знаешь, ты эрудит, еще что-то, но... Неприятно видеть эрудита ради эрудиции. Это пустота, нелепость, непонятно что, к жизни это не относится. Потому что, во-первых, эрудиция — это что-то ретроспективное: ты набрал сведений и ими сейчас щеголяешь. Они мертвы по определению, потому что это ретроспектива. Ты в данный момент ничего не рожаешь живого, что-то интересного для твоего собеседника и даже для тебя. Ты просто эксплуатируешь то, что уже под тобой находится. Любая эксплуатация действует, по-моему, отрицательно на людей, это очевидно. Нужно какое-то участие, нужен контакт при общении, нужно что-то сообщать, что резонировало бы с сознанием другого человека. А культура... К сожалению, в этом смысле она вообще ретроспективна. Ее главная функция — это что? Упорядочить то, что было создано творческими людьми. Культура начинает упорядочивать то, что было создано, и это сразу становится ретроспективой. Поэтому я и говорю: мир поворачивается как-то, эта обретенная точка — на ней нельзя устоять. Приходится искать другую точку — это тоже бесконечность. Это бесконечность, которая дает свои очень важные для человека дивиденды. У него память остается, что он был в этой точке, в полноте своего присутствия, и что это оправдывает его жизнь. Даже память об этом только. Ну а живому человеку надо опять идти по своей дороге извилистой, витиеватой, непонятно какой, и опять обретать точку. И если человеку удалось два раза (*смеется*) встать на такую точку — это очень большое вознаграждение в жизни. Ну а если больше, то это уже гениальные какие-то люди, типа Пушкина, который все время находил точку своего присутствия, постоянно. Удивительные люди бывают вообще.

Н.Л.: Леонардо да Винчи, наверное, очень часто обретал такую точку, как вы считаете?

Ф.И.: Да Винчи — продукт своего времени. Это Возрождение, «человек — мера всех вещей», там очень много гордости, мне кажется... Все-таки, заметьте, для этих людей, художников, да Винчи, Микеланджело и других... Они в основном, изображая сюжеты религиозные, рисовали человеческое тело, преуспев в анатомии, во всех этих науках, они рисовали телесность и сюжетность того, что происходило согласно Библии. Сюжетность. А русские художники Средневековья, например... Я не сравниваю эти искусства, но для того, чтобы было понятно, о чем хочу сказать, немножко категорично говорю — чтобы сэкономить время и быть понятным, в чем суть. Русские художники Средневековья не только рисовали сюжеты, главное то, как сделана икона. Была выставка лет пять-шесть назад в Пушкинском музее, где были выставлены с одной стороны русские художники Средневековья, а с другой — гении Возрождения.

Н.Л.: Да, я ее помню.

Ф.И.: Помните, да? Она была провальная для художников Возрождения, в том смысле, что смотришь на какой-нибудь деиисусный чин, допустим, незаконченный даже, художника XIII века... Там Рублев даже был, Даниил Черный... В смысле, иконы... И ты... Мир вокруг тебя такой огромный, теплый, наполненный каким-то смыслом, к которому ты тоже, оказывается, приобщен! А когда смотришь на эти картины... Даже Леонардо, там был рисунок, такой скомканный, как шагреновая кожа, смятый весь. Опять же, в сравнении говорю. Это не этично, может быть, сравнивать эти две культуры, но такая выставка была, и сравнение приходило в голову: в одном пространстве висит то и другое. И такая самодеятельность... Это первое. Второе — это сверхчеловеческое, которое было свойственно художникам эпохи Возрождения, привело их к гордыне, что ли, к гордости...

Н.Л.: А что сверхчеловеческое у них?

Ф.И.: Сверхчеловеческое — они все время занимались только людьми. Только людьми. У них же не Богочеловек, как в нашей культуре, православной, а человекобог, поэтому любовь к нарративному описанию того или иного святого, как он жил. Это очень интересно для них. В католицизме, там же стены вообще пустые, там картины висят, а не иконы (*смеется*) в храмах. Это — тоже показатель... Там же все время проповеди говорят, что имелось в виду под этим сюжетом Евангелия... Все время беседуют с людьми, то есть все время о человеке, за человека. А Бог — он там присутствует, в этой высоте непостижимой, но он как бы человекобог, а не Богочеловек. Поэтому у Леонардо да Винчи это с особой силой было видно. И я скажу сейчас крамольную вещь, которая вам покажется чем-то жутким... Когда я сказал своей невестке, что Леонардо да Винчи мне как живописец не нравится, она фыркнула, повернулась и ушла (*смеется*), потому что для нее было невыносимо слышать это от меня. Она меня знает, а тут Леонардо! Это же гений! А я не отрицаю, что он гений, но... Посмотрите, например, его картину «Иоанн Креститель»... Ну это же сатана, а не Иоанн Креститель, это просто сатанинский вид человека.



Нонна Горюнова и Франсиско Инфанте на съемках артефактов. Сотогранде, 1992

Н.Л.: А почему, какие признаки сатанизма?

