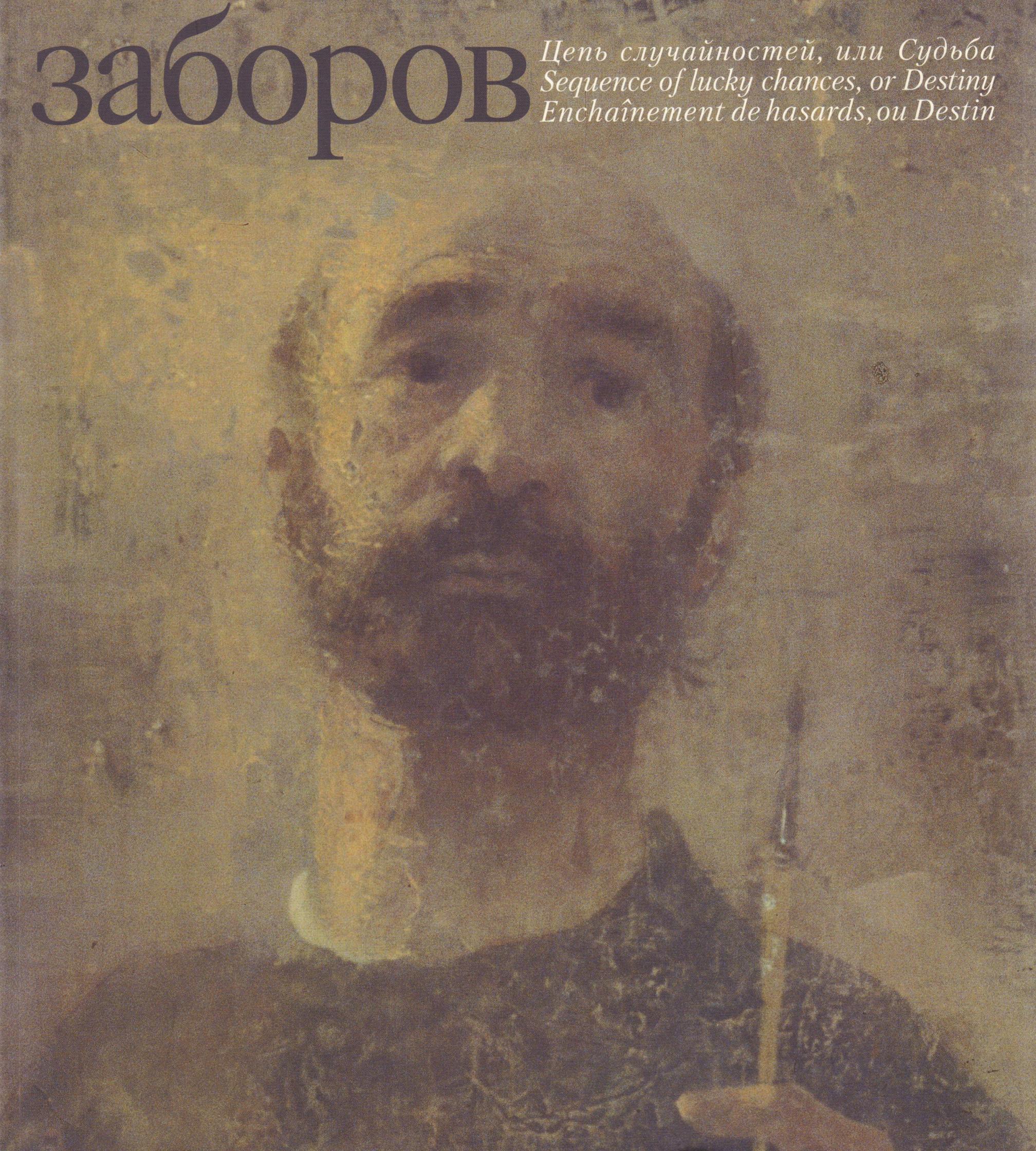


заборов

Цепь случайностей, или Судьба
Sequence of lucky chances, or Destiny
Enchaînement de hasards, ou Destin





ВІТА НОВА

БИБЛИОТЕКА ВСЕМИРНОГО КЛУБА ПЕТЕРБУРЖЦЕВ

БОРИС ЗАБОРОВ

Цепь случайностей, или Судьба

«ВИТА НОВА»
САНКТ-ПЕТЕРБУРГ
2010

СОДЕРЖАНИЕ

ЧАСТЬ I

- 11 Автобиографический этюд
- 14 Франция. Северный вокзал
- 14 Россия. Берег северной реки
- 14 Случай или рок
- 16 Украина. Далекый 1944 год
- 16 О механизме воспоминания
- 17 Беларусь
- 17 «Чудное видение»
- 18 Рим. «Провокация»
- 19 Признания
- 22 Пауза
- 22 Первый сон
- 24 Второй сон

ЧАСТЬ II

- 26 Это сладкое слово Свобода
- 30 Реплика
- 30 Пабло Руис Бласко Пикассо
- 32 Что такое истина?.. И другие риторические вопросы

ЧАСТЬ III

- 34 Цепь случайностей, или Судьба
 - 34 Вена
 - 36 Париж. 1981. Модильяни
 - 37 Пауза
 - 38 Клод Бернар
 - 40 «Пале де Токио»
 - 41 Энрико Наварра. 1989
 - 42 Пушкинский музей
 - 44 Vallois
 - 45 Галерея Уффици. Флоренция
 - 46 Мой Париж, который уйдет со мной
 - 48 Притча
-
- 117 БИОГРАФИЧЕСКИЕ СВЕДЕНИЯ
 - 122 СПИСОК РЕПРОДУКЦИЙ

Анне и Мише

В журнале, который предлагается пассажирам в поезде, мне попался на глаза любопытный материал, в котором ученые различных стран высказывались о долголетию. Я обратил внимание на неожиданное в контексте сюжета наблюдение о необходимости интенсивного общения. Общение как фактор, стимулирующий токи жизни.

Быть общительным — это одно, но доверительное, интимное общение с друзьями, которое обогащает все наше душевное вещество, — совершенно иное. В этом случае ученые люди правы. Дружеское общение рождает порывы искренности, раскрепощения и внутренней свободы, которые без сомнения продлевают нашу жизнь, и подозреваю, за пределами нашего физического существования — тоже. «Из всего, что дает мудрость для счастья всей жизни, величайшее — это обретение дружбы» (Эпикур). Ее невозможно купить, но возможно встретить неожиданно и где угодно: в Царскосельском лицее, в застенках концлагеря... или на узкой тропинке, где и двум не разойтись. Так я встретил свою жену; и вот уже полстолетия чувствую ее неизменную поддержку и преданность. Дружба в союзе с любовью — о чем еще может мечтать смертный?

Во все возрастные периоды у меня были друзья, без которых жизнь была бы пресной, а воспоминания сиротливыми. Сегодня «иных уж нет, а те — далеке». Ушедших благодарно помню, а с теми, кто далеко, не теряю связи. Привязанность к бывшим чувствам — мое качество. Мне близки романтические принципы дружбы времен Байрона и Пушкина, когда людей сближала не общность воззрений на предмет жизни, а сродство душ. Когда молчание — продолжение дружеского диалога, а паузы исполнены смысла и содержания. Когда идеалы дружбы превышают меркантильные интересы, когда дружба имеет святое преимущество говорить друг другу правду без оговорок — лакмусовая бумажка, которой проверяется истинность дружбы.

Увы, высокая дружба — зверь редкий и потому особенно ценный. К общему счастью, не истреблен еще полностью.

Не в первый раз я обнаруживаю в русских расхожих поговорках средневековую косность: «старый друг лучше новых двух». За последние годы я обрел новых друзей, без которых жизнь моя лишилась бы многих радостей и наслаждений.

Друзей не сравнивают. Как невозможно сравнивать великие произведения искусства. Каждое из них уникально. Дружба — величина неделимая, потому тоже уникальна.

Если неразделенная любовь, примеры которой дает мировая литература и живая жизнь, может принести духовные плоды — односторонней дружбы по определению быть не может.

ЧАСТЬ I

Предновогодний вечер 1941 года. Скованный морозом уральский город Чермоз. Выкрашенная в горчичный цвет стена уходящего в перспективу коридора казенного барака, в котором разместились база эвакуированных семей московских художников.

На этой тускло освещенной стене я увидел свой рисунок «Советский солдат, идущий в атаку». Выставка работ детей нашего барака. Рисовали все.

С той поры до сегодняшнего дня рисую, следуя призыванию, предопределенному рождением. И не отступлюсь от него, пока хватит сил. Ко всему прочему мой интерес вторичен. Я стал профессиональным художником. Мой возраст и опыт призывают к откровенным признаниям. Свои бесхитростные рассуждения о времени, об этике ремесла, о своей художественной идее и ее принципах я адресую прежде всего моим будущим коллегам по цеху, которые еще не родились или, возможно, появляются в видимый мир в момент написания этих строк.

Автобиографический этюд

Проблема выбора профессии мне не была знакома.

С момента моего рождения я оказался в атмосфере мастерской художника, моего отца — Заборова Абрама.

Ничто не ориентирует меня так точно во времени и в ощущениях, как запахи. Запах масляной краски и льняного холста — это мой отец. Этот запах волнует и тревожит меня всю жизнь, вызывая вереницу воспоминаний. Отцу я обязан многим, и тому, что стал художником.

Меня не успело утомить детство. Оно оборвалось быстро, вдруг. Мне было шесть лет, когда началась война.

Сколько должно было произойти — иногда удивительных и странных, но, в конечном счете, счастливых —

жизненных пересечений, чтобы выжить. Погибнуть было легче, чем остаться в живых. Это могло произойти в нацистском концлагере, где погибла вся семья моей матери. Это должно было произойти под пулями немецкого «мессершмитта», на бреющем полете расстреливающего платформу товарного поезда, набитую беженцами. Это казалось неизбежным, когда тихоходный газик, в котором были мама с сестрой, мой младший брат, я и архив какого-то областного военкомата, встретился на проселочной дороге с немецким танком. И позже — еще много раз: от болезней, от голода... Это время зафиксировалось в моей памяти тревогой, ожиданием опасности и постоянной деятельностью. Очевидно, это так глубоко вкоренилось в сознание, что стало моим постоянным ощущением жизни.

Черное ночное небо внезапно озаряется множеством ракет-фонарей, подвешенных на парашютах. Высокий железнодорожный мост над Березиной. Товарный состав улиткой ползет по мосту. Он состоит из вагонов-теплушек и открытых платформ, битком набитых беженцами — в основном женщинами, детьми, стариками. Два «мессершмитта» на бреющем полете расстреливают из пулеметов железнодорожный состав. Наконец поезд достигает противоположного берега реки. Люди бросаются под откос, растворяясь в крошечной тьме, которая стала еще гуще, когда погасли ракеты.

Крошечная темнота. Крошечная тишина.

Одинокий истошный женский вопль:

— Сыно-оо-о-чек!

В черноте ночи две светящиеся точки ужаса в безумно широко открытых глазах шестилетнего мальчика. Он немым ртом хватает воздух и вдруг прорывается высоким протяжным криком отчаяния:

— Мама-а-а!-ма!

В первый же год после окончания войны наша семья вернулась в Минск. Города практически не существовало. Все пространство, которое охватывал взгляд, представляло собой ирреальную картину. Руины, пепелища и одиноко бродящие по ним согбенные фигуры. В сумерках город становился еще более тревожным и загадочным. Мерещился доисторический пейзаж, где силуэты

развалин на фоне вечернего неба обретали рисунок фантастических животных.

Но со временем город начал оживать. Возвращались беженцы и солдаты.

В 1950 году я закончил 8-й класс средней школы и поступил на второй курс Минского художественного училища. Малочисленный студенческий состав в основном состоял из людей, прошедших войну. Они были старше меня на восемь-десять лет по возрасту и, как минимум, на двадцать — по жизненному опыту. В их окружении я чувствовал себя не очень-то уютно.

Годы учебы в училище были самые скучные и бесцветные.

Окончив училище, в 1953 году я, подобно молодому Д'Артаньяну, обуреваемый тщеславными мечтами, бросился в Петербург. Я успел к приемным экзаменам в Академию художеств. Экзамены провалил, но остался в подготовительном классе при Академии, и на следующий год, выдержав конкурс, стал студентом первого курса.

Этот момент стал рубежом в моем самосознании. До этого существовал как бы не я, очень близкий мне человек — почти я, но не я. Произошло качественно новое самоопределение, изменившее окружающий меня мир. Он как бы стал податливее, размягчаясь в новом энергетическом поле, которое я ощутил вокруг себя. Понятие «воля» стало для меня качеством, а не словом.

К этому времени все так счастливо сошлось: возраст, студенчество и, наконец, сам город, прекрасный и непостижимый.

Вообще, период учебы в Академии был праздником — беззаботно счастливым.

Автономия территории, которая включала в себя студенческое общежитие, академический сад и главный корпус, выходящий фасадом к Неве, — все вместе создавало ощущение привилегированности, что, оказывается, совершенно не вредит психологическому здоровью. Занимались мы в просторных светлых классах. Долгими часами штудировали гипсы, слепки античной скульптуры, как это делали до нас многие поколения студентов по однажды сформулированной и законсервированной методике обучения. До нашего студенческого уха долетало эхо бурлящей жизни за «железным занавесом»

и мы с легким презрением относились к нашей рутинной системе обучения.

Сегодня, с моим опытом, я воспринимаю как благо и чудо, что разрушительная энергия человеческих страстей оставляет в стороне от своего губительного внимания маленькие островки покоя. Это — рукописи, книги и архивы, «которые не горят», это целые культуры, засыпанные землей в ожидании воскрешения, это забытые Богом северные деревни с уникальными образцами русского деревянного зодчества, картины, сохраненные бескорыстной любовью коллекционеров, и многое, многое другое. Все это — суть звенья одной непрерывающейся цепи, которая есть наша культура и, быть может, единственное оправдание нашего земного бытия.

По давнишней традиции Академии художеств по окончании второго года обучения студенты проводят летнюю практику в Крыму. Считалось, что после северного тяжелого, низкого неба над Васильевским островом будущим художникам полезно освежить палитру под южным солнцем.

Меньше всего эти крымские каникулы имели отношение к моей палитре, но жизнь мою переменяли фатально.

Однажды утром на тропинке, ведущей к морю, я встретил девушку — красивую, тонкую, бронзовую.

Если бы в те времена какой-либо прорицатель сказал, что я оставлю по своей воле Петербург, Академию, — я счел бы его сумасшедшим. Но произошло именно так. Девушка училась в Москве. Только что встретив, я не хотел ее потерять. Осенью того же года я стал студентом Московского художественного института имени В. И. Сурикова, который и окончил в 1961 году.

Учеба и жизнь в Москве существенно отличались от петербургской. В уютном гетто Академии художеств мы росли подобно тепличным растениям, фактически не соприкасаясь с внешним миром.

В Москве все было иначе. Учеба была лишь обязанностью — не более. Каждый из нас искал свое место под солнцем за пределами института, в многомиллионной московской сутолоке. Позднее я смог вполне оценить этот московский опыт.

В конце 1961 года я вернулся в свой родной город Минск и сразу получил несколько предложений от

издательств проиллюстрировать, не помню уж какую, литературу. Тогда я не подозревал, что это начало пути, который к концу 1970-х годов приведет меня к решению покинуть свою страну.