Ф.И.: Признаки надо смотреть, это надо видеть. Понимаете, Иоанн Креститель — это Предтеча. Это не просто схимник, который ел акриды и дикий мед, а человек, который предсказал появление Христа. Он видел это, то есть он был в этой сфере, из которой видно то, что нам иногда только открывается, а он находился в ней, и он это видел. Он людей крестил... Он видел необходимость для людей существования Бога среди них, вочеловеченного. Он это видел, знал, понимал, и он предшествовал этому. То есть такое совершенно святое, духовное существо. Да, жесткое временами, как он говорил, «порождение ехидны» и так далее. Так он говорил по делу, а у Леонардо это сатанинский какой-то облик, просто сатанинский. А я понимаю, он свою живопись делал достаточно противно на самом деле. Он же делал наслоениями... Одна краска через другую пропускается.

Н.Л.: Такие пласты.

Ф.И.: С точки зрения мастерства — да, он лессировками делал, с точки зрения мастерства это удивительно, как это сделано! Но такому, в конце концов, можно научиться. Я видел таких художников, которые под Леонардо писали. Ну, им только фальшаки делать (*смеется*), что они и делали, может быть, потому что даже у Леонардо есть фальшаки. Трудно что-то новое узнать, а это все уже известно, в анналах культуры застолблено. То есть это достижимо в конечном счете. Я был в Сикстинской капелле, видел Микеланджело там. И Боттичелли... многие художники, все эти великие титаны Возрождения. Я вам скажу: впечатление не из самых замечательных для меня. Я ничего не хочу сказать, я не хочу себя возвышать или быть снобом по отношению к этому искусству. Я понимаю, что это тоже в культуре замкнутой системы, она определяется XV—XVI веком, именно того места, где это было, в Риме, или во Флоренции, допустим. И я хочу сказать, что вижу разницу, для себя определяю, что... Культ мастерства, который у них присутствует... Они, конечно, гении, они через это мастерство что-то другое показывали. Но когда Иоанн Креститель показан в качестве сатаны (*смеется*), я это не могу принять, потому что это не мое. А при этом я смотрю на рисунки Леонардо и думаю: «Боже, какой гений все-таки, как он это прекрасно делал! Как он знал...» Можно научиться, конечно, но все равно так не сделаешь. Видимо, этому обучению соответствовало в большей степени то время, когда он жил, вот тогда это надо было делать, и таким вот образом. И все это в нем синтезировалось потрясающе. Кони какие у него, какие люди, какие наброски... У Микеланджело то же самое. Как он в двадцать четыре, по-моему, года изваял... Как это называется?

Н.Л.: Пьета?

Ф.И.: Пьету, да, Пьету. Потом еще одну сделал. Кто-то говорит, что эта лучше, там стало больше мудрости, а меня эта мудрость не колышет, а вот эта вот... Я стоял как зачарованный. В нашем Пушкинском музее она тоже есть, Пьета, но это слепок, а там она... Хотя и немножко далеко и под стеклом, но все равно смотришь, думаешь: «Боже, какое тело тяжелое, как Его можно удержать!» Как мог двадцатилетний мальчишка, двадцатичетырехлетний юноша это сделать? Конечно, гений, конечно. И Леонардо такой же! Но когда он делает свою живопись — это страшно мне... Еще «Мадонна Лита» — я могу такую заспанную Мадонну увидеть... Но это не Богоматерь, которую я видел, это женщина реальная, которая просто проснулась, и у нее еще тень отдыха на лице, она расслаблена. Также замечательно это все передано. Когда я смотрю на «Джоконду», я вообще не понимаю, чего в ней такого, что ее все снимают, подойти нельзя. Я сам простоял восемь часов в очереди, когда ее в Москву привозили. (*Смеется.*) Жара была чудовищная. Простоял, выдержал и за секунду... Охранники: «Проходите, проходите, проходите...» Я увидел и не понял вообще, а это могла быть и репродукция! (*Смеется.*) Понимаешь, такой шедевр, которому цены нет. Я потом ее в Лувре видел много раз. Все хожу, думаю: «Что ж это такое? Что ж это такое?» И понять не могу, до сих пор не понял.

Н.Л.: В ней что-то есть странное. В ней действительно есть что-то странное, смотришь — и не понятно. Она то ли улыбается, то ли что-то...

Ф.И.: Чертовщинка. Леонардо вообще мастак, вот эту чертовщинку он обязательно проявлял. Я думаю, он и человек такой был, гениально одаренный, но с каким-то таким дефектом. Как, знаете, на глазу бывает бельмо. Глаз все видит, но бельмо есть, и все. Хочешь — не хочешь, а оно попадает в поле твоего зрения. Леонардо для меня такой художник. Художник! А вот рисовальщик — безупречный, безупречный!



Что такое искусство

Н.Л.: Меня еще интересует такой момент: современное храмовое искусство. Как вы его видите?

Ф.И.: Современное?

Н.Л.: Да. Монументальная живопись в храмах, иконы, которые сейчас создают... Меня интересует такой момент: неужели не может храмовое искусство развиваться? Мне кажется, хорошо, что есть канон, это все правильно, но то ли людей нет, то ли... Вот, можете мне рассказать немного об этом? Ваши соображения.

Ф.И.: Насколько я понимаю, отсутствие такой силы в иконах современных определено, во-первых, временем. Сейчас другое время на дворе, просто другое. Люди с большим напряжением для себя пытаются войти в то состояние, которое было свойственно, допустим, средневековым художникам, которые писали иконы. Ведь писалось все по-другому. Люди жили этим: давали обет молчания, церковные соблюдали все праздники и так далее. Они все были там, в церкви. И оттуда, напитавшись благодатью, могли писать иконы. И это было запечатлено. Потому что в искусстве запечатлевается буквально все, что свойственно на данный момент сознанию художника, его устройству. Видимо, устройство современных людей, которые пишут иконы, не такое, поэтому у них скорее имитация искусства. Церковь это принимает, потому что считает, что это хорошо. Я разговаривал с одним батюшкой, по другому поводу пришел, надо было освятить комнату моей мамы. Он сказал: «Видел женщину, которая свечки гасит у нас в храме?» Я говорю: «Видел». — «Вот она двадцать пять лет, — говорит, — гасит и помогает, все вытирает, а сатана из нее не ушел». Это первое любопытное признание.

” А потом мы шли — это вот тут недалеко, Храм Христа Спасителя — и он говорит: «А вот в этом храме молиться нельзя». (Смеется.) Я говорю: «Почему?» Он говорит: «Все, что там написано, не возвышает и не приближает к Богу, это все имитация».

И я согласен с ним. Понимаете, тут возникает проблема красоты. Что такое красота? Красота, по гамбургскому счету, не может быть ретроспективной для действенного художника. То есть мы знаем: это красиво, это некрасиво. Это уже атрибут культуры, когда мы знаем. Когда мы не знаем и пытаемся создать новую красоту, у нас что-то выходит или что-то не выходит — очень трудно понять, красота ли это. Но у художника должно быть внутреннее убеждение того, красота это или нет, в том смысле, что искусство — это всегда рождение новой красоты. Новая красота не всегда узнается как красота. И как только она принимается культурой и говорится: «О! Это красота!» — она тут же перескакивает в культуру и становится ретроспективной. И мы, обыватели, уже можем приобщиться к этой красоте ретроспективной. Но никогда не можем приобщиться к красоте, которая, допустим, через год станет ретроспективной, мы ее еще не видим как красоту. Так было со многими художниками, с импрессионистами так было. Никто их сначала не хотел замечать. Так с Ван Гогом произошло. Вообще ни одной картины в жизни не продал человек, казалось бы! Продажа картины — это не критерий того, что люди понимают, это совсем другая сфера деятельности. Сейчас миллион он стоит, но это опять же не критерий, мало ли (смеется), кто что стоит. Денежный эквивалент — не свидетельство красоты. Так вот, для художника, в профессиональном отношении, красота — это то, что впервые рождается. Это синоним искусства, как я уже говорил, именно в этом смысле. А ретроспективная красота — это красота, которая уже существует. Да, она может приобщать людей к себе самой, показывать им, что было на самом деле в этом мире, но она неисчерпаема... Есть эволюция какая-то, видимо, в развитии человека (может, есть, может, нет, но она есть), и вот в этой эволюции она неисчерпаемая... У нас-то почему? Мы себя жалеем, любим очень, и мы все время стремимся к традиционной красоте, которая для нас уже красота. В действенном отношении она может нам сообщить информацию ценную о том, что было на самом деле, но в действенном отношении она не всегда дает результаты. Я спрашиваю одного художника, говорю: «Как вообще, сложно все?» А он говорит: «А я черпаю вдохновение, хожу в музей». Я его не понимаю. Со мной никогда не происходило так, что я, придя в музей, почерпнул что-то, чтобы, придя домой, сделать что-то. Я иногда способен стоять по несколько часов у произведения, находя там все новые и новые для себя очень важные вещи. И это обогащает меня, приобщая. Но это приобщение не обязательно может дать творческий импульс, вот что я хочу сказать. Может дать, а может не дать.

” Творческий импульс может дать какая-то палка гнилая, лежащая у тебя под ногами. То есть нет назначенного места и времени, когда что-то важное, духовное может произойти в тебе.

Ты можешь получить смысл от прочтения Шекспира, я даже знаю его наизусть, можно получить смысл, но не факт, что получишь. А можно не от Шекспира или кого там, а увидев грязную тряпку на асфальте. Как это происходит? Это не все, наверное, могут понять. Все думают: я хочу стать культурным и иду в музей. Хорошо, отлично. Ну и что? Кто-то вынесет оттуда что-то, кто-то ничего не вынесет. А кто-то больше туда никогда не пойдет, потому что это ему не нужно (смеется). Принадлежность к культуре не определяет в тебе, например, художника. Более того, всей культуры недостаточно для простого факта рождения искусства.