Я жил в стране образцового тоталитарного режима, для которого порочная идеология была условием существования. Она пронизывала всю жизнь, и искусство — в первую очередь.

Книжная графика оставалась относительно «нейтральной зоной», которая притаилась в тени литературного текста.

Моя жизненная стратегия была ясной — стать художником, писать картины. Живопись давала удовлетворение, но не приносила денег. Книжная графика кормила, но со временем становилась все более ненавистной. Нарастало отчаяние, озлобление и, наконец, тревога безвозвратно потерять самого себя. Осознание того, что каждый прожитый в этом состоянии час, день, год безнадежно уменьшают шанс собственного возрождения, было мучительным. Как разрубить этот гордиев узел?

Так ранним утром в мае 1981 года я оказался на перроне Северного вокзала в Париже. Я ступил на землю романтических мечтаний и юношеских сновидений. Под мелко морозящим рыжим дождиком я не издал ликующего возгласа победы. Напротив, острое чувство тревоги пронзило меня. В этот новый для меня мир я приехал не туристом, а с тем, чтобы в нем поселиться, с амбицией начать новую жизнь. Попытаться стать художником в том смысле и содержании, как это понимаю я.

Уезжая в эмиграцию, я устроил генеральную чистку своим мозгам, безжалостно расставаясь с иллюзиями «славной биографии советского художника», готовя сознание к испытаниям и каторжному труду. С собой я взял только инструмент — свой опыт и профессиональный навык. Я приехал во Францию без единой художественной идеи.

Уже на перроне вокзала я вполне ощутил масштабы пропасти, разделяющей мой прежний романтизм с ожидающей меня реальностью. В ней не было моего детства и юности, дорог, мною хоженных, ничего того, что могла бы реставрировать память. С этим новым для меня миром не было ни одной нити связи, кроме той

таинственной, которой каждый человек прикрепляется ко всему человечеству.

Франция. Северный вокзал

На парижском вокзале, куда прибыл поезд из Вены, нас встретили старые друзья — Тоня и Олег Целковы. Они привезли с собой адрес отеля, номер в котором был зарезервирован для нас Толстовским фондом. Это было неопрятное заведение. Как позже стало ясно, в этом отеле номера сдавались «на час». По крутым узким лестницам вверх и вниз сновали угрюмые сосредоточенные пары.

Мы поселились в узкой, потому казавшейся очень длинной, комнате на шестом этаже. В комнате было четыре простых кровати и одно окно. Тут же в углу, за клеенчатой полукруглой шторой — душ, брезгливотоскливый. Эта комната мне живо напомнила первое московское жилище, которое мы с женой сняли в коммуналке на улице Чаплыгина у Чистых прудов. Она была такой же узкой и длинной с одним окном в торце, смотрящим в глухую кирпичную стену с пожарной лестницей.

Поздними вечерами, когда жена возвращалась с работы (она мыла посуду в ресторане под клюквенным русским именем «Душка»), все укладывались спать. Бывало, я долго смотрел в окно, выходящее на авеню дю Мен (Avenue du Maine). Перед моими глазами открывалась панорама ночного Парижа. Бесконечное множество окон-светлячков уходило каскадами в перспективу большого города и вдали сливались с жарким майским небом, образуя единую галактику, в которой никто даже не подозревал о моем существовании. Эта мысль возбуждала во мне чувства, скорее, садомазохистского свойства, чем забытости. Ведь рядом мирно спала моя семья, и мне казалось, что никогда прежде я не был так тесно с ней связан единством, чувством ответственности и нежности.

Россия. Берег северной реки

Неширокая полоса цветущего альпийского луга отделяет, словно нейтральная полоса, стремительное холодное течение северной реки от угрюмой тайги, молча

и настороженно взвизгивающей своим многотысячеглазьем. Первая половина мая. Неправдоподобно огромные хлопья снега быстро превращают все пространство вокруг в молочное марево. На берегу художник и его друг в веселом неистовстве бросают спиннинг. Две золотого цвета блесны, описывая длинную и плавную параболу, со специфическим звуком ударяются об упругую воду где-то на середине реки. Внезапный крик победного восторга оглашает молчаливый доисторический пейзаж, дробясь многоголосым эхо о скалы противоположного берега:

– Е-е-е-е-е-сть!

Кончик спиннинга у художника изогнут буквой «С». В упругом натяжении звенит леска, сматываясь с барабана катушки природной силой рыбы, которая где-то в глубине родной стихии пытается оборвать нить, внезапно связавшую ее со смертельной опасностью встречи, с ненавистным и противоестественным для нее надводным миром.

Через короткое время художник подводит рыбу к берегу, перебрасывает спиннинг в левую руку, отведенную далеко назад, а пальцы правой руки осторожно подводит под жабры рыбы и затем резким движением выбрасывает ее на берег. Больших размеров красавец-лосось, отлитый из серебра, в предсмертной агонии взлетает над высокой травой и цветами альпийского луга. В страхе, что рыба может уйти, художник бросается на нее, накрывая всем телом. Несколько конвульсивных движений. Человек и рыба затихают в смертельно-любовном объятии в снегу, перемешанном с многокрасочностью майского луга.

Случай или рок

Рожденный в античную эпоху тезис «человек есть мера всех вещей» — актуален сегодня, равно как и осмысление изречения «познай самого себя». Первое — утверждение. Оно не только неоспоримо для меня, но и является определяющим в моем рисовальном деле. Человек — излюбленный объект в моей работе. Второе — познай самого себя — указание. Его осмыслению способствовал самый тяжелый период, когда, «земную жизнь пройдя до половины», я оказался в эмиграции. Это было время тревожных и опасных мыслей, безрадостных

самопризнаний и одиночества. Спасаясь, я прятал голову в зыбкий песок воспоминаний.

Улица маленькой белорусской деревеньки, вихляя, спускается под откос. Из подъехавшего желтого жигуленка* выходят двое, художник и его приятель. Одеты легко, по-летнему. У одного из них большой сачок, сделанный из куска рыбацкой сетки. Такими в Белоруссии ловят раков. У другого — сумка и цинковое ведро. Они оставляют машину и продолжают путь пешком. Несмотря на прекрасный солнечный день, дожди, прошедшие накануне, размыли проселочную дорогу так, что она стала непроезжей. Художник и его приятель снимают обувь, закатывают брюки до колен и босиком спускаются вниз по улице. За деревней открывается широкий, захватывающий дыхание восторгом пейзаж. Слева, в отдалении, густая зеленая дубовая роща и за ней по всему горизонту причудливо пересекающиеся лесистые холмы, пестрая ткань полей, озер, растворяющихся в густом воздухе летнего марева. Приятели бодрым шагом идут прямо по центру дорожной полосы, и брызги из-под ног веером разлетаются по сторонам, блестя ртутными шариками в лучах полуденного солнца. По обеим сторонам дороги с редкими островками суши смотрят синие глаза васильков со стороны ржаного поля. Прибитые к земле прошедшими ливнями, они подняли свои головы, не желая умирать, но и не в силах выпрямиться на усталых стеблях ног.

По пути приятели увидели в стороне от дороги избу, одиноко стоящую у края смешанного леса, низкую, под почерневшей от времени соломенной крышей. Они решили зайти испить воды. День был жарким. На стук в дверь никто не ответил, но было очевидно, что она не заперта; толкнув ее, они вошли внутрь. После солнечного света дня в хате ничего не было видно. Но через какое-то время глаза, привыкшие к полумраку, начали различать предметы и очертания убогого интерьера. Голые бревенчатые стены, впитавшие в себя цвет и запахи постоянной бедности жизни.

И затем из мглы, словно изображение на опущенной в раствор фотобумаге, возникла картина, поразившая нас своей полной отчужденностью. Тюфяк из грубого холста,

* Марка советского автомобиля.

набитого соломой. Неподвижно лежащий на спине старик с резко запрокинутым вверх лицом и сложенными на груди руками. Умиравший или уже скончавшийся, было неясно. Рядом со стариком на лавке сидела старуха, смотрящая в одну только ей видимую точку. Окончательно привыкшие к темноте глаза заметили висящую на стене старую фотографию в полуразрушенной раме. На ней была запечатлена сцена, почти зеркально отражающая ту, которая развернулась перед нашими глазами, придав всему происходящему почти мистическое содержание: на соломенном тюфяке, покрытом белой простыней, лежит покойник. В его сложенных на груди руках — свеча. Он одет в тройку 1920-х годов. У его изголовья — женщина, она держит в руках фотографию в широкой деревянной раме. На фотографии покойный в молодости — с бантом в петлице, очевидно, времен их свадьбы. Слева от нее двое юношей. И с краю, в ногах — старуха. Во втором ряду стоящие люди, две женщины и двое мужчин, один из которых поддерживает рукой надмогильный крест с распятием. Все персонажи этой фотографии замерли в торжественной неподвижности. Их взгляды, устремленные в объектив невидимой камеры, на происходящую сцену отходящей жизни, соединили прошлое с настоящим в единую протяженность.

Тогда я не мог рационально объяснить свой поступок. Я снял со стены фотографию и унес с собою. Проще говоря — украл. Она приехала со мной в эмиграцию.

Уже в Париже, пребывая в состоянии, когда кажется, что череп вот-вот взорвется от избытка бесплодных мыслей и вопросов, не находящих выхода, перебирая механически мизерный багаж, привезенный с собой, я наткнулся на альбом со старыми фотографиями. Не альбом я открыл, но потайную дверь туда, где хранились ответы на многие вопросы. Но понял я это позже. А в первую секунду встретился с устремленными на меня глазами ожидания и укора, с глазами, которые уже однажды смотрели на меня в тот памятный летний день, растревожив душу. Ошеломительность этой второй встречи была иной. В глазах людей, смотрящих с фотографии, я читал немой вопрос: «Почему и чьей волей мы из Богом забытой хаты на краю света оказались здесь? Для какого послания?»

Мой остановившийся взгляд, пройдя сквозь плоскость изображения, ушел, как в настезь открытое окно, в безграничные пространства воспоминаний. Память отвергла все мрачное, оставив исключительно радужные цвета. Моему внутреннему взору открылась широкая панорама дней прошедшей жизни, дней, освященных чистой любовью и светлой грустью. Не скажу, сколько времени я пребывал в этой летаргической полудреме. Яркая вспышка в глубине сознания пробудила меня. Искра, подобная той, которая возникает при соединении двух проводов под током, восстановила единый ход энергии. Две мои жизни воссоединились. В обновленном состоянии я увидел все иначе. Ложь досужих фантазий и посредственность привезенных с собой работ, развешанных на стенах пустой квартиры. Шум Парижа за окном перестал быть слышен, но слуху открылись далекие шелесты прошедших лет. Они напоминали о простых радостях, вмещающихся в малые размеры собственной жизни.

Украина. Далекий 1944 год

Белые мазанки под глубоко посаженными шапками мохнатых соломенных крыш выстроились вдоль единственной деревенской улицы. Широкие синие тени под стрехами еще более подчеркивали знойную белизну залитых солнцем стен. В дальнем конце улицы, в облаке дорожной пыли, возникает и быстро движется «сверкающее чудо».

Это велосипед и мальчик лет десяти на нем.

Его рост не позволяет ему сидеть в седле. В неловкой позе он яростно крутит педали, пропустив правую ногу под раму велосипеда, чуть дотягиваясь руками до руля. Велосипед вихляет широкими зигзагами, переваливаясь сбоку набок, словно лодка с неумелым гребцом.

Но это велосипед лишь по определению. На самом деле это сам Юпитер в сиянии гордой славы спустился с небес на пыльную улицу маленькой украинской деревеньки. В блеске своих доспехов, покрытых сверкающим никелем, и слепящих вспышек солнца в переборе мелькающих колесных спиц было что-то неземное, нереальное, не из этих, полных бедности и тревоги, будней военного времени.

Ошеломленная великолепием загадочных контрастов жизни, деревня, высыпав на улицу, замерла в оцепенелом карауле.

Седок, несмотря на нелепость позы и свой маленький рост, выглядел триумфатором, восседающим на ослепительной колеснице счастья.

Велосипед исчезает за поворотом дороги так же неожиданно, как и возник. Медленно оседают клубы пыли. Вымершая под нестерпимым солнцем деревенская улица восстанавливает свое первоначальное тоскливое одиночество.

О механизме воспоминания

В лабиринтах нашей памяти хранится все нами виденное и пережитое, и таким образом память становится синонимом жизни. Но извлечение конкретного воспоминания из картинной галереи памяти, очевидно, происходит у всех не одинаково. Я, к примеру, выбираю некий объект, и непрерывный транс воспоминаний начинает свою цепную работу, обволакивая его коконом самовосполняющихся деталей, нюансов, запахов, звуков, физических ощущений, в конце концов воспроизведя всю полноту воспоминаемого момента жизни.

Таким фундаментальным объектом для меня является деревенская хата или гумно — строение, которое стоит одиноко на краю деревни. Я часто обращаюсь в своей работе к этому незамысловатому сюжету. В нем память и воздух моей молодости. С возникновением этого строения на холсте я переносюсь из своего парижского ателье туда, в прошедшую жизнь. Вижу справа, за лугом, брусчатку, ведущую в районный центр, слева — деревенскую улицу, и слышу звук колокольца деревенского пастуха, «созывающего» коров на выпас. За гумном вдали в клубящемся тумане — озеро Нарочь. Вдыхаю терпкий запах сеновала, чувствую даже першение в горле от сеной пыли, переживаю тягостные вздохи коровы за перегородкой, слышу профессионально поставленный голос друга Вени, читающего вслух «Самоубийцу» Эрдмана, волнуясь от невольных прикосновений к его юной жене, внимаю ноющему рою мух у толчка за стеной. Ловлю неистребимый запах жизни из недалеко стоящей хаты...

Припоминаемое образует действительность, которая переживается мной как абсолютная реальность. Еще раз прав М. Бахтин, говоря «самоценность Настоящего — лишь накопление бытия в Прошлом. Будущее — лишь „шарлатаны при дворе Хроноса“». Привилегия творчества — возможность возвращения в мир своего детства и юности, в мир утраченной гармонии средствами искусства. Ввести этот мир в современную художнику культуру и таким образом продолжить и утвердить его жизнь.

Эта картина в чувствах возникает бессознательно, как тихо струящийся поток памяти.

Все эти сараи, хаты — живые персонажи моей личной биографии милы моему сердцу.

Беларусь

Одиноко стоящий деревенский сарай. За ним начинается лес. Земляная укатанная дорога убегает в перспективу, где в утреннем тумане мерцает круп пасущейся белой лошади. По дороге, еще росной в этот ранний час, в сторону леса идут художник и девушка. На ней легкая брезентовая куртка цвета хаки и короткая замшевая юбка, не очень-то практичная для лесной прогулки. На ногах разбитые летние туфли. На голове косынка, плотно облегающая удлиненное лицо с лисьим носиком. Рыжее каре коротко остриженных волос прикрывает сзади верхнюю часть тонкой загорелой шеи. У нее в руке кошелка для сбора грибов, типичная для этих мест, плетеная из ивовых прутьев, с круто выгнутой ручкой. Она идет, танцует и кружится, играя кошелкой на вытянутой руке. У художника в руках небольшое ведро, в нем ножи и завернутый в газету завтрак.