Всей! А уж она — толща-то какая, бесконечная — культура! То есть может произойти что-то: я пришел, вдруг сложилось так в моем сознании, в моем усилии, звезды встали — и я получил тот самый импульс, который нужен мне для того, чтобы, придя домой, создать, родить и сказать: я встал в точку полноты своего присутствия, которая позволяет мне видеть мир в полноте. Оказывается, не обязательно ходить в музей и читать умные книги, хотя лучше все-таки это делать, потому что приобщаешься к той культуре, которую люди создавали, которые жили раньше. Это само по себе бывает сконцентрировано-сфокусированным интересом для многих людей, которые описывают это, разбирают. Существует же масса

людей, которые занимаются творчеством того-то, того-то, того-то. А я, как действенный, надеюсь, художник, все время пытаюсь сказать о том, как делают искусство. Ну, нет рекомендаций. А вещи, которые описывают, очень приблизительно, происходят каким-то невероятным образом. Все время с этим сталкиваюсь. Вот я хочу, хочу, хочу что-то, сильно хочу, искренне, без капельки лжи, а это мне не дается. И вот я не хочу ничего вообще, как бы плюнул на все — и вдруг вылезает что-то существенное. Уже начинаешь в суеверия впадать. Думаю, раз я чего-то хочу, значит, я на неправильном пути. (Смеются.) Просто уже есть и ничего не делать тоже нельзя, это тоже не гарантирует ничего, еще даже в меньшей степени, чем когда ты еще куда-то стремишься. И никак не могу для себя объяснить, когда же все-таки происходит вот это, ради чего вообще живешь и делаешь что-то. Когда это все происходит, в какие точки? Начинаешь анализировать, а понять ничего не можешь. И приходишь к одной мысли, что надо быть в напряжении. Не судорожном, нервном, а в усилении. Не в напряжении, извините, это не точное слово — в усилении. Усиление свое профессиональное, это граница, которая позволяет человеку сделать что-то и увидеть себя в этой полноте. Вот, собственно, такая структура. Наверное, слишком общая, но тем не менее... Знаете, я вообще в искусстве ценю не авторитеты — я все время сам пытаюсь разобраться, — а наличие живого импульса в произведении... Я с удовольствием посмотрю и реалистическое произведение, если там есть живое. Вот как Левитана — я и в школе его любил и до сих пор это один из моих любимых художников. Как он писал русские пейзажи средней полосы! Никто так не писал! Левитан — это что-то удивительное! Я все анализирую, как же это так мог человек! А потом думаю: «Да что анализирую, глупость какая! Это же гений, просто гений — и все!» А потом смотрю: да нет, есть признаки, по которым можно сказать, почему получилось то или не то.



Нонна и Франциско на выставке Тенгли в ЦДХ, май 1990

Вот была выставка Левитана в Третьяковской галерее. Я, естественно, побежал, смотрел там, много раз был. Я смотрю: большая картина. Каким образом он в такой большой холст смог «запахнуть» столько живого, непосредственного переживания? Каким образом? Обычно все замучивают, какой-нибудь Семирадский — он же замучивает все, композиции эти. Да, хороший художник, хороший мастер, но Семирадский, он уступает Левитану по способности делать живые вещи. У Левитана в каждом квадратном сантиметре жизнь идет... Невероятно! Как объяснить! Потом начинаю понимать через профессиональные точки зрения: у него тон! Удивительно сближенные тона, тонально картина совершенная. Значит, он это чувствовал. Она совершенная, и, когда смотришь, происходит вибрация какая-то. Очень жизненная, очень живая. И ты видишь — да! А потом думаешь: «Ну, там, наверное, не только тон, там еще что-то есть!..» Я создал тональную вещь, сам писал, живопись создавал... Как-то чувствовал тоже, когда тонально делаешь одинаково, а цвет чуть-чуть варьируется, получается что-то очень приятное, живое. Левитан это чувствовал феноменально и сумел это передать. Почему у него такие картины, «Над вечным покоем» — огромная картина, но абсолютно живая. Все живое у него! Обычно у художников живыми этюды бывают, потому что от недостатка времени он вложил непосредственное впечатление свое, оно там есть, присутствует, и она живая. Но картину написать живую — это невероятно сложно! Кто пишет картины, тот знает, как это сложно, а Левитан мог. И то комплексовал человек по поводу того, что он не такой совершенный, как импрессионисты. И в этом живой человек, гениально одаренный. Вот сейчас человек вот столько сделает — уже почивает на лаврах (смеется). А этот, хоть прожил сорок лет всего, сделал сколько, а все время страдал от собственного несовершенства. А ведь по картинам видно — совершенный человек, умеющий сделать что-то, что позволяет человеку приобщиться к жизни!

Н.Л.: А Модильяни?

Ф.И.: Модильяни?

Н.Л.: Да.

Ф.И.: Тоже очень интересный, замечательный, конечно, художник. Я же говорю... Эти все художники... Левитан шире, я думаю, а эти художники, они более узкие, и поэтому можно получать впечатление, на какой-то стадии обучения подражать

им и так далее... Руо такой был... Но, как сказать, их продолжить нельзя, они — замкнутая система.

Н.Л.: А Левитана можно продолжить?