Высокая некошенная трава по обе стороны лесной дороги живет своей многотысячной насекомой жизнью — звенящей, поющей, жужжащей, в музыку которой естественно вписывается, словно в партитуру умелого музыканта, разноголосое пение и свист лесных птиц. Время уже движется к полудню. Над лесом в неподвижности зависли кучевые облака с фиолетовым поддоном. Густой аромат смешанных полевых цветов, травы и разогретой на солнце хвои дурманит сознание.

Художник и девушка выходят из леса. Их кошелка и ведро полны боровиков. Они опускаются на обочину дороги, сбрасывают обувь. Художник разворачивает завтрак. Девушка с жадностью подносит бутерброд ко рту, но в следующее мгновение, словно подхваченная какой-то неумемной силой, стремительно взлетает в попытке «оседлать» художника. Но узкая юбка не позволяет ей развести ноги. Зажав зубами бутерброд, она несколькими ловкими движениями бедер и рук забрасывает юбку на поясницу. Крепко прижавшись друг к другу, потеряв равновесие, они скатываются на разогретую полуденным солнцем дорогу, в шелковистую пыль засушливых жарких дней.

«Чудное видение»

Желтый жигуленок солнечным зайчиком играет на ухабах лесной дороги. Время давно перевалило за полдень. Машина останавливается на полянке у невысокого лесного холма. По его вершине скользят лучи склоняющегося к западу солнца. Из одновременно открывшихся дверей жигуленка, двух задних и правой передней, вытарахивают три девушки лет по девятнадцать. С веселым смехом они несутся наперегонки вверх по пологому склону холма, перескакивая через сушняк и высокие заросли папоротника, напоминая лесных резвых зверей. Их летние короткие платьица вздымаются, обнажая стройные пружинистые сильные ноги и упругие попки. Вслед за ними из машины выходит художник. Он неспешно поднимается за девушками на холм, не отрывая взгляда от этого зрелища, полного здорового задора и красоты. Лес, как бы щадя вершину холма, оставил небольшую поляну, поросшую высокой сочной травой. И только одна старая береза, согнутая почти под прямым углом у основания какой-то лесной силой, белым стволом низко нависает над поляной, падая своей многолистной кроной в траву противоположного склона холма. Заражаясь друг от друга бесшабашным весельем, удивляясь ощущению первобытной свободы, девушки, окружив художника, опрокидывают его в траву и начинают срывать с него одежду. Внезапно с безоблачного неба хлынул крупными каплями теплый летний дождь. С восторженным визгом девушки сбрасывают

платья. Словно экзотические птицы они взлетают на белый ствол березы и устремляются, балансируя руками, как цирковые акробаты, к густой листве кроны. Внезапно они замирают словно перед невидимой преградой. Художник бросает взгляд вниз по склону холма.

В радуге дробящегося света дождевых капель, под откосом, деревенский пастух в длинной, до земли, холщевой накидке с круглым капюшоном, какие носят в Белоруссии. Его широко раскрытые рот и глаза выражают религиозное потрясение «чудным видением». Немая сцена длится недолго. Девушки с торжествующим криком прыгают со ствола березы и бегут к машине, увлекая за собой художника. Не надевая платья, подхваченные на бегу, они проскальзывают в жигуленок, и он неспешно скрывается за поворотом лесной дороги.

Рим. «Провокация»

Мы занимались обустройством квартиры, в которую, наконец, переехали из отеля. Когда темнело, всей семьей выходили на поиски предметов быта, выбрасываемых «аборигенами» за ненадобностью. Многие оказывались в хорошем состоянии и служили нам долго.

В это самое время в Париже объявился Евгений Евтушенко. Он был одним из немногих баловней властей, для которого не существовало географических границ. Мы встретились за ужином у его друга Олега Целкова. Женя был в Париже проездом в Рим, где через день должен был состояться вернисаж его фотографических работ. Он сказал, что в экспозицию включил две мои фотографии, сделанные им на могиле Пастернака, в Переделкино, незадолго до моей эмиграции. Женя уговаривал Целковых и меня поехать с ним в Рим. Да, он не мог осознать беспредельную разность моей и его социальной разделенности. Он — славный сын отечества, я — добровольный подкидыш в чужой стране.

Вернувшись домой, я рассказал Ире о встрече и о «провокационном» женином приглашении. Совершенно для меня неожиданно моя мудрая и добрая жена сказала: «Ты должен поехать в Рим. Это необходимо не только для тебя, но и для всех нас». — «На какие деньги?» — спросил я. — «На последние», — ответила она.

День спустя, в веселом возбуждении, Целковы, я и Женя шагали летним утром по улицам Рима. На подходе к галерее нас окружила стая фоторепортеров. Замелькали вспышки фотоаппаратов. Целковы и я отступили, чтобы не мешать гордой поступи чужой славы. Евгений преобразился. Он стал еще выше ростом. Засиял. С этого момента и в течение долгого летнего дня, а затем и вечера, он был на ринге: без устали давал интервью и, как Маргарита на балу у Воланда, находил для всех слово, внимание, улыбку. Произносил речи на иностранных языках, которые, я думаю, не знал. Но которые рождались в нем другим знанием, о котором мы знаем немного. Я наблюдал за ним с любопытством и с большим интересом. Женя талантлив во многих проявлениях. Он из той категории людей, которые обречены на успех. Не награди его природа поэтическим и литературным талантом, он бы все равно, как говорят, состоялся. Он мог бы стать адмиралом флота, маршалом авиации или фанатичным лидером какой-нибудь социалистической революции, равно как и погубителем ее — с не меньшим энтузиазмом.

Вечером Евгений и мы с ним, конечно, были приглашены на ужин. Стол был накрыт на крыше виллы на площади Испании. Вилла принадлежала графине, имя которой не могу вспомнить. Помню лишь, что она была подругой художника Ренато Гуттузо — на всех этажах висели его работы. С крыши открывался панорамический вид на Вечный город. Евгений, главный гость, он же тамада, продолжал свой боксёрский поединок, оставаясь свежим, как огурчик.

Наша соседка по лестничной площадке, узнав, что я еду в Рим, попросила передать привет своей сестре Елене Щаповой. Елена жила в Риме с мужем и носила имя графини де Карли. Об этой женщине я был уже слышан, а к тому времени прочитал исповедальную повесть Эдуарда Лимонова «Это я, Эдичка». Я пригласил Елену на крышу дома на площади Испании, с радостного согласия Жени. Он тоже хотел с ней познакомиться. Утомившись от чужой речи и вообще, мы с Еленой незаметно, как нам казалось, вышли из-за стола и укрылись в другом конце сада, и покинули наше убежище, когда гости начали расходиться. Переполненные впечатлениями и совершенно неожиданными радостями жизни, я и Елена окунулись в теплынь разогретых за день домов

римских улиц. Мне не хотелось возвращаться в гостиницу, а Елене — домой. Она сказала, что знает одну симпатичную тратторию и ее хозяина. По адресу мы добрались во втором часу ночи. Траттория была уже закрыта, но свет внутри горел. Елена постучала в дверь. Ее открыл хозяин с профилем с античной римской монеты. Увидев Елену, он раздвинулся в широкой улыбке и пригласил зайти. Мы пили какие-то затейливые коктейли. Я вынужден был признаться Елене, что денег у меня нет. Она меня энергично успокоила, сказав, что деньги не имеют никакого значения. Совершенно замечательно! Хозяин врубил динамики. В возбуждении Елена начала танцевать на столиках безлюдной траттории. Она закидывала свои стройные ноги выше головы. Ее туфельки на шпильках летели на барную стойку. Бутылки тревожно звенели. Римский профиль был в полном восторге. Я вернулся в Париж с пониманием — жизнь не кончилась.

И уже в который раз за многие годы жизни со своей женой я вознес ей немую молитву.

Признания

Из всего многообразия вещного окружения — старые фотографии меня больше всего влекут и беспокоят. Семейные фотоальбомы — не только хранилища визуальной истории фамильных кланов. Часто в богатых переплетах с золотыми обрезами, с бронзовыми застегками — они являются культурным семейным пространством, документальной семейной сагой.

Эти фотографии и дагеротипы, хранящие в дымке ускользающей памяти отпечатки некогда живой жизни, были семейными реликвиями. Но в пожарах XX века, часто потеряв своих владельцев, стали товаром блошиных рынков, обретая статус «анонимного населения». Потерянный или забытый мир людей, некогда отраженный и уловленный объективом фотокамеры, сохранил для нас с бескомпромиссной точностью их лица, костюмы, детали быта. Но не только это. Эти старые студийные фотографии сохранили большее. Дело в том, что статичность позы — условие фототехники того времени, и сосредоточенность, с которой фотографируемый замирал в ожидании вспышки, поднимала из глубин его существа

душевную энергию, которая, аккумулируясь, застывала во взгляде, выражении глаз. Через этот взгляд начинаешь ощущать магическую причастность к тайне чужой жизни и воспринимать ее как часть своей собственной. Почувствовав себя, как пишет Бахтин, «дома в мире других», можно перейти к «объективному эстетическому созерцанию». «Нужно помнить, что все положительно ценные определения данности мира, все самоценные закрепления мирской наличности имеют оправданно-завершенного Другого своим героем: о другом сложены все сюжеты, написаны все произведения, пролиты все слезы, ему поставлены все памятники, только другими наполнены все кладбища, только его знает и помнит и воссоздает продуктивная память, чтобы и моя память предмета, мира и жизни стала художественной. Только в мире других возможно эстетическое, сюжетное, самоценное движение — движение в прошлом...» (М. Бахтин).

Каким образом происходит преобразование мира других в творческое созидание? Но совершенно очевидно, что этому процессу, этой необходимости предшествует некая мотивация в подсознании. Только неосознанной мотивацией могу объяснить и оправдать мой поступок в тот далекий памятный день. Как бы то ни было, вторая встреча с похищенной фотографией произошла в момент, когда моя воля и душевное состояние были вполне подготовлены «к глубокому погружению». Она стала своего рода детонатором мысли, определившей направление поиска.

И когда Провидение предложило мне совершить путешествие в глубину своего подсознания в поиске самого себя, я принял его с благодарностью, но и с тревогой.

И чем глубже я погружался, тем менее внятными становились звуки «живущих на поверхности». И там, далеко под напластованиями прожитых лет, я пережил чудесные моменты, встречи, неповторимые запахи юности.

Впечатления, накопленные опытом жизни, навсегда остаются только нам принадлежащим богатством, хранящимся в тесном соприкосновении с сердцем. Это наши закром. Наш золотой запас. Чтобы черпать из этих закромов, необходимо пройти Путь. Я прошел его в одиночестве, и был вознагражден причастием к другой реальности, неподвластной калейдоскопическим переменам

суетных будней, и находкой плодоносного зерна, из которого произросла моя художественная идея и затем ее программные принципы. Идея, которую я развиваю в соответствии со своими возможностями.

Это был момент рождения «молодого художника» Бориса Заборова. К тому времени мне исполнилось 45 лет.

Когда иной раз держу в руках пожелтевшую от времени, полуразрушенную фотографию, сквозь ее материю я ощущаю живое присутствие людей, потерявших личную историю, но в глазах которых живет грустная меланхолия, ностальгическая тоска невысказанности и многое другое, что создает мост между настоящим и прошлым, по которому осуществляется — и это поразительное открытие фотографии — не только визуальная, но духовная связь между живыми и мертвыми. Эти анонимные люди стали героями моих картин. Они вглядываются в меня из своего далека. Их пристальный взгляд как бы приглашает к доверительному диалогу, диалогу душ. Я принимаю этот вызов.

Я спрашиваю себя, отчего эти тени, видения будоражат мое сознание, в чем их гипнотическая притягательность? Это происходит, возможно, оттого, что по складу своему я лирик, и лирик грустный. В старых фотографиях я встречаюсь со своими «сообщниками». Грусть, меланхолия — наиболее характерное выражение на их лицах. И еще один аргумент: анонимный портрет мне кажется более одиноким, чем персонифицированный. Возможно, это установка моего восприятия? Но так я чувствую.

Замечено, что за мнимой скромностью подчас прячутся непомерные амбиции и иные пороки. Мой гипотетический читатель не сможет меня заподозрить в ложной скромности. Но если он обо мне подумает как о заносчивом и много помышляющем о себе типе — это будет несправедливо. Я лишь пытаюсь наблюдать за собой с «простодушной искренностью» человека, кое-что знающего о своем ремесле и в какой-то мере о себе. Это знание позволяет мне утверждать, что по генетическому и психическому составу я человек созидательного устремления. Иначе говоря, мою мысль более привлекает идея созидания. Если бы это было не так, не мог бы я с таким бараньим упорством заниматься всю жизнь творчеством. Творчество в моем понимании — синоним

созидания, его цель — утверждение жизни, которая складывается в нашей памяти, придавая такое значение вещам, которое заставляет других полюбить их и определить ценностями, равными самой жизни. Самые обыденные вещи могут стать знаками и накоплениями наших эмоций.

Фотографии уже более ста лет. На протяжении века художники не оставались равнодушными к ее феномену и, так или иначе, включали и пользовали в своем творчестве. В прошлом столетии целые течения в искусстве были напрямую связаны с фотографией. И, наконец, сама фотография стала экспонатом выставочных и музейных залов, объектом искусства. Моя работа со старой студийной фотографией — единственная в своем роде. Поэтому уникальна.

Картина, которую я пишу, могла быть рождена только в постфотографическое время, точнее, когда студийная фотография, вытесненная новыми технологиями, стала изобразительным свидетельством потерянной эпохи, но не столь отдаленной, чтобы потерять эмоциональную власть над нашими чувствами. Иначе говоря, моя картина могла родиться интеллектуально и по методу ее исполнения не ранее 50-х годов XX столетия.

Последнее столетие, по преимуществу его вторая половина, — это лаборатория беспрецедентных поисков в изобразительном искусстве. В области материи и над материей. Выявлению в ней скрытых возможностей, в недрах которой таится подсказка образа, что очень близко моей задаче. В аскетичных композиционных построениях, помогающих концентрировать внимание не только на образе, но и в любой точке холста рабочей плоскости. И, наконец, новые разработки художественного и идейного пространства картины.

Я не устремлен назад, но, тем более, — и не в будущее, мое устремление в том, чтобы уравновесить эти оба устремления. Этими словами я хочу подчеркнуть мою оппозицию современной художественной ситуации, выраженной в декларативном разрыве с изобразительной традицией. Я вполне отдаю себе отчет, что такая позиция духовно делает меня чуждым культуре того мира, в котором искусство превратилось в специфический бизнес и украшение быта, «игру в бисер». Слова П. А. Вяземского «...границы настоящего должны не только выдвигаться

вперед, но и отодвигаться назад. Душе тесно в одном настоящем, ей нужно надеяться и *припоминать*» нашли во мне абсолютное сочувствие.

Я всегда доверял своему интуитивному знанию и чувству. Понимаю, чувство — материя зыбкая. И тем не менее. Просто нужно быть всегда начеку. Реальная жизнь в любой момент готова покуситься на наше романтическое отношение к ней. Человек со дня творения стал жертвой соблазна. Соблазны современного потребительского мира продолжают нас искушать на каждом шагу. Искушения, которым подвергся Одиссей, проплывая остров сладкоголосых сирен, — детский сад. Ему достаточно было привязать себя канатом к мачте своего корабля. Художнику, который хочет сегодня пройти свой Путь, оставаясь верным себе, должно привязать себя к собственному позвоночному столбу.