Ф.И.: Конечно. И продолжают, только не так удачно, пишут пейзажи... (*Смеется.*) Я ведь что хочу еще сказать, тут все не так просто. Вот пишут пейзажи, в этом нет ничего плохого, предвсудительного. Но с другой стороны, мир настолько изменился, что пейзажей Левитана уже нет, их нельзя написать такими. Почему? Объясняю. Вот он пишет речку, «Осень» называется картина, речка такая течет чудесная. Живая! Сейчас невозможно так написать. Почему? Потому что вода в этой речке, в которой Левитан купался, плавал, рыбу ловил... она отравлена химией. В этой речке невозможно даже искупаться, потому что выйдешь с какими-то волдырями, понимаете? Натюрморты, которые писали эти художники, яблоки сочные — они стояли день-два, потом пропадали, потому что гнили. Сейчас яблоко можно положить на полгода — оно пестицидами так наспиговано, что вообще как муляж. Оно вообще неживое. Как, если оно неживое, написать живым его? В этом трудность тоже, понимаете? Ну и так далее.

” Воздух, которым мы дышим, очень плохой, поэтому на пленэре сидеть нельзя — это все равно что отравиться. Воду пить нельзя, она продается в бутылках уже. Если бы можно было сообщить художнику Левитану, что воду будут продавать в бутылках, он не поверил бы, он бы сказал: как? Вот ведь, воды сколько. (*Смеется.*)

Н.Л.: Но природа все равно ведь осталась. Можно выехать... Не везде все отравлено.

Ф.И.: Не выезжают, все кучкуются в городах. Что там выезжать? Ни инфраструктуры, ничего нет — что за жизнь! Поменялось очень многое. Есть художники, которые работают всю жизнь, чтобы накопить, заработать на усадьбу, творческую дачу... Все не то, природа не та. Поэтому они так и пишут. Сейчас художники, которые пишут пейзажи... Я мало знаю на самом деле, не хочу говорить за всех, но из того, что я вижу, — ни в какие ворота не лезет, ни в какие. Я смотрю на импрессионистов — ах, какое чудо, какая жизнь, какая радость жизни, какой мажор, как это все прекрасно. Смотрю на этих — все какое-то бледное. Жизни нет! Пишут картины, но жизни-то нет.

Отношение к другим религиям

Н.Л.: Меня еще интересует такой вопрос. Мы с вами все время говорим о религиозности, в направлении христианства. А как вы относитесь к другим конфессиям? Каково миропонимание ваше, Бог един и разные подходы или как?..

Ф.И.: Ну, это, знаете, богословские уже вопросы. И я не силен тут. Я могу сказать о своих впечатлениях и ощущениях и о том, до чего я смог додуматься. Я отношусь нормально к любой конфессии, потому что само наличие Бога делает вероятным то, что человек станет человеком. Это свойственно всем религиям. Я вижу реальное положение вещей, вижу, как конфессии не могут договориться друг с другом. С одной стороны, я не понимаю, почему это происходит, ведь это религия, надо договариваться уметь, один же Бог, один. А с другой стороны — понимаю, что церковь из людей состоит, это не апостолы, а люди, невероятно посвященные в суть собственной конфессии. У меня нет претензии к ним, почему они так враждуют. Допустим, православные с неправославными. Есть какое-то высокомерие, я вижу.

Н.Л.: Даже внутри христианства. Например, западная Церковь и восточная. Тоже воюют...

Ф.И.: Там тоже... Также и секты всякие есть, мелкие. Где-то я читал, что люди молятся, например, дырке — дырку сверлят и молятся. Это перебор, да, но нельзя отнять у них того, что они верующие. Они верят в дырку... и молятся дырке. Я не церковный человек на самом деле... И все, что я могу, — это только снова и снова прочитывать Евангелие. Для меня это Книга Книг, и я много десятков лет читаю ее с удовольствием. И все время — вот тоже живая вещь — все время можно к ней обращаться и переживать жизнь как она есть. Я по традиции православный — мама меня крестила в детстве, и я православный. Более того, у нас культура православная, все, с чем я сталкивался, это православное и через церковь. И мне в православии нравится... ну как нравится, кто я такой, чтобы мне что-то нравилось! Но что для меня приемлемо? Реальность духовной сферы. Вот это я вижу в православии и вижу размытость этого в католицизме, например. Я бываю за границей, хожу там, смотрю. Это действительно противоположные вещи, которые трудно увязать в одно. Вроде об одном речь, тот же самый Бог, тот же самый вочеловеченный Бог, но совершенно разный подход. Мне ближе этот, православный.

Н.Л.: А индуизм, буддизм?

Ф.И.: Я его не знаю. Я знаю, был Будда, сидел под деревом, что есть страдания, есть пути искоренения страдания, есть прекращение страданий. Это как бы прозревший Будда. Ну как я могу относиться к такому человеку, который вот так прозрел? Конечно, как к святому... Но это Будда, это все далеко. Там какие-то методики существуют, — то, что в христианстве совершенно не обязательно. Мне почему-то святые отцы, речь которых я иногда слышал, в записях, напрямую никогда, кажутся удивительно глубокими людьми... для меня непостижимыми и недостижимыми... Я один раз, собственно, видел, а они это все время видят. Это особые люди. И потом, я же в миру, я художник, это моя профессия, я в миру, ничего поделать не могу. Находясь в миру, нельзя стать таким, невозможно, как святой отец какой-нибудь, он сидит в своей келье...

Н.Л.: Иоанн Креститель же был в миру. Ой, Иоанн Креститель! В Петербурге, в Петербурге был...

Ф.И.: Иоанн Крестьянкин.

Н.Л.: Крестьянкин. Нет! Не Крестьянкин, на Карповке у него монастырь. Иоанн... вылетело из головы... Кронштадтский!

Ф.И.: Да, Кронштадтский. Я понял.

Н.Л.: Мне кажется, есть люди, которые в миру... Это как бы особый путь, гораздо сложнее, на мой взгляд...

Ф.И.: Для меня это разговор несколько абстрактный, потому что всякие бывают, да. Я к их числу не принадлежу точно, я художник...

Н.Л.: А что, художник не может в живописи, через свои инструменты выражать такого рода...

Ф.И.: Может, может. Причем для этого не обязательно ему быть воцерковленным и не обязательно быть религиозным. Может, может. Но это другое качество жизни. В мире вообще другое качество жизни... чем там, в этих кельях, там свет идет от самого старца. Я никогда не общался с ними, но слышал много свидетельств и слышал их речь, записанную на магнитофонную пленку. Невероятно интересно! Только интересно, к сожалению. Я слишком погружен в свои проблемы искусства...

Вся полнота жизни через Евангелие

Н.Л.: Я слышала, что Евангелие столько раз переписано было, с того момента, как Кумранские рукописи были найдены, ведь переводов существовало просто бесчисленное количество, и что Евангелие очень изменено. То есть первоисточник...

Ф.И.: Знаете, для меня это совершенно неважно. Я просто знаю, что в течение веков люди церковные, Церковь занималась каким-то упорядочением, выполняла функцию культуры, относилась к Евангелию определенным образом. И то, как это сформировалось, дошло до нас... Для меня совершенно неважно, есть Евангелие от Иуды, нет Евангелия от Иуды. Вот этих четырех, которые есть... Я там могу почерпнуть всю-всю-всю-всю полноту жизни. Для меня исторический факт, конечно, имеет значение, лучше знать, как это было. Но опять я сталкиваюсь с проблемой двойственности, амбивалентности — так или не так. Я даже про себя [не знаю]... Вот был я мальчиком — логика подсказывает, что был, фотографии сохранились, свидетельства какие-то. А я это был или не я? Мне кажется, что видеть мы можем только из той сферы, в которой сейчас находимся. Важна актуальность момента, сейчас и отсюда. А где-то когда-то что-то было... Было или не было — непонятно, не имеет это для теперешнего взгляда большого значения. Не надо тянуть туда и тянуться туда, чтобы обогатить себя такого, какой ты сейчас. Ты сейчас обогащен всем тем, что ты есть, и той какой-то сферой, в которой ты находишься, так называемой актуальной сферой. Вот из этого и надо свидетельства делать. Потом это изменится, будет другая ситуация. Как я вам говорил: мир поворачивается. Точки... Бесконечное число точек, но актуальной бывает только одна, в которую нам хочется войти. Актуализируется для нас одна из бесконечного числа точек. И каждая такая точка в потенциальном отношении может быть актуальной, вот что интересно. Такой бесконечный мир. Я занимался этой проблемой, поэтому для себя это все выяснил. И я хочу сказать, что обретение другой точки не исключает возможности изменения каких-то принципов, которым ты следовал в предыдущей. Я не знаю, изменюсь я или нет, обретя другую точку, а ее надо обретать, это программа, заданность, это свыше идет, это обязательно. Стоит только встать — ну, я имею в виду в духовном отношении, — как мир пронесится мимо тебя с космической скоростью, и ты чувствуешь себя отброшенным куда-то, потом находить свой путь опять сложно, очень сложно, можно и не найти. Из этих вещей актуального присутствия своего и состоит, в том числе, наше отношение к истории — что было на самом деле, а чего не было. Были эти Евангелия? Наверное, были. Каким образом они были... Может, было какое-то соперничество и соревнование друг с другом. И это не самый хороший факт истории, когда люди соперничают. Люди агрессивны, особенно сейчас, агрессивны, все соперничают все время: я лидер, я... Все лезут в начальники. Может, и там было что-то сопутствующее, и каким-то образом какие-то мудрецы, мудрые люди в Церкви, которые формировали эту культуру, распределились так, что если элемент агрессии есть, его лучше исключить. Может, так это было, я не знаю, но я хочу сказать, что для меня эти исторические вещи не имеют значения, кроме одного исторического факта — существования Христа, его никто не отрицает из нормальных людей. *(Смеется.)*

Н.Л.: Меня интересует не то, что существовали Евангелия, которые вошли в основной канон, не вошли, а именно переводы. То, что люди с точки зрения своей лингвистичности переводили и меняли смыслы. Не всегда же переводили люди, действительно подкованные в этом деле. То есть в процессе менялся текст, смыслы могли приобретать другие значения — вот меня что волнует.

Ф.И.: Могли, наверное, если люди, не соответствующие этому делу, брались за него. Могли. Более того, наверное, в переводах вообще нельзя избежать ошибок, существует какая-то деформация. Но если есть первоисточники, давайте их переводить снова. *(Смеется.)*



Франциско и Нонна, Братислава, 2008

Н.Л.: Там же есть Кумранские...