Для моей работы важна не подлинность снимка, тем более его техническое качество, но его «представительность», достоверность конкретного человеческого типа, присущая фотографии. Выбор персонажа, которому я отдаю главную роль в будущей картине, объяснить невозможно, ибо нет объективных характеристик, кроме общих, основанных на чувстве. Когда мне приходится слышать, что они все чем-то похожи друг на друга, — я соглашаюсь, это нормально. Их сходство, очевидно, в их одиночестве. Все одинокие люди чем-то похожи друг на друга. Похожи они еще своей забытостью. К этим забытым простым людям, присутствие которых на этой земле было почему-то зафиксировано фотокамерой, я отношусь с глубоким любопытством. Человек в своей простоте и единственности — объект моего художественного внимания, человек как бесконечное разнообразие тайны.

Внешние признаки психологии нарисованных человеческих отношений, выраженные в жестах и мимике, — мне чужды. Исчерпав себя, они привели изобразительность картины в тупик, который позже был истолкован как «смерть картины». У нынешних апологетов новых веяний короткая память. Их идеологические предки приговаривали картину к смерти еще в начале XX века, с появлением фотографии, а затем и театр — с появлением кинематографа. А еще позже и кинематограф — с появлением телевидения. И ошиблись.

Уйдут в небытие «похоронных дел мастера», умножив анонимный мир людей. А картина будет продолжать свой славный путь, выполняя свою незаменимую роль.

Исчерпаем прием. Но человек в искусстве неисчерпаем.

Чей близорукий взгляд видит в перспективе времени конец диалога человека с человеком, человека с художником, художника с человеком?

Разве возможно исчерпать экзистенциально-психологическое в человеке, эту безмерность?

В моей работе с анонимным персонажем я не могу опереться на какие-либо конкретные знания о портретируемом. Посему поставлен перед необходимостью поиска неуловимого. Этот поиск замечателен тем, что свободен от присутствия живой модели, и тем самым активизирует фантазию, интригует как все, что неуловимо и эфемерно. Не является ли самым прочным то, что неуловимо?

В годы учебы в Академии художеств, да и позже, я работал с живой моделью — как это делали художники на протяжении столетий. Сегодня моей моделью является старая студийная фотография. Эти два опыта позволяют мне утверждать о совершенно различных не только методах в работе, но и ментальных нагрузках сознания.

В первом случае художник находится в одном физическом пространстве с живым персонифицированным субъектом, в одном энергетическом поле, в котором неизбежно возникает множество видимых и невидимых связей. Они могут быть как помощью, так и помехой в работе.

Во втором, моем случае, документом для *импровизации* является мертвый отпечаток некогда живой плоти со стертой биографией.

Эти два метода различны. Но цель в том и в другом случае одна. В первом — идя от конкретного персонифицированного субъекта к возможно в будущем анонимному, во втором — от абсолютно анонимного к его «воскрешению» *в едином пространстве искусства*.

Картина, которую я пишу, в ее конечном представлении — не есть окно в небытийный мир моих безымянных персонажей. Но она и не зеркало, где отражен реальный мир, в котором присутствует автор. Моя картина — это, скорее, полупрозрачный экран, в пространстве которого

персонаж подвешен во времени, которое отдалено от нашего, но которое не спрессовалось настолько, чтобы потерять свою прозрачность. Но уже не вполне ясно, то ли он (персонаж) выплывает навстречу к нам из своего зазеркалья, то ли, напротив, погружается в него. Мой умный младший брат писал: «О, это опасная игра. Незримую пелену картины, разделяющей миры, как реку Стикс, можно пересечь только в одном направлении». Нет, я не играю в эти игры. Но балансирую на грани. Это, возможно, заложено в моей натуре. Я не раз в своей жизни поступал вопреки завету «не суйся в воду, не зная броду» и ни разу не пожалел.

В контексте сказанного объяснима моя привязанность к статичной композиции. Портрет «в упор» в пространстве, не загруженном аксессуарами. Чем больше «пустоты» вокруг персонажа, находящегося в центре картины, тем многозначнее его воздействие. Только находясь в центре, изображаемый объект может двигаться по двум векторам — в глубину пространства картины и от нее — в глубину нашей памяти, наших воспоминаний. Только при такой композиции глаза персонажа находят самый короткий, порой магнетический контакт с глазами «собеседника» — фотографа в прошлом, художника — в настоящем, зрителя — в будущем. И это создает ощущение протекания времени и напоминает о конечности земного пребывания. При таком понимании психологии нужно меньше персонажей в картине, но больше человека. Мой безымянный персонаж в «пустом пространстве» — метафора одиночества.

Пауза

Когда я смотрел в юности такие фильмы, как «Железная маска», «Граф Монте-Кристо» или позже читал о заключенных в одиночных камерах Петропавловской крепости, самая сильная эмоция, которую я испытывал, — это был страх одиночества. Я завидую своей жене — она наедине с собой чувствует себя комфортабельно. Больше того, предполагаю, что бытовое одиночество — предпочтительное ее состояние. Возможно, это свидетельство более высокого уровня ее духовной жизни. Она — поэт. Возможно, это генетическое качество. Не знаю.

Мне знакомо *одиночество* космическое, трансцендентное. Оно, к счастью, возникает и угасает быстро, как вспышка. Очевидно, это чувство, живущее в подсознании, напоминает о себе.

Первый сон

Поздний летний вечер. Театральный разъезд. Художник и его спутница в нарядно одетой толпе идут к выходу из театра. Все вокруг оживленно беседуют, надо полагать, обмениваются впечатлениями. Но вот какая странность: не слышно их голосов. В удивленной растерянности художник обращается к своей спутнице, но она не реагирует на его голос. Он хочет заглянуть ей в лицо, но, несмотря на прежний размеренный шаг, ее спина удаляется неестественно быстро. Они уже вышли из театра. Художник почувствовал, как повеяло нелетним холодом. Он оглядывается, но здание театра и толпа зрителей исчезли. Спутница художника неумолимо удаляется, несмотря на то, что он ускоряет шаг. Он кричит ей вслед, прося подождать. Она оборачивается, но художник на расстоянии, их разделяющем, не узнает ее лица. Художник бежит. Его тело и сознание парализованы ужасом предчувствия полного одиночества. Он ускоряет бег, он уже на вершине холма, за которым только что скрылась его спутница. Его глазам открывается распростертое от горизонта до горизонта голое мертвое пространство, покрытое ледяной коркой, освещенное ровным лунным мутно-зеленым светом. Художник один.

Импровизация — применительно к работе художника, пишущего картину, была практически немислима до начала XX столетия. В моей работе импровизация — метод. Этот процесс начинается с подготовки поверхности холста, бумаги. С помощью мастихина я нагружаю поверхность слоями грунта, краски, лисировок. В этот период работы поверхность, меняя всякий раз абстрактную, цветовую и тоновую изобразительность, постоянно структурируется. По мере усложнения материи в ее недрах совершается творческий акт. Материя — как плоть произведения. Эстетическое и духовное пространство автора обращается в стиль. После каждой

лисировки и затем протирания поверхности влажной тряпкой краска застревает в «морщинах и порезах» многослойного грунта, делая материю живой. Поверхность начинает дышать, как дышит кожа своими порами. Чем больше пор на каждый квадратный сантиметр площади, тем поверхность живее. Это и есть цель первого этапа работы. Создать вневременное пространство, не имеющее линейного измерения, в котором при длительном смотреии возникал бы эффект движения, возможность медитации. Собственно говоря, пространство моей картины — есть мое жизненное пространство в искусстве. Оно не имеет ничего общего с реальным. Оно движется между «сходством и несходством». Это не пейзаж, не интерьер, никакое другое конкретное окружение. Эта среда, как художественная форма, столь же важна, как и человеческий тип, в нее помещенный.

Второй этап работы — это интеграция избранного персонажа (или персонажей) в картину. Сначала он разрабатывается в соответствии с академическими штудиями, и затем я его растворяю в пространстве картины. Или, если хотите, напротив — пространство растворяет его в себе. Эти два объекта, материя и модель, связаны между собой методом диффузии, взаимопроникновения, и не могут существовать порознь. На каком-то этапе работы, когда материя начинает агрессивно стремиться к самостоятельно названному произведению (Поллок и прочие), я не позволяю ей полностью растворить в себе фигуративную модель. Я отрицаю примат материи, равно как и примат образа. Моя цель — соединить их в гармонии и тем самым выразить мое пристрастие к традиции. Улетучатся из памяти маленькие экспериментаторы, и лишь останется концентрат художественной плазмы, из которой, верю, в XXI веке родится искусство, по качеству в нем заключенному равное искусству наших великих предшественников, нерукотворности, присутствующей в их работах.

В этом процессе я понимаю себя пионером. В конечном выражении моя картина — безмолвный мир тишины. В агрессивном и напористом, социально ангажированном мире нынешнего искусства для меня единственная возможность быть услышанным — говорить тихо. Моя картина предполагает неспешное вчувствование. Ее невозможно разглядывать как сюжет, ибо

его нет. В моей картине нет литературной истории. Ее можно лишь ощущать, если смотрящий обладает этой способностью.

При такой установке все становится важным. На каком-то этапе работы даже реальность моей мастерской опасно вторгается в картину, и я вынужден окантовкой или рамой отделить эти два мира друг от друга, чтобы продолжить работу.

Закончив картину, у меня всегда появляется искушение взять ее под стекло. Это не блажь. Новое поколение так называемого «музейного» стекла, обладая антиотражающим качеством и идеальной прозрачностью, входит в концепт. Оно играет роль последней лисировки, усиливая эффект экрана, отделяющего еще в большей степени пространство картины от реального.

Понятно, что когда картина покидает ателье, ее жизнь и судьба уже не во власти автора. Невозможно проследить ее пути. Последние годы я всегда отказываюсь от участия в групповых выставках, где картина может оказаться, как в коммунальной квартире, в нежелательном соседстве. Но бывают милые исключения. Так, на выставке «Автопортрет XX века» в Галерее Уффици во Флоренции куратор этой выставки Джованна Густы Габарди (Giovanna Guisti Gabardi) мне рассказала, что они долго думали, кого можно экспонировать рядом с моей работой, и остановились на Моранди. Я не мог бы пожелать лучшего соседства.

По существу настоящий текст — первая моя попытка более или менее внятно сформулировать в словах, что есть моя *картина*, которую пишу, метод и принципы ее изготовления. Перечитав написанное, убедился в том, в чем не сомневался. Получился всего лишь схематический набросок интеллектуального и технического процесса, в котором отсутствуют живые эмоции: разочарования, депрессивные провалы, неуверенность, которая, к спасению моему, может завтра смениться прямо противоположным ощущением и даже позволяет сказать самому себе: ты молодец, Заборов, ты пришел к себе, преодолев соблазны этого сумасшедшего мира, не протитуйровал, осознав себя художником таким, каков ты есть, единственно возможным.

Однажды, в один из тяжелых моментов, когда начал вязнуть в осознании своей абсолютной профессиональной

беспомощности, я получил приглашение приехать в гости к обладателям одной из больших европейских коллекций, Лизе и Бобу Сенсбюри. В их лондонском доме я увидел свою картину «Девочка с собачкой», висящей в соседстве: слева — Амедео Модильяни («Портрет Барановского», 1918), справа — Фрэнсис Бэкон («Папа Пий XII», 1955). Я вернулся в Париж более уверенным в себе, что отнюдь не отменило «провалов» в будущем, когда после перерыва в одну-две недели, приходя в мастерскую, понимаешь, что забыл ремесло и испытываешь непреодолимый страх перед кистью, карандашом, краской. И вот так все годы жизни в Париже, словно на качелях, словно в туннеле, из которого выползаешь к свету с тем, чтобы опять нырнуть в другой.

Второй сон

Музыкальная лавка на парижском блошином рынке напихивана различными музыкальными инструментами. Медный геликон, замысловато закрученные охотничьи рожки, простонародная расписная шарманка, аристократические скрипки, уложенные в футляры, обтянутые изнутри червленым бархатом.

Но большая часть предметов — старинные граммофонные аппараты.

На некоторых из них под тяжестью мембраны лениво переваливаются с бока на бок, словно на качелях, черные, жирные граммофонные пластинки.

Аккордеонные мелодии 1950-х годов сливаются в одну ностальгическую какофонию.

Соседняя с музыкальной — книжная палатка. Тут и семейные фотоальбомы, видовые открытки, гравюры. Много старых разрозненных фотографий. Ими заполнены картонные коробки. Они лежат на столах. Разбросаны на подстилке, брошенной на землю. Стоят штабелями в застекленных рамках самых разных форм и размеров.

В глубине палатки в кресле эпохи Людовика XVI в неподвижности замер человек.

Художник берет в руки фотоальбом с витиеватой бронзовой застежкой. Раскрывает его. Переворачивает страницы. Внезапно на его лице отражается беспокойство. Он тревожно оглядывается по сторонам.

Нет никакого блошиного рынка. Лишь две палатки, стоящие в открытом поле.

Художник в замешательстве обращается к сидящему в кресле человеку:

— Monsieur, s'il vous plait...

Но человек не реагирует на его голос. Художник делает несколько шагов к нему и заглядывает в лицо. Это всего лишь театральная кукла в одежде и образе юродивого с саркастической улыбкой под козырьком глубоко надвинутой шляпы.

Художник растерянно озирается вокруг. В некотором отдалении он видит одиноко стоящую женщину. Весь товар, которым она торгует, у нее в руках. Правой, прижатой к груди, она держит за горлышко бутылку «Московской» водки, левой рукой — блюдце с несколькими пачками американских сигарет.

— Мада... Госпожа? Женщина, извините, пожалуйста, но я очень странно заблудился. Где же Париж?

— Париж не здесь, — отвечает женщина, глядя на художника и сквозь него. — Он там, высоко. Тебе надо подняться вон по той дороге.

Художник, следуя за взглядом женщины, видит, на самом деле, странную аллею. Утоптанная земляная дорога. По обе ее стороны — плотно стоящие стволы деревьев без просветов между ними. Сплетенные кроны образуют непроницаемый для света шатер.

Художник спешным шагом идет к этой «аллее» и входит под ее своды. Через короткое время дорога начинает сужаться, круто поднимаясь вверх. Исчезает зеленый свод над головой, исчезают стволы деревьев. Это уже не широкий земляной туннель.

Еще свежие силы и тревога подгоняют художника вперед. Но, пройдя некоторое расстояние, он чувствует страх, который останавливает его. Он в сомнениях, может, лучше вернуться?

Но вдруг слышит идущие сверху веселые голоса и вскоре видит группу молодых людей, которые бодрым шагом и весело разговаривая спускаются ему навстречу. Они проходят мимо художника так, как проходят на обычной дороге незнакомые люди.

Значит, впереди есть выход!

С новой энергией художник продолжает восхождение. Наконец, в глубине туннеля он видит мерцающий свет.

Художник устремляется к нему.

Но туннель уже не туннель, а скорее колодезная шахта, вертикально идущая вверх.