Ф.И.: Какие-то люди очень добрые и хорошие будут переводить снова и, может быть, переведут более адекватно. Это вопрос, который за рамками моего участия. Мне очень нравится Евангелие своей честностью, простотой, глубочайшим смыслом и даже теми противоречиями, которые там есть. Они на самом деле не противоречия, они на самом деле свидетельства о правде жизни. Это очень точные свидетельства. Эти четыре Евангелия — совершенно адекватные вещи. Они соответствуют живому. Мне мой опыт говорит так, потому что я ничего более существенного и замечательного не видел в своей жизни. Когда-то я увлекался Шекспиром, читал сонеты в переводе Маршака — чудесная вещь. И Пастернак переводил прекрасно трагедии... И я думаю: Боже, как!.. И совершенно неважно... Вы же знаете, что это не Шекспир (усмехается), что это может быть Марло, а может быть, еще кто-то... Приписывают разным, потому что Шекспир был типа процентщика какого-то, даже безграмотный. (*Смеется.*) То есть, видите, как в истории: истина подлинная, оказывается, не включает в поле зрения своего создателя. Вот в истории что это такое — Шекспир? Мы знаем: Шекспир. И даже портрет его. А это какой-то захудалый мужичонка, который вообще писать не мог и читать не умел, только считать умел деньги. Важно это? Наверное, важно. Тут вот всякие, знаете, книги в последнее время... «Код да Винчи»... Но книга номер один — я читаю ее десятилетия, по-моему, она была самой популярной книгой. Но что это такое? (*Смеется.*) Хотя есть, конечно, потрясающие. Мне нравится этот... Как же его фамилия-то? Он написал «Парфюмер».

Н.Л.: Зюскинд.

Ф.И.: Да, Зюскинд. Здорово он это сделал. Фантастически здорово сделан, безупречно, я бы сказал. Один вывод можно сделать: человечество деградировало до такой степени, что ничего святого не осталось... Просто ничего святого. Это преувеличение, конечно, не все люди такие, есть среди людей нормальные. Но у него в романе нет ни одного человека, ни одного. Это ж потрясающе! Это просто за Достоевским человек идет, у того тоже ни одного нормального человека, все невротики. Но у Достоевского все невротики, а у этого все уроды, духовные уроды. Мне понравилось именно какой-то пронзительной точностью того, что он сформулировал, хотя я понимаю, что это не на всех распространяется. И я знаю таких людей, которые к этому отношения не имеют. Он это сформулировал очень емко, четко. И главное — там как бы нет злорадства у него, все ровно написано... Как художник он очень мне нравится, а вот то, что он показал, этот мир искусственных отношений, суеверий и представлений... Я видел фильм, смотрел специально, по этому роману сделан... Фильм мне не понравился, хотя там играл Хоффман, гениальный актер. Он не то сыграл, вообще не то. И актеры главные не то, с моей точки зрения.

Толкование «Черного квадрата»

Поэтому я говорю: очень много транскрипций существует того или иного произведения. Это вообще свойственно искусству, когда к нему относятся с разных точек зрения. Например, Малевич сделал «Черный квадрат», мы уже о нем говорили немножко, я просто хочу сказать, что у меня своя транскрипция «Черного квадрата». Я могу даже рассказать сейчас, может, это будет как-то к смыслу. Черный квадрат нарисован на белом фоне. Известно, что белое «ничто» было у Малевича философской категорией, которую он почерпнул где-то... Вот вы говорили о Востоке — он это из Китая взял. Имеет право. Белое «ничто», «белое „ничто“ желтого китайского дракона» — эй-хо! — почти магия, заклинание. Вот что такое «Черный квадрат»? Малевич был футуристом, то есть человеком, который по определению должен глядеть в будущее и говорить о том, какое оно будет. Я считаю, что вообще есть только актуальное настоящее, прошлое — в прошлом, это ретроспектива,

а будущее — в темноте, мы его не знаем, не видим, не различаем, ничего не можем сказать о нем... Помести человека в черную комнату — он ничего сказать не может, он только скажет «как темно», «я ничего не вижу» и «я плохо себя чувствую», и все. А с точки зрения информации — а что же это такое — он ничего не скажет. Темно! И вот он делает «Черный квадрат». Это является, как ни парадоксально для футуриста, метафорой того, что будущего видеть нельзя.



«Черный квадрат» — это метафора того, что будущее неразлично.

Он как великий интуист это увидел и сделал. Я думаю, символическое значение этой вещи как раз в этом и заключается. То, что я вам сейчас рассказываю, я нигде не прочитал, уверяю вас, это мои собственные...

Н.Л.: Я и не...

Ф.И.: ...соображения. И вы нигде этого не узнаете, кроме как от меня. Правильно это или не правильно — другой вопрос, вы сами решите, правильно я вижу или нет. Эта метафора — экран, который стоит между нами и будущим, и он показывает: «Вы хотите зреть в будущее, как и я? — как бы говорит Малевич. — Смотрите в его сторону, как и я. Но вы там ничего не увидите, кроме темноты черного». Вот, мне кажется, в чем значение этой работы. Человек интуитивно, на уровне освоения собственных форм супрематизма — это уже, так сказать, его прибабасы, у каждого художника они свои, у него — супрематизм, это замечательное явление, событие в истории культуры и искусства. Он создал эту метафору, которую я вижу так. Потому что сам чувствую и знаю, что будущее увидеть нельзя. Всем толстоватым женщинам с круглыми физиономиями и пальцами в кольцах, которые выступают по телевизору и говорят, что она все видит, знает, приворожит, отворожит и все сделает, я не верю абсолютно... Я думаю, у них есть какие-то качества, но они зарабатывают на этом деньги и богатеют невероятно. Люди верят, потому что людям-то хочется верить. Не все ж такие сильные, которые могут понять как Малевич: не видно будущего — и все! Он как художник очень сильный в этом отношении. Вот в чем заключается, как мне кажется, смысл метафоры Малевича. Он говорил о конце живописи... Живопись худо-бедно продолжает существовать. Но... этот смысл мне кажется очень важным, потому что мы действительно не видим будущего, не знаем его. Мы можем смотреть туда... Вот светит солнце, мы хорошо видим в лучах солнца что-то, когда к нему затылком находимся, правда. Но стоит нам посмотреть на солнце, как глаза наши слепнуть начинают. Нельзя смотреть на солнце без риска ослепнуть. Художник — это всегда Икар. В чем трагедия Икара? (Смеется.) Мысль приходит! В чем трагедия Икара? Он был в перьях, с крыльями, но с неоперенным сознанием. Сознание его было детское. Он напрямую хотел полететь к солнцу. В принципе, направление правильное, и каждый художник летит туда, но он как мотылек, не обладая сознанием взрослым, полетел по прямой. К солнцу так не летят. Оказывается, к солнцу летят через свой тернистый, сложный, невероятно сложный путь. Он сложный не только для тебя самого, он еще более сложным кажется для стороннего наблюдателя: там такие витиеватости, просто удивительно, какие пути сложные. А Икар полетел прямо. Я у Брейгеля видел этот сюжет, когда Икар (смеется) падает в речку: пятки, крылышки какие-то и брызги разлетаются. Очень веселый сюжетик. Мне кажется, он показал даже не трагедию, а глупость молодого сознания. Трагедия именно в неоперенном сознании, в молодом сознании, когда человек еще не вырос во взрослое сознание.



2008

Художник ведь тоже вынужден на солнце смотреть, в этом направлении, что плохо для зрения. Оно ослепляет, оно делает невозможным движение туда. Но при всей этой невозможности надо находить для себя потенциал возможности движения именно в этом направлении. В общем, пафос тоже. Я хотел вам сказать, как я себе это представляю. Мы с вами говорим об искусстве, с этого бока, с этого бока, с этого бока. Я думаю, такой разговор более плодотворный, чем я говорю: «Вот я этим хотел сказать то-то, то-то». То, что я хотел сказать, там есть. И рисунок смотрим, можем пообсуждать при желании, но главное, по-моему, такие вещи... Я все время хочу засвидетельствовать свое желание понять непонимаемое, пойти туда, не знаю куда, сделать то, не знаю что. Сократ говорил: «Я знаю, что я ничего не знаю», делая упор на слове «знаю». Все ведь думали, что знают что-то, а он — «я не знаю». (Смеется.) То есть он говорил: «Я знаю, что ничего не знаю». Все думали: это знаю, пятое, десятое, — все знаю, а он говорил: нет, вы ничего не знаете, и я ничего не знаю, но это я знаю, в отличие от вас, а вы не знаете даже того, что мы ничего не знаем.

Вот из такого «бульона» состоит наша жизнь чудесная. И в этом «бульоне» мы, так сказать, варимся. Кто-то на дно оседает, кто-то всплывает, как пена, вверх, пузырится, но хозяйка приходит, снимает ложкой с дырочками эту пенку, выбрасывает, и бульон становится более чистым. А все то, что мы сейчас наблюдаем, эти все шоу, все это — та самая пена, которая видна хорошо везде. Телевизор смотреть стало невозможно с некоторых пор. Я смотрю иногда фильмы, не те, которые идут постоянно, про милиционеров, бандитов... (Смеется.) Хотя и там можно найти что-то такое, что описывает натуралистично отношения между людьми в таких сферах, в милиции, например: как они разговаривают между собой... Даже в этом можно найти какой-то смысл и увидеть зачатки правды. И эти наши фильмы, кстати, лучше американских — там сплошной «глянец»! Там вообще какие-то супермены ходят, делают какие-то движения, совершенно неправдоподобные, ни на что не похожие. А показано средствами реалистическими. И всякие фантазматогории какие-то жуткие! Американские фильмы вообще смотреть нельзя. Наши тоже уже нельзя смотреть... Но когда какое-нибудь кино идет ретроспективное, по «Культуре», — это бывает интересно. Телевизор довольно тупая штука, но он иногда дает информацию.

Текст авторизован автором. Фотографии из личного архива Франсиско Инфанте-Арана.