Упираясь ногами в земляные стенки шахты, цепляясь за случайные выступы в породе, художник продолжает свой подъем. Шахта становится все уже и уже. В вертикальном положении, с вытянутыми вверх руками, волнообразными движениями всего тела, словно земляной червь, художник медленно продвигается к манящему спасительному свету. Жизнь совсем рядом. Она воплощена в зеленой ветке какого-то растения, там, наверху, у края.

Из мрака подземелья, в контражуре света зеленые листья ветки обрели рентгеновскую четкость и ясность внутреннего рисунка. Художнику мерещится, что он видит в них тайное движение соков жизни. В напряжении последних сил он делает веретенообразное движение всем телом и, вытянув вперед правую руку до боли в плечевом суставе, указательным и средним пальцами цепляет кончик ветки. Вернее, ее самый молодой и нежный листик, ниже других спускающийся во мрак колодца.

В страхе потерять эту единственную надежду на спасение, художник, словно драгоценные четки, перебирает пальцами от одного листочка к другому. Вот уже притянутые рукой листья касаются его лица. Запах молодой листвы живительной силой растекается по всему телу.

Почувствовав упругость ветки, он с превеликой осторожностью подтягивается вверх. Он уже чувствует легкое веяние ветерка там наверху. Еще, еще, — одно усилие! Совсем немного! Локоть левой руки уже на поверхности земли. Судорожный рывок — и...

Летнее парижское утро. Время, когда все предметы отбрасывают длинные узкие тени. Видимое глазами испарение от остывшего за ночь асфальта делает картинку на уровне глаз торчащего из-под земли человека зыбкой, вибрирующей.

Художник с любопытством наблюдает снующие в разных направлениях ноги прохожих. Ноги тех, чьи тела, судьбы и шляпы они носят на себе.

Вот женская пара в матерчатых ботиночках без каблучков.

Ноги, потерявшие силу, волочат ботиночки, не отрывая их от поверхности асфальта. Из ботиночек уходят

вверх два тонких высохших стебля. Они увиты, словно гирляндами, причудливым пересечением узловатых вен, которые и цветом и замысловатым рисунком очень похожи на реки на увеличенной в масштабе географической карте. Рядом — пара мужских ботинок, семенящая мелкими шажками.

Вот — другая пара. Их упругая походка изобличает избыток молодого нетерпения невидимого нам тела.

А это — групповой портрет, разнообразие форм, линий и объемов — от худосочных до слоновьих, движущихся как-то сразу во всех направлениях: вперед, в стороны и навстречу друг другу, оставаясь при этом на одном месте. Туристы, конечно.

О, это совершенно замечательная пара ножек! Такие ножки природа ваяет для поэтического вдохновения и для тех, кто хорошо преуспевает в жизни. Эти ноги хорошо знают цену телу, которое они несут. Сколько достоинства и изысканной неторопливости в их походке. Узкая маленькая стопа одета в туфельку с высоким, исключительной линии каблучком. Тонкая щиколотка переходит в плавно текущую линию голени, которая завершается изящной коленной чашечкой. И выше бедро, какое бедро! Но его могут видеть лишь те, у кого хорошо развито воображение...

В переливах звона колокольчиков выступают три пары ног. Одна одета в сапоги с невысоким голенищем, декорированным металлическими пластинками и бубенцами. Загнутые вверх носки тоже окованы металлом. Каблук скошен внутрь. Другая пара в тяжелых, грубой кожи ботинках, плотно зашнурованных доверху. Подошва высокая и рифленая, словно гусеница трактора. И третья пара — в расцвеченных кроссовках на босу ногу. Обнаженные мускулистые икры перетянуты кожаными ремнями с пряжками и кольцами. Походка отмечена нагловатой бездумностью тех, кого ноги несут на себе.

Со скрежетом падает на асфальт механический голубь. Он продолжает скользить и стучать негнуцимся металлическим крылом. Девочка в ситцевом костюмчике и плетеных сандалиях подхватывает птицу и исчезает.

Одна нога, в летнем полуботинке между двумя костылями, словно на качелях, в плавном движении опускается на асфальт.

А вот еще одна пара мужских ног, изогнутых дугой, словно подкова арабского скакуна, одетых в шерстяные носки и старомодные английские туфли. Сверху свисают до колена непомерной ширины светлые бермуды. Обнаженные икры ног покрыты длинными белесыми волосами, которые шевелятся в дрожащем воздухе, словно тараканьи усы. Рядом с ногами движется поводок.

На поводке — пудель из хорошей парикмахерской. Он одет в голубой жилет с белоснежным воротничком, жилет застегнут на круглые латунные пуговицы. Натянув поводок, пудель замирает у торчащего из-под земли человека. Удивленно смотрит. Не найдя ничего привлекательного, ссыт на него и неторопливо исчезает вслед за парой волосатых ног.

ЧАСТЬ II

Это сладкое слово Свобода

Противоположность абсолютных качеств Добра и Зла — суть разделение Единого Абсолютного, в котором они смешаны в равной пропорции и не отличаются друг от друга.

Из учения манихеев

В равных ли пропорциях смешаны, знать не дано. Но то, что они в одной связке, — несомненно. В райском яблоке, метафоре красоты абсолютного знания, уже была червоточина.

Демократия, Свобода — понятия, рожденные в античном сознании, тоже были поражены вирусом Зла, который не позволяет им, пройдя через фильтр двадцати пяти столетий, воплотиться в своем идеальном содержании ни в философии, ни тем более в реальной жизни.

Кто-то остроумно заметил: чтобы продвинуться вперед, надо идти лицом, повернутым назад. Я охотно следую этому совету. Во все прошедшие столетия гений, слава художника-творца передавались — из города в город, страны в страну — изустно. Других средств передачи информации не существовало. Кто были ценители, покровители, заказчики, определяющие «знак качества» художественных творений? Элита эпохи. Самая умная, образованная, обладающая эстетическим чутьем часть общества. Она же и меценат — экономическая база искусства. Эти люди формировали культурное пространство эпохи.

К началу XVII века цеха ремесленников, к которым были приписаны и художники, распались. Художники

освободились от обязательных канонов и сюжетов мифологических, ветхо- и новозаветных. Иначе говоря, обрели то право самовыражения, которое со временем развилось в светское и жанровое искусство, позже принесло совершенно потрясающий расцвет *картины*. На Страшном суде они будут призваны уравновесить Зло, которое произросло из того же корня Свободы. Об этом ниже.

Обретая интеллектуальную свободу, которая увеличила размах крыльев творческого духа, художники постепенно начали терять экономическую защиту, что привело изобразительное искусство к концу XX — началу XXI века к его тотальной коммерциализации. Этот парадокс будут анализировать историки искусства и социологи. Я лишь хочу высказать свое субъективное видение художника, живущего и работающего в своем реальном времени. Я не столь амбициозен, чтобы полагать, что эти лирические заметки могут что-либо изменить в сложившейся ситуации. Но и участвовать в заговоре молчания мне не позволяет не только эстетический принцип, который утверждаю в своей работе, но и нравственное чувство.

Мысль, которой я хочу поделиться и которая справедливо может показаться неоригинальной, посетила меня в музее, не помню уже в каком. Античная греческая скульптура безымянного автора. Женская голова, выполненная в мраморе. Сторона ее лица, обращенная к свету, падающему из окна, была неотразимо прекрасна

эстетической непорочностью. Мрамор светился изнутри прозрачностью живой материи. В то время как теневая ее сторона была черной, безжизненной.

Я подумал, как это естественно, что некий безвестный ваятель, подобно Демиургу, из хаоса первовещества — мраморной бесформенной глыбы — освободил заточенную в ней Красоту. Это действие совершалось на Земле и в тот же исторический отрезок времени, когда родилось слово и понятие Свобода. И еще я подумал, что какими бы светлыми не были помыслы творца, одна сторона камня всегда будет оставаться в тени. Увы, противоположность Света и Тени, Свободы и Рабства, Добра и Зла — непоправимая данность миру со дня его сотворения. Свобода двулика. Ее теневая сторона смертельно опасна, сколь и благотворна светлая.

Масс-медиа, кровное дитя Свободы — наследственно неизбежно *двулики*. Свобода, завоеванная или подаренная, — драгоценный сосуд, в котором можно смешать дорогие вина с ядом. В свое время Николай Бердяев определил главными врагами искусства государство и толпу. Толпа — величина постоянная. Но государство сегодня — не враг и не друг искусству. Оно просто не у дел. Сегодня главный враг искусства — вышеназванная сила, имя которой Масс-медиа. В дальнейшем тексте — синоним Зла.

Зло по праву необузданной силы, манипулируя информацией, формирует сознание толпы: ее вкусы, моду, этику, эстетические и моральные нормы и принципы. Арсенал средств для воплощения цели у Зла беспрецедентный. Главные из них:

ДЕНЬГИ,
ПЕЧАТЬ,
КИНО,
ТЕЛЕВИДЕНИЕ.

В последнем столетии Зло добилось впечатляющих успехов на плантациях Добра. Его разрушительному набегу подверглась культура и ее самая уязвимая и незащищенная область — изобразительное искусство. Та сфера человеческого духа, которая не имеет защитных аргументов, выходящих за пределы вкуса и исторически сложившихся представлений о красоте и качественной ценности искусства вообще. Зло подобно цунами

разрушает наиболее неустойчивые конструкции. В нашем случае стратегия Зла была хорошо срежиссирована. Обладая вышеназванным арсеналом пропаганды, нет ничего проще как притупить историческую память в сознании новых поколений и подменить ее моделями и идолами, сфабрикованными в мастерских Зла. Порядок действий прост: прежде всего, отрубить нерв традиционной преемственности, отрезать кислород, прекратить диалог с прошлым. Лишить художника его избранности и, тем самым, благородного удела — быть звеном в цепи, соединяющей прошлое с настоящим и, по определению, с будущим. Нарушить связь времен. Первая преграда на этом пути — Школа. Разрушить школу.

Любое общественное движение, определяющее себя революционным, авангардным — автоматически агрессивно. Это историческая аксиома. Русский авангард, рожденный из пены кровавого переворота 1917 года, в своем агрессивном энтузиазме неизбежно нуждался в лидерах-идеологах, знаменах, лозунгах, цеховом символе. Первый лозунг русского авангарда «Долой традицию!» адекватен политико-революционному «Кто был никем — тот станет всем!». А цеховым символом стал черный квадрат на белом фоне. На вопрос, какое зло я вижу в лозунге и в черном квадрате, отвечу уверенно — никакого. Как и здравого смысла в первом и художественного качества во втором. И вообще, кто сегодня говорит о художественных достоинствах бесконечного множества символов, созданных человечеством? Возможно, только узкие специалисты. Много важнее другое, а именно, как все эти лозунги и символы были прочитаны и осознаны позже. Мы помним, каким античеловеческим целям послужили слова и символы, рожденные многие столетия тому назад, диктаторским режимам Новейшей истории.

Малевич и Кандинский — самые идеологизированные фигуры русского авангарда. Их заинтересованные последователи, эпигоны и коммерсанты буквально вживили эти имена в сознание толпы. Но на самом деле к искусству эти ребята имеют отношение не более чем швейцар, открывающий двери в ресторан, к гастрономическому качеству блюд этого ресторана. Мне представляется странным, что мало кто обращает внимание на

очевидное несоответствие между достаточно изощренной казуистикой их писаний и инфантильным уровнем сознания в их картинках.

«Всё относительно в подлунном мире!» — воскликнул кто-то.

После того, как под своды музея был внесен унитаз — воплощение свежих (?) художественных идей, — прежний революционный «черный квадрат» стал не более чем традиционной залепухой. Исполнен на холсте, масляной краской и кисточкой! Возможно, даже вдохновенный творец держал палитру в руке подобно Веласкесу или Вермееру.

Посещая музеи современного искусства в разных странах и на разных континентах, не без удивления и печали я должен признаться в наивности прежнего убеждения, с которым уезжал из Советского Союза, что якобы официальное искусство — принадлежность тоталитарных режимов. В музеях современного искусства, от Америки до Японии, включая, конечно, Европу, мы видим в своем большинстве одну доминирующую тенденцию, без каких бы то ни было признаков национальной традиции. Включенные в экспозиции местные авторы вписываются идеологически и концептуально в общую картину, как вписываются одна в другую концентрические окружности.

По ревностному обереганию неприкосновенности и идейной чистоты клана со стороны музейных и культурологических бонз современная ситуация помимо воли вызывает ассоциации с некоей спрутообразной мафиозно-авторитарной структурой, для сохранения которой первейшее условие — ее герметичность. Известное правило закрытых систем.

Средь бела дня, на глазах у всех из Искусства выпускают его живую кровь — *искусство*. Лишенное качества и своей исключительности искусство перестает им быть. Достойная цель Зла.

Зло хорошо знакомо с неизжитой в человеке языческой природой.

Разве наш век, затоваренный несметным количеством предметов, не свидетельство тому? А фетишизация моды? А всякие блестящие изделия в носу, языке, ушах и прочих местах? Коррупция, деньги — суть золотой

телец? А идолы массовой культуры? Вульгарные зрелища, рассчитанные на эпатацию публики? По существу совершается покушение на интеллектуальный генофонд человечества.

Зрелищ и хлеба! Требования народа никогда не оставались не услышанными. Армия культурологов, идеологов и толкователей с атакующей силой формирует в сознании толпы стереотипное восприятие мира. Который настойчиво требует постоянного обновления острых ощущений; и не только на стадионах, рингах, теле- и киноэкранах, но и в быту, в искусстве, в выставочных залах. Культивировать булимическую болезнь у публики — занятие небезопасное. Может стать так, что вскоре будет невозможно удовлетворить ее растущий аппетит. Сказано ведь: «что посеешь, то пожнешь». И что мешает предположить, что те, кто сеют, будут сами проглочены и переварены ею? А затем физиология, не претерпевшая эволюции, не в пример искусству, вызовет известную нужду. И тогда унитаз, внесенный под своды музея, выполнит свое прямое назначение.

Художественный акт в современном искусстве вполне отражает этику, бессовестность и меркантильный расчет исторического времени, в котором мы живем и в котором успех добывается чаще всего агрессивным напором и наглостью. В инсталляциях это проявилось в полной мере.

В своей книге «Живу дальше» художник Эрик Булатов замечает: «...сейчас инсталляция претендует на то, чтобы стать искусством универсальным, включившим в себя буквально все виды искусства»; «...она потому и нуждается в разных видах искусства, что ни один из них в отдельности не реализуется в ней всерьез, так что не совсем понятно, что преобладает в этой синтетичности: агрессивность, возможность захватить и переварить все виды искусства или, наоборот, потребность опереться на них, как на костыли, от ощущения собственной слабости».

И, наконец, еще. О самом мощном оружии воздействия на массовое сознание — кинематографе, который в большинстве своей коммерческой продукции занимается тотальной пропагандой Зла, поощряя и потакая самым низменным инстинктам.

Один из злодеев XX века, «которого земля не принимает», как говорят в народе, говорил еще на заре зарождения кинематографа: «Из всех искусств для нас важнейшим является кино». И он знал, о чем говорил. Авторы этой массовой продукции напрягаются в усилиях придумки наиболее изощренных способов убийства, пыток, насилия. Эта продукция психологически подготовила и обеспечила наглядными пособиями уже не одно поколение потенциальных преступников, малолетних в том числе. Рядом с ужасами и обилием человеческой крови другая беда масс-кинематографа — пошлость — выглядит невинной девушкой.

Прекраснодушным предлагаю нажатием кнопки на пульте своего телевизора прогуляться по каналам. По нескольким вы можете смотреть одновременно по существу один фильм насилия, в котором на вас нацелено оружие в руках мужчин, женщин, старцев, карликов, инопланетян и... детей.

Авторское кино практически исчезает. Редкие киногруппы и режиссеры с трудом добывают скромные средства, чтобы снять человеческий фильм. Некассовое кино!

Отчего в нормальных правовых обществах существуют законы, уголовно наказующие апологию педофилии, пропаганду расовой нетерпимости, антисемитизма и так далее, но ни в одном из них не предусмотрено уголовное наказание за наглядную пропаганду убийства и жестокости?

Отчего бы это? Понять не сложно, это не бином Ньютона.

Деньги. Немеренные деньги, которые обогащают не только спрутообразную мировую киноиндустрию, авторов и исполнителей, но и государство. Все вместе — они соучастники преступления. Этот гордиев узел не просто распутать. Его можно только разрубить, как это сделал Александр Македонский. Но где его найти сегодня?

А пока на тех же телеэкранах можно видеть заседающих дам и господ, которые, наморщив лбы, сокрушаются по поводу неумолимого роста детской и подростковой преступности. Призывают усилить воспитательную работу в школе и семье, репрессивные законы. О кинопропаганде — ни гу-гу. А между тем, преступления совершаются

в полном соответствии с указаниями «научно-популярных» фильмов. Подростки расстреливают своих соучеников, педагогов, насилуют, пытаются, грабят... и т. д.

Должно было пройти без малого 2000 лет, чтобы слова, сказанные Сенекой, стали выразительной иллюстрацией нашей эпохи: «Зло тогда достигает своей вершины, когда к ложным мнениям и оценкам присоединяется убеждение, что так и должно быть». Банализация Зла — самая большая его победа, но не будем забывать, что Зло не вечно. Дойдя до вершины, спуск неизбежен. Мое интуитивное знание подсказывает: начало спуска в 20–30-х годах нашего столетия, и будет он тяжелым...

Человек начал свой марафон в будущее, когда был изгнан из рая. Нарушив запрет, он сделал первый шаг к свободе и — в тот же миг — в противоположном направлении — к «свободе несвободы». На исторических перевалах человек останавливался перевести дыхание и оглянуться назад, с тем чтобы «собрать камни», разбросанные в пути. Пора и нам оглянуться назад. Нет причин думать, что наша эпоха будет исключением в историческом процессе. Силы Добра, Красоты, Истины, воплощенные в Светлом Лике Свободы, рано или поздно возьмут реванш.

Искусство, обладая надмирным мистическим предчувствием, прошедшее многовековой путь, сможет себя защитить и вернуть свое былое величие и достоинство, свою исключительность, многообразие и чарующую притягательность, которыми отличалось на всем протяжении своей истории. Мой неизбывный романтизм слышит пророческий голос бесхитростного разума, не окостеневшего под панцирем конформизма и «нонконформизма», — голос андерсеновского героя: «Король-то — голый!»

Возможно, этот голос пробудит многих, и они воочию убедятся в неопровержимых признаках того, что «креативное начало короля» бесповоротно угасло. В их освобожденной памяти возродятся многие забытые истины. Вспомнят, возможно, и вернут первоначальный смысл и значение многих слов и понятий, утраченных в хитроумном словоблудии. И возможно, глазами, очищенными от катаракты пропагандистской мути, узрят огорчительный для себя парадокс: те, кому они помогли присвоить

право называться «самыми современными» и определять, что есть искусство сегодня, — лишь сонм буржуазных модных салонных художников с тоталитарной нетерпимостью, «произведения» которых чаще всего не более чем продукт массовой культуры, декоративный элемент интерьера. И подбираются эти произведения не по сердечному влечению, а в соответствии с рекомендациями галерейных и аукционных дилеров, многочисленных толстых журналов с цветными картинками на глянцевогой бумаге — как обои и мебель.

И возможно, что многие пробудившиеся тоже воскликнут в прозрении: «Ведь все это не более чем буффонада, гигантское коммерческое предприятие!» и что: «Быть самым современным — значит быть союзником своих могильщиков» (Милан Кундера).

А самые прозорливые вспомнят, как всякая революционная затея со временем неизменно перерождается в свою реакционную противоположность.

Тем предвещая перемены.

Реплика

Экран погас. Я оставался парализован, не в силах вернуться в настоящее время. Мышцы были напряжены и болели словно после тяжелой работы. Усилием заставил себя подняться, чтобы сменить пропотевшую рубашку, прикипевшую к телу. Затем снова сел, чтобы еще раз пережить только что увиденное. На тропе в джунглях какой-то африканской страны сошлись красавец лев, не случайно у народов мира слывающий царем зверей, и ползучий гад, устрашающих размеров удав. Бой был смертным. Сколько он продолжался?.. Мне мнилось — вечность. Были моменты, когда казалось, что гад задушит льва. Я задыхался от нехватки кислорода. Я посылал ему в помощь свои жалкие человеческие силы. Лев разорвал гада и продолжил свой путь.

1998 год. Средства массовой информации слюнявят адюльтер 42-го президента Соединенных Штатов Америки Билла Клинтона с Моникой Левински. Многомиллионная аудитория, приученная к сериалам, жаждет продолжений с подробностями. Государственные

мужи, сенаторы и даже жена президента участвуют в «дебатах».

На весах истории XX век не знает себе равных по количеству злодеяний и пролитой человеческой крови. Первая мировая война, кровавые революции, Вторая мировая война, беспощадные войны правителей со своими народами, так называемые «малые войны», этническая и религиозная резня. Век, который на всем своем протяжении совершенствовал орудия убийства, в том числе массового. Век ужасающих преступлений перед самым беззащитным — невинным миром детей. Оставивший потомкам леденящие кровь документальные свидетельства своих зверств.

И, наконец, век, в котором эротика и секс обнажились до того предела, где уже нет места интимному таинству.

Экран погас. Чувство стыда овладело мной. На пороге XXI века президент великой державы, которого принято считать самым сильным человеком планеты, прилюдно каялся и извинялся. Только предельно наивный разум мог понять этот циничный фарс как нравственный поиск на «целомудренном» фоне века.

Этой неоспоримой победой над «Голиафом» *двуликая гидра Масс-медиа определила себя как всевластную силу нового столетия.*

В этом месте я хочу принести извинения читателю, чей утонченный вкус я невольно оскорбил этой публицистической эскападой. Но позволю небольшую ремарку. Художник — человек больше ведомый интуицией, сомнамбула, по определению Платона, — все же живет в социуме среди людей. Чувственные антенны его радара не могут не улавливать, не сопереживать, не страдать.

Пабло Руис Бласко Пикассо

«Джоконда» Леонардо да Винчи на протяжении пятисот лет сохраняла свою эстетическую непорочность и неприкосновенность, чтобы быть изнасилованной в XX столетии. Сколько блудливых нечистых рук прикасалось к ее лику!.. В наш «золотой век» искусства

«Джоконда» стала золотой жилой, доходным товаром для безнравственных неучей. Исчезнут лукавые мерзавцы, оставив после себя лишь презрение потомков. А Мона Лиза будет по-прежнему взирать с легкой иронией из далекого пространства времени на проходящие мимо новые поколения.

Имя Пикассо стало в наши дни предметом коммерческой спекуляции во много больших масштабах, нежели Леонардо да Винчи и его «Джоконда». Стало уже рутиной видеть ежегодно на городских стендах афиши типа: «Пикассо и...», «От Пикассо до...», «От и до Пикассо...», «Пикассо и его...» — и так далее и тому подобное. Понимают ли вполне устроители величие этого человека в истории? Трагическая роль, предназначенная ему от рождения, — доступна ли их пониманию?

В судьбоносные периоды человечество всегда рождало личность, которая исполняла роль, никому другому непосильную. Это происходило во всех сферах человеческой активности, созревших для перемен. Культура и искусство — не исключение в этом смысле. Необходимости появления грандиозной личности в искусстве всегда предшествовали новые философские воззрения, а с ними — и новые эстетические. Чаще всего благоприятные условия для перемен возникали на сломе эпох, на рубеже столетий.

Это дело Гения — закончить стилевую эпоху на уровне, выше которого никому другому не дано подняться. Потому она и уступает место другому Гению, который утверждает новый стиль, новое искусство. Но всегда в пределах искусства. Так было, по крайней мере, до XX века.

Пикассо был именно такой, совершенно необходимой фигурой истории на рубеже XIX и XX столетий. Для выполнения предназначенной роли природа наградила его всеми необходимыми качествами: гением, беспрецедентной демиургической творческой энергией, долголетием, повышенной чувственностью — что есть «материал гения». «Высокая степень духовного творчества предполагает сильное развитие чувственных страстей» (Владимир Соловьев). Гений был страстен во всем на протяжении долгой жизни. Его душа и его физическое тело не знали покоя. Хочу усилить эту мысль. Можно ли вообразить уровень трагизма человека, который

ощущает себя полем постоянной битвы противоборствующих энергий, Созидания и Разрушения, Бытия и Обладания, искушающих и соблазняющих? Человеческая драма Пикассо была предопределена объективной данностью. Его последний автопортрет — это маска, метафора трагедии.

Начало прошлого века совпало с началом распада чего-то, что считалось незыблемым в искусстве. Времена революционных перемен всегда отмечены высокой температурой возбуждения, экзальтацией, вулканическим выбросом творческой энергии. Эти энергии вместе со шлаком часто выбрасывали на помойку истории драгоценные породы. «Лес рубят — щепки летят» — русская пословица, доказавшая свою трагическую правоту.

Обладея академической школой и мастерством, которые есть фундамент искусства, Пикассо был гарантом нерушимости связи времен. Увы! Художник противоречив. Гений — тем более. Свойство, которое для людей иной профессии непозволительная слабость, — неизбежное и позитивное качество художника. Противоречие — живая жизнь искусства. Он, безусловно, знал, — для меня это несомненно, — к чему приведет в будущем его деструктивная энергия. Его чувствительные антенны не могли этого не предчувствовать. Но его желание творить было беспредельным. Извержение вулкана остановить или запретить невозможно. Он должен умереть сам. Когда вулкан угас, распалась связь времен. Могучая фигура перестала смущать Зло, и оно за короткое время добилось цели. К нашему времени искусство стало товаром массовой культуры, художник — самозванцем.

На самом ли деле самозванцем? Масс-медиа нетерпеливы, они не ждут «милостей от природы». Они сами способны клонировать «Художника», который был бы адекватен их коммерческим целям. Их маркетинговые службы безошибочно просчитывают будущего клона по определенным строгим признакам:

Его продукция обязана соответствовать известному свойству психологического коллективного сознания, в которое впечатан кодовый знак медийного пространства: реклама, ее масштабность, агрессивность цвета и т. д. Неискушенный в искусстве доверчивый потребитель, бессознательно подчиняясь эффекту

ассоциативного узнавания (эффект рекламы), заглатывает наживку. Эта продукция может быть различной, но присутствие кодового знака — ее абсолютное условие, как наличие штрихового кода (code barre) на товарах в супермаркете.

Клон должен быть продуктивен. Без наличия товара не может быть коммерции. Выполнить эту задачу клон может только тиражируя самого себя и свои «произведения» — в соответствии с новыми технологическими возможностями. Тут на самом деле неуместны «инструменты отжившего искусства», как-то: кисточки, холсты, краски и прочая дребедень.

Остается только внедрить в сознание потребителя имя клона, чтобы оно стало «притчей на устах у всех». Чего же проще!

Сегодня большее число кандидатов в Культуру проходят по рекомендациям Масс-медиа, которые небезуспешно перемешали карты в колоде, как это делают шулеры, подменив туза шестеркой, джокера — валетом. Понятие ценности произведения подменили ценой на рынке, великие имена в искусстве — громкими без искусства.

Но культура не считается с рекомендациями. Она не просит художника предъявить паспорт, не интересуется его социальным и гражданским статусом.

Не учитывает его спесивых амбиций, равно как и их отсутствие.

Равнодушно взирает на его «навлиний хвост», глуха к его блудливым речам и манифестам, безучастна к его страданиям, равно как и к его радостям.

Не интересуется его образом жизни.

Она не впечатляется титаническим трудом художника, уровнем таланта, который он сам себе определил.

Она принимает в себя или отвергает художника, насколько не считаясь с его желанием, как и с отсутствием оного.

Ей безразлично, в каких музеях художник выставлялся, или не выставлялся вообще.

В какой географии и на каком языке пишет поэт, прозаик, в издательствах каких стран он издается.

В культуру невозможно вломиться. Она неприступна для взломщика, но гостеприимно открыта для

приглашаемого. И если она приглашает к себе, то никому не дано отказаться — ни живому, ни мертвому.

У культуры свой гамбургский счет.

Войти в нее можно только через парадный подъезд, ибо черного хода у культуры нет.

Что есть истина?..

И другие риторические вопросы

Мир соткан из множества правд и неправд. И разбивается он во многих направлениях. Пересечения в этой паутине не имеют закономерности. Для нас, как я думаю, плодотворнее не поиск ответа на извечный вопрос «что есть истина», а сам вопрос, конечно же в пределах сюжета. Вопрос активизирует работу мысли.

Прежде чем перейти к тому, что меня занимает и тревожит, маленькая преамбула. В качестве сравнительного примера и оппонента я обращаюсь к французской истории, только потому, что она мне ближе. Но то, о чем пойдет речь ниже, *фактически не имеет географических границ.*

Франция — страна с более чем двухсотлетней демократией, записавшая в Декларацию прав человека и гражданина его «святые и неизменные права». «Дабы народ всегда имел перед своими глазами основы своей свободы и своего права, правительство — свои обязанности, законодатель — свой долг». Эти слова, включающие в себя несомненно свободу художника на самовыражение, нашли свое воплощение во французском искусстве. Тем не менее, позволю себе сослаться на исторический отрезок времени во французском искусстве с конца XIX века до 50–60-х годов века XX-го. Этот период не удален от нас на расстояние, которое обычно скрывает за патиной времени явления и факты, но активно присутствует в нашей памяти.

Париж того времени был общепризнанной меккой художественной жизни. В нем работала фантастическая плеяда художников. Их диапазон творческого любопытства, разность художественных интересов поразительны. Поучительное свидетельство того, как в диалоге с прошлым в традиционной преемственности рождается

самость художника, его уникальность и затем — новое искусство. Не могу удержаться от патетики, но Париж тех лет можно сравнить с океаном, в который вливались бесчисленные многонациональные культурные потоки, формируя многообразие и богатство его художественной фауны.

Можно ли утверждать, что уровень свободы и демократии во Франции понижается в последние 50–60 лет, словно уровень воды в Сене после весеннего половодья? Нет, конечно.

В таком случае, отчего на том же поле, недавно усеянным многоцветием выдающихся художников, под одним и тем же небом свободы сегодня такая хилая поросль единообразия? Отчего полноводный океан почти пересох?

Неизбежно ли искусство, соподчиненное идеологическим запретам и канонам, обречено на упадок и маразм, и на расцвет в пространстве, которое принято называть «открытым обществом»? Демократия и свобода так ли необходимы искусству? А может быть, оно такой цветок, которому безразлично, какая погода на дворе и из какой почвы произрастают его корни?

Кстати, о корнях. Во всей истории французского искусства, включая вышеназванный период, только злоумышленный взгляд может не видеть связующий нерв французских художников с феноменом окружающей их жизни.

Какого рода анестезия сделала этот нерв бесчувственным к своей национальной традиции? Отчего беспредельное мироздание переродилось в сегодняшнем искусстве в маленький келейный мирок, усохло словно шагреневая кожа? Не оттого ли, что лишилось источника питания — поэзии жизни? Не потому ли, что выставки современного искусства завалены в своем большинстве изделиями, в которых не течет живая кровь, в которых нет души, нет любви? Не лишается ли искусство на наших глазах высокой радости бытия?

Не следует ли задуматься, отчего на выставках современного искусства нет благоговейной тишины, в которую независимо от воли погружает нас сознание при встрече с высоким искусством? Здесь, напротив, царит веселое оживление, свойственное массовым зрелищам.

Само определение «современное искусство» — не является ли оно хитроумной тавтологией? Какими

неправедными путями определены категории времени переползло в категорию эстетическую?

Большое искусство вне времени. Нас одинаково тревожат и возбуждают замечательные творения — в какую бы эпоху они ни были созданы. Они всегда современны и такими останутся во веки веков. Творец подлинного искусства не стремится никому угодить, ему принадлежит время, и по мере его протекания большой художник становится еще более непостижимым.

Идеологи «современного искусства» этим определением, похоже сами не понимая того, напоминают об актуально-сиюминутном его происхождении и потреблении.

У временщиков на поезд в будущее билета нет.

И, наконец, не стало ли это «современное искусство» официальным искусством нашего времени со всеми присущими авторитарным идеологиям признаками?

Как случилось, что художники, отвергающие беспредель, убежденные, что вседозволенность в искусстве неизбежно ведет к его инфляции, художники, не желающие отказываться от многовековой изобразительной традиции, давшей сверхземные примеры человеческого гения, оказались изгоями? Представительство их произведений на выставочных стендах сегодняшнего искусства оскорбительно диспропорционально. Не потому ли, что они не желают вписываться в коммерческий стандарт?

Не было бы более справедливым дать художникам различных убеждений равные шансы и в равных условиях вести спор?

Кто возьмет на себя труд ответить на вопрос, что делать молодому человеку, который по своей природе, нравственному зову и стремлению смотреть открытыми глазами на мир желает живописными средствами его осмыслить? Который видит в человеке не только примитивную схему, но бесконечное таинство, в нем заключенное. Иначе говоря, желает писать КАРТИНУ БЫТИЯ. Куда пойти сегодня такому юноше учиться? И у кого?

Пьеро делла Франческа, прежде чем написать «Страдания Христа», или Диего Веласкес — «Менины», были обучены навыкам ремесла? Не доведена ли наша реальность до абсурда? Не есть ли это культурный

криминал, пользующийся своей юридической безнаказанностью? И не таит ли он в себе непоправимую угрозу будущему культуры?

«Свобода состоит в том, что человек имеет право делать все, что не вредит другому; и ее основой является природа, ее правилом — справедливость, ее охраной — закон, а ее моральным ограничением — максима: не делай другому того, относительно чего ты не хотел бы, чтобы оно было сделано тебе». Это шестой параграф французской конституции 1793 года. Просто и ясно сказано о существенном.

Если известные права и свободы охраняются законом, то достаточно ли одной моральной максимы для охранения такой тонкой материи, как искусство? Не слишком ли это слабая преграда для корыстного и злоумышленного сознания? Совместимы ли закон и искусство? Если нет, то кто определит моральный барьер, за которым начинается произвол? А если совместимы — то как и кем он может быть применен? С этической

позиции, разумно ли отдать искусство идеям деструктивности и умножения хаоса, и без того достигшего апогея в современном мире?

Букет из мертвых цветов, как бы хитроумно ни был составлен, — не имеет запаха. Может ли дать потомство однополый брак?

Однополое искусство обречено тоже. Оно не может развиваться без альтернативных идей. Антитеза — единственная возможность развития.

Мой слух улавливает нарастающий гул голосов узревших за вопросами опосредованное покушение на Свободу и Демократию. Посему хочу предупредить: названные понятия стали разменной монетой в устах фарисеев, которые ими манипулируют подобно жонглерам в цирке. Как контрабандисты, они переходят границу между понятиями «свобода» и «вседозволенность», «демократия» и «беспредел» в полном соответствии со своими шкурными интересами. Но им следует помнить, что однажды они уже были изгнаны из храма...

ЧАСТЬ III

Цепь случайностей, или Судьба

Я приступаю к самой волнующей меня части рассказа, в которой собраны все звенья удивительных и счастливых случайностей в цепи тридцати лет эмиграции. Думаю, что своей жизнью я их не заслужил. Но, возможно, молитвами моих предков, молитвами моего младшего брата, так рано ушедшего. Которого продолжаю любить щемящей любовью.

Постулат «случайность — обусловленная закономерность, имеющая причинно-следственную связь» — тешит амбициозное сознание. Но все же без участия Горних сил тут не обходится. Те, кто утверждают, что не суеверны, в некоторых обстоятельствах жизни становятся ими. Это чувство заложено в фундаменте всех без исключения религиозных учений. Какая уж тут «обусловленная закономерность»! Впрочем, если она и есть, то не нами обусловлена...

Вена

Бесконечно уставший от тревог неизвестности и вынужденного безделья я выходил по утрам из отеля мадам Беттины, через который прошла вся третья волна русской эмиграция. Праздно бродил по венским улицам, нисколько не смущаясь своим безразличием к одному из самых красивых городов Европы. Вздрагивал, слыша русскую речь. Оглядывался... Так однажды встретил своего давнего приятеля, с которым в молодости валял дурака на алушкинском пляже в Крыму. Он был славный парень. Я обрадовался встрече.

— Вы гово'ите по-усски? — с таким картавым вопросом обратилась к нам улыбчивая девушка. Мы, два советских неуча, конечно же, говорили в австрийской столице по-русски.

Это была Дарья, австриячка хорватского происхождения, педагог русского языка в начальной школе. С этого

момента моя жизнь в Вене приобрела цвет, смысл и перспективу. Эти три предмета Дарья принесла в пузатой сумочке в квартиру, которую снял для нас Толстовский фонд, взявший семью на свое попечение до получения разрешения на въезд во Францию.

С энергией предназначения Дарья начала организовывать мою жизнь. Она решила начать с быта. Эта австриячка напомнила мне, что «быт определяет сознание». И повезла меня с Ирой в один из двух маленьких супермаркетов, принадлежащих ее мамушке. В этих магазинах было все: от транзисторного приемника до венской сдобы. В обмен на одну картинку, из нескольких привезенных мною, она набила багажник своей машины «иноземным продуктом», превратив нашу квартиру в третий мамушкин супермаркет.

Однажды Дарья объявила, что с понедельника мы начнем, по адресам ею выписанным, объезды венских издательств детской книги, чтобы я смог, наконец, начать работать. Издательств таких в Вене было семь. Впечатлённая моей книжной графикой, она не сомневалась в успехе. Сомневался я. И у меня были для этого основания. Из разговора с моими русскими коллегами, которые проделали уже этот путь, мне было известно, что годовой план каждого издательства был не более шести-семи названий. И что местные художники-иллюстраторы могут рассчитывать не более чем на один, максимум на два, заказа в год. Все эти знания я добросовестно передал Дарье.

На следующее утро мы вышли из дома, чтобы посетить два из намеченных издательств. В первом из них нас встретил приветливый господин, посмотрел оригиналы и несколько детских книжек с моими иллюстрациями, которые я принес с собой. Похоже, что он не был впечатлен увиденным, как Дарья. А затем произнес слова, которые накануне были мною донесены до слуха Дарьи. Мы вышли вон и поехали по второму адресу. По дороге я сделал робкую попытку усмирить Дарьин энтузиазм. Но она уже закусил удила. Во втором издательстве я подписал договор на оформление книжки Джанни Родари «Дважды Ламберто». А еще через день — второй, в еще одном издательстве. Дарья торжествовала. А я иронизировал над собой. Уехал ведь я, чтобы *никогда* не возвращаться к книжным занятиям. *Никогда?* — Забудь это слово,

Заборов, на всю оставшуюся жизнь! С радостью засел за знакомое ремесло. Время начало протекать по-другому. К концу какого-то месяца пребывания в Вене я получил гонорар. Это был самый «хороший» и самый маленький гонорар в сравнении с советскими за такой же объем работы.

Милая Дарья была воистину для меня — Дар ниспосланный. В этот венский период она знала все мои тревоги, желания. Я не скрывал, что с нетерпением жду возможности заняться живописью. В нашей перенаселенной квартирке писать было просто невозможно.

Мало-помалу я тоже узнавал Дарью. Девушка она была многоречивая, живая, инициативная, упрямая, но затихала всякий раз, когда ею овладевала идея очередного действия, на меня направленного. Так однажды, находясь в таком затишье, она предложила прогулку на трамвае в венский район Шенбрунн. Я догадывался, что не летние резиденции австрийских кайзеров хочет показать мне Дарья. И не ошибся.

Мы вышли из трамвая в дачном районе, прошли немного пешком и оказались перед калиткой, за которой на ухоженной зеленой поляне я увидел чудный деревянный домик с мезонином под номером «13». Такая австрийская рождественская открытка с пожеланием счастья. Этот домик Дарья преподнесла мне в дар, и он стал моей мастерской. Уже через несколько дней в доме стоял волнующий запах терпентина и масляной краски. Он уносил меня на своих эфирных крыльях в минскую мастерскую и дальше, в детские довоенные счастливые годы — в мастерскую моего отца.

Как-то зимним февральским вечером к нам наведальась Дарья и прямо с порога торжественно заявила:

— Я взяла термйн (свидание — по-русски) с директором музея «Альбертина» г-ном Кашацким*.

— И что ты будешь показывать г-ну Кашацкому? — спросил я не без сарказма. — Тебе повезло, и ты нашла неизвестные рисунки Леонардо да Винчи, офорты Рембрандта или Дюрера?

— Мы будем показывать твои офохты, — с вызовом сообщила Дарья.

* Музей «Альбертина» в Вене — одна из крупнейших мировых коллекций рисунка, гравюры, акварели.

В назначенный час мы с ней, точнее она со мной (Дарья держала меня крепко за руку), стояли перед дверью, которую, помнится, я видел несколько тысяч лет назад в храме филистимлянском, и которую позже Самсон унес на своих плечах на гору библейскую. Я думал, как такую тяжелую и высоченную дверь возможно открыть обыкновенному человеку. И еще я... не успел подумать ничего, как эта дверь начала бесшумно открываться усилиями не очень молодой хрупкой дамы. Она пригласила нас войти внутрь. «Внутри» представляла собой необъятных, как мне запомнилось, размеров зал, залитый светом, падающим из выстроившихся в ряд высоких стройных окон на противоположной от двери стене. В зале — стол. Я, провинциал, не подозревал, что столы вообще бывают таких размеров. Он уходил, убывая вдаль, как взлетная полоса. Дама предложила нам положить офорты на эту «взлетную полосу». Писательское дело — не мое ремесло, по этой причине я воздержусь живописать словами эмоции, которые переживал, когда увидел свои сиротские гравюры в этом величественном, как храм, пространстве. Я хотел лишь провалиться сквозь дубовый паркет и чтобы он сомкнулся над моей лысой головой. Как если бы меня там никогда не стояло. Дарью в этот момент я ненавидел.

Вскоре в противоположном конце зала открылась маленькая дверь, которую я раньше не заметил. Из нее вышла группа людей. Впереди шел г-н Кашацкий, директор «Альбертины», за ним, надо полагать, эксперты. Они поздоровались с нами. Уже знакомая нам дама предложила мне с Дарьей выйти. В коридоре я почувствовал себя больше на своем месте и начал искать глазами возможность побега. Дарья крепко держала мою левую руку выше локтя. Она как-то догадывалась о моем намерении. Сидели мы вечность в ожидании приговора. Наконец, дверь так же мягко открылась и та же дама пригласила нас войти. Эксперты остались у стола, а господин директор пошел нам навстречу и, не глядя на меня, начал что-то говорить Дарье быстро и энергично. Я косил на Дарью, пытаюсь понять, о чем они там... но ее лицо было серьезным, не предвещающим хороших вестей. Я уже немножко ненавидел и г-на Кашацкого. Моя неприязнь к нему не успела еще укрепиться в сердце моем, как вдруг лицо Дарьи начало растягиваться

в улыбке, и затем, словно механическая кукла, она начала в такт словам господина директора качать головой. Взглянув в мою сторону, скороговоркой перевела долгий разговор одной содержательной фразой: «Они купили у тебя всё». Я успел еще удивиться тому, с какой быстротой моя неприязнь расцвела цветом нежной любви к г-ну Кашацкому и к Дарье. Я получил убедительное подтверждение тому, что тривиальность часто ближе всего к истине. «От ненависти до любви — один шаг»... и того меньше. Он пожал мне руку, и мы с Дарьей ушли, оставив на «взлетной полосе» восемь офортов к повести Достоевского «Кроткая».

Французская виза запаздывала роковым образом. Замечательная, добрая мадам Кёрк, директриса Толстовского фонда, опекала нас уже седьмой месяц. Мы знали с Ирой, что это необыкновенная привилегия. Но в конце концов нужно было сделать выбор. Мадам Кёрк советовала нам Нью-Йорк, у нее были там связи. Она была женой американского посла при ООН в Австрии. Она любила нашу семью. Это был период переживаний и тревог, о котором не хочется вспоминать. Я дрогнул. Попросил Дарью попытаться взять «термин» с г-ном Кашацким, мне нужен был его совет. И он меня принял. Я его спросил: коль скоро Франция не дает мне разрешения на въезд, возможно, мне следует остаться в Вене? Европа. Две детских книжки и музей «Альбертина» — начало карьеры. Как же я был слаб в этот период жизни. Дарья перевела мне ответ г-на Кашацкого:

— Лучше быть последним художником в Париже, чем первым в Вене.

На следующий день пришло разрешение на въезд во Францию. Через несколько лет я узнал о смерти г-на Кашацкого. Пусть земля ему будет пухом.

Париж. 1981. Модильяни

Наш дом в Париже находится неподалеку от кладбища Пер-Лашез (Père-Lachaise), и первое время я часто уходил гулять туда. Я бродил часами по улицам мертвого необъятного города, по его улочкам, имеющим имена. Рассматривал замысловатую архитектуру его зданий — семейных склепов, читал имена на надгробиях. Однажды

закурив, я присел на замшелый надгробный камень. Желая загасить окурок, оглянулся и увидел слева от себя проступающие сквозь мох буквы — IANI. Заинтригованный, начал расчищать надпись... и меня подбросило словно ударом — MODIGLIANI.

Я сидел и курил на его могиле! Меня это по-настоящему потрясло; и не только как случай, но и как то, что могила одного из замечательных художников XX века в таком запустении. Если меня можно простить по неведению, то тех, кто торгует его работами, зарабатывая миллионы, простить нельзя.

Сегодня могила приведена в порядок. Под одним камнем покоится прах Амедео Модильяни (Amedeo Modigliani) и его подруги Жанны Эбютерн (Jeanne Hébuterne).

Много лет спустя я встретился с Модильяни при совершенно иных обстоятельствах.

Пауза

Живет во мне неистребимая с возрастом детскость. Я живу в ожидании от жизни добрых вестей, сюрпризов. Что ни говорите, но существует в человеке неназванная энергия, о которой он знает «ровно ничего», но которая притягивает страстно желаемое магнетической силой.

Мой многомесячный «венский карантин» лишь усиливал тревогу встречи с Францией. Что, собственно, я знал об этой стране? Попавшиеся мне в детстве несколько почтовых марок с чудесными, но сегодня не помню, какими, картинками. И слово «France», которое всегда отзывалось во мне сладкой истомой. Позже это слово обрело некоторый объем и плоть. Кино, литература и, еще в школьной программе, французская поэзия — Ронсар, Вийон, Рембо, а позже — Гюго, Флобер, Доде, Вольтер. Я любил его «инфантильного простака» Кандида. Ну и, конечно же, французская живопись.

И еще одно совершенно странное обстоятельство влекло меня, но уже определено — к Парижу. Сны, которые я запоминаю, — обычно черно-белые. Редкие сны о Париже были всегда цветными. И, кроме того, в этих снах виделись мне не всем знакомые парижские силуэты, но — окраины города, железнодорожные

разъезды, заводские дымящие трубы. Позже, живя в Париже, я узнавал эти места.

А пока, в Вене, я изнывал от любопытства: как там, в Париже? А в Париже жил уже два года художник Олег Целков. Мы были знакомы с двадцати лет — сначала в Минске, затем в Ленинградской академии художеств, а позже — в Москве. Иногда пили и закусывали в одной компании и гоняли мяч на пустыре в Тушино. Я помнил Олега как человека, лишеного природой дружеского гена, ему никто не был нужен. Я подозреваю, что весь запас дружественных сантиментов, если они всё же были у него, он отдал в молодости раз и навсегда «идиоту», которого любит и клонирует с удивляющим упорством в своей живописи вот уже более пятидесяти лет. И все же в нетерпеливом любопытстве я звонил Олегу в Париж. И однажды был искренне тронут, получив от него письмо. В этом письме, с присущей Олегу Целкову прямо-той, он сообщил мне истинную правду: что никто меня в Париже не ждет, и что таких художников, как я, «раком не переставит от Парижа до Москвы». Я вполне оценил сердечную деликатность старого товарища. Он мог бы совершенно справедливо указать — и до Камчатки, и был бы тоже прав.

В первые дни в Париже Олег приглашал меня на прогулки в Латинский квартал. Он был уже малость «посвящен». Знал худо-бедно, who is who в парижском галерейном клубе. Так, однажды, на рю де Боз-ар (Rue des Beaux-Arts) Олег указал на фасад, выкрашенный в густо-зеленый, почти черный, цвет, над которым крупно было написано «Galerie Claude Bernard».

— Если к концу жизни попадешь в эту галерею, — сказал Целков, — считай, что приехал не зря.

Через пять месяцев после нашей прогулки я работал с этой галереей. Олег не догадывается и сегодня, что тридцать лет назад активизировал во мне вышеназванную энергию.

Первые три картины заняли место на стенах моей рабочей комнаты. Начав писать *свое*, я познал уровень творческой эйфории, ранее мне неизвестной. Я приступил к работе, о которой мне только мечталось; отступили неврастения и тревога. Обретенная или найденная идея, как будет угодно, овладела всем моим существом. Она нетерпеливо требовала воплощения. Я работал одержимо,

по четырнадцать-шестнадцать часов в день, не чувствуя усталости. Мне было жалко тратить время на сон. Засыпал, думая о работе следующего дня. Это счастливое состояние души. Художники должны меня понять. Я смотрел на законченные работы и видел в них неисчерпаемые для себя возможности развития. Позади меня громоздились глыбы потерянного времени. Я думал, что его можно наверстать, жить и работать против часовой стрелки. Мой физический организм обновлялся в гармонии с духовным обновлением. Я молодец. Открылись поры, я дышал свободнее. Приехав в Париж, занялся настоящим творчеством. Все прошедшие годы осознал как затянувшийся подготовительный период к описываемому моменту. Рождалась биография нового одноименного мне художника.

Русские художники, живущие на Западе, эмигранты и свободно приехавшие позже, по существу сменили местожительство и свои мастерские. Они продолжают свою работу, начатую в метрополии.

Мой случай нетипичный в среде моих коллег. Стоит ли оговариваться, что этот факт не носит оценочной характеристики, но лишь констатация. И если буду достоин, этот феномен будет изучен и прокомментирован в будущем.

Как художник я не имел отношения к моему поколению, которое вошло в историю русского искусства второй половины XX столетия под именем нонконформизма, художественного андеграунда, как альтернативное искусство господствующему соцреализму, которому казалось, что оно комфортабельно устроилось в пространстве русского искусства навсегда. Я был рядом со многими из них, меня связывали дружеские или приятельские отношения, общение. В разные периоды я по-разному относился к тому, что они делают, — любил, разделяя чьи-то взгляды, иные не воспринимал. Некоторые из наших художников вошли в панораму современного западноевропейского искусства. Но чем объяснить, что, живя в одном историческом времени с ними, я не был увлечен их идеями в целом и эстетическими в частности? Я был отчужден и бездействовал. Сегодня, обретя себя, я, как и прежде, — *отдельно*. Но уже как действующий художник определенно выраженной идеи. Не как сочувствующий попутчик 1960–1970-х годов.

Клод Бернар

Начало моей жизни в Париже проходило в ирреальном мире моих безымянных — вне времени и пространства — героев. Я был нечувствителен к окружающей меня реальности. Вернул меня к ней телефонный звонок. Мужской голос был «французским». Я позвал к телефону дочь, Марину, она владела английским. Человек в пространстве — тоже. Свидание было назначено, если не подводит память, на тот же день. В обозначенное время в дверях нашей квартиры стоял молодой человек по имени Луи Деледик (Louis Deledique). На его голове была густая копна серых волос, а на лице выпученные глаза, вращающиеся словно на шарнирах. Он весь лучился улыбкой, а глаза, как бы отдельно, безучастно к улыбке, продолжали вращаться. Я пригласил его в рабочую комнату. Слово по команде, его глаза заняли стабильное положение. Он смотрел работы, задавал какие-то вопросы. Подошел к мольберту, на котором была установлена начатая картина, изучил палитру. И затем попросил позволения позвонить. Поговорив, спросил, может ли приехать завтра с кем-то из галереи. Когда человек ушел, меня осенило: ведь он назвал имя той самой галереи, выкрашенной в темно-зеленый цвет!

Переполненный эмоциями, я не мог продолжать работу, и по выработанной привычке первых дней пошел гулять на кладбище Пер-Лашез. Уходя на прогулку, я никогда не звонил домой. Не было лишних монет, да и уходил я, как правило, ненадолго. Но в тот день почему-то позвонил из автомата на бульваре Менильмонтан (Ménilmontant). Трубку сняла жена и возбужденно сообщила: они сейчас приедут, быстрее беги домой! Я почувствовал поворот судьбы.

Эту фантастичную историю я хочу рассказать чуть подробнее.

У Клода Бернара умер брат. У брата осталась дочь, племянница Клода. На семейном совете было решено приобщить молодую двадцатилетнюю девушку к галерейному бизнесу. Сказано — сделано. Так появился молодой человек, Луи Деледик, обладающий энергией, чутьем, вкусом. Он был приставлен к племяннице советником. Клод Бернар прикупил небольшое помещение, стенка в стенку со своей большой галереей. Перед

молодым человеком была поставлена определенная цель: собрать команду из семи никому не известных художников, работы которых обладали бы «качеством». Стратегией новой галереи было привлечь потенциальных молодых любителей живописи; и чтобы цены на картины были бы доступны для начинающих коллекционеров. Было решено в течение первого года проводить групповые выставки, обновляя постоянно экспозицию. Следующий же год начать с персональных выставок художников группы (всего нас было семеро). Год прошел, как и был задуман. Следующий начался с моей персональной выставки. Когда я пришел на вернисаж, узнал, что тринадцать выставленных работ уже проданы.

На вернисаже Клод Бернар представил меня Лизе и Бобу Сенсбюри, которые купили две мои картины. Эти люди принадлежали к той категории страстных любителей искусства, о которой я знал до того лишь понаслышке и из литературы. Они начали собирать свою коллекцию в молодости, с покупки работы никому не известного человека по имени Фрэнсис Бэкон. За многие десятки лет они стали обладателями одной из самых больших коллекций в Европе: живопись, скульптура, рисунок. Достаточно сказать, что это самое большое частное собрание работ Альберто Джакометти, Фрэнсиса Бэкона, Генри Мура. Сегодня эта уникальная коллекция хранится в построенном ими музее, который они подарили университету в Норидже.

За этим памятным ужином Боб сказал мне, что я первый русский художник в их коллекции. Многие годы, до их кончины, мы оставались добрыми друзьями. В их коллекции насчитывается более двадцати моих работ.

Но вернусь к истории. Когда закончилась моя выставка, племянница заявила дяде, что не хочет заниматься этим бизнесом, а хочет выйти замуж, и уехала в США рожать детей. Галерею закрыли, художников распустили, а мне предложили перейти в основную галерею. Я работал с Клодом Бернаром шесть лет на эксклюзивном контракте.

В 1985 году телефонным звонком Клод Бернар сообщил, что немецкий город Дармштадт присвоил мне премию города. Учрежденная после Второй мировой войны, премия присуждается один раз в год одному европейскому художнику. В ее условиях: организация

выставки лауреата в музее Матильденхоф, закупка одного произведения музеем и издание каталога. Так появился на свет первый мой каталог.

Между тем почти пасторальная жизнь в галерее Клода Бернара шла своим чередом. Однажды мне сообщили, что японская галерея «Арт-Пойнт» («Art Point») хотела бы сделать выставку моих работ в Токио и что Клод Бернар изучает ситуацию. Через какое-то время он подтвердил, что галерея «Арт-Пойнт» вполне адекватна уровню его галереи. Выставка состоялась; и состояла из работ, принадлежащих Клоду Бернару. Я был почетным гостем; и та моя первая поездка в Японию остается и по сей день одним из самых замечательных воспоминаний. Господин Окада, владелец трех галерей в Токио, оказался человеком щедрым. Прием был королевский, и я путешествовал по стране в сопровождении переводчицы.

Но там же, в Токио, на вернисаже я впервые увидел цены на свои работы. До этого я очень мудро не интересовался ими в Париже. На выставке в Токио лист с ценами был вложен в каждый каталог. Они превышали те, по которым покупал у меня Клод Бернар, в десять, одиннадцать, тринадцать раз. Я дрогнул. По возвращении в Париж увеличил свои цены для галереи на сто процентов. Клод Бернар, не сказав ни слова, заплатил. Но с этого момента «любовные отношения» начали мало-помалу деградировать и к концу 1989 года оборвались окончательно.

К этому времени я был уже осведомлен о подводной части коммерческого айсберга — галерейного мира. В этот тревожный период я не без сарказма вспоминал слова Луи Деледика. «Фундаментальное отличие, — говорил он, — галереи Клода Бернара от всех прочих в том, что ее шеф любит только искусство, а не деньги». Он говорил: «Клод Бернар достаточно состоятельный человек, чтобы не думать о деньгах. Он любит своих художников, он им верен и ждет от них взаимности». Я свято верил его словам, благоговейно внимал. За шесть лет работы галерея сделала для меня очень много: она вывела меня на орбиту художественной жизни Парижа. Я всегда буду благодарно помнить об этом. Но Клод Бернар, не являясь исключением, прежде всего — коммерсант.

Что значило выпасть из галереи Клода Бернара? Это означало оказаться в вакууме. В Париже не было

галереи, которая, занимаясь фигуративным искусством, была бы на таком же уровне и которая, что особенно важно, могла бы поддерживать сформированный Клодом Бернаром уровень цен. Исключая художника из своей галереи, художниколюбивый Клод Бернар знал лучше чем кто бы то ни было, что этим он убивает его. Но со мной просчитался, чего не может мне простить, похоже, и по сей день.

«Пале де Токио»

Я писал, что всякая жизнь развивается одновременно по многим векторам.

В то время, когда мои отношения с галереей приблизились к полному разрыву, ко мне зашел мой друг Отар Иоселиани и сказал, что должен встретиться с великим французским фотографом Анри Картье-Брессоном, и что было бы неплохо показать ему мой дармштадтский каталог. Позвонив через день, Отар сообщил, что работы произвели хорошее впечатление — понравились не только Картье-Брессону, но и Роберу Дельпиру, который в то время был президентом Французского национального центра фотографии.

И в 1989 году Робер Дельпир организовал мою персональную выставку в «Пале де Токио», этом замечательном зале Парижа, который в то время был его вотчиной. Мне было предоставлено 600 квадратных метров в центре города. К этому моменту я уже был свободным художником.

За несколько дней до закрытия выставки раздался неожиданный звонок. Я сразу узнал голос моего японца Окады. Он приехал в Париж, увидел афишу выставки, позвонил и пригласил вместе пообедать. Этот обед стоит отдельного повествования. За столом было три человека — г-н Окада, я и моя приятельница Кристина. Она владела английским, французским и украинским. Об этой стране — Украине — г-н Окада ничего не слышал, по этой причине украинский язык на встрече был мертвым. На английском — я ни слова, Окада знал все же несколько десятков слов по-английски. Французский г-на Окада, как и мой, был в эмбриональном состоянии.

Обед проходил в многозначительном молчании. Закончив с закусками, г-н Окада спросил, по-прежнему ли я работаю с Клодом Бернаром. Я ответил, что свободен, и он тут же предложил мне работать с ним.

Это было кстати.

Затем пауза затянулась до десерта. Наконец последовал второй вопрос: на каких условиях я хотел бы работать с ним? Я ответил, что хотел бы сохранить привычный принцип работы, то есть иметь гарантированную сумму каждый месяц. «Какую сумму каждый месяц вы бы хотели получать?» — был его следующий вопрос. Я знал, какая сумма необходима, чтобы я и семья могли не менять свой образ и уровень жизни. Я ее назвал. Г-н Окада прожевывал десерт и пил кофе. Пауза чрезмерно затянулась, и я шепнул Кристине по-русски, что его, очевидно, испугала названная мною сумма. И не ошибся. Наконец, он объяснился на своем японо-английском: если я приглашаю художника в галерею «Арт-Пойнт», художник не может работать за такие деньги. Я буду вам выплачивать каждый месяц... и назвал сумму, ровно в два раза превышающую названную мной. Когда иной раз в разговоре с моими коллегами я рассказываю этот случай, они снисходительно улыбаются. Ведь у всех нас опыт один, прямо противоположный рассказанному. Я работал с г-ном Окада два года и эти два года в одно и то же число каждого месяца получал чек на сумму, им названную. Пока он не разорился.

Контракт с Окадой принципиально был отличен от того, по которому я работал с галереей Клода Бернара. Если Клод Бернар забирал у меня все, что я делал, то Окада оставил за собой право первого выбора, что позволило мне иметь свободные работы и со временем приобрести своих покупателей — коллекционеров.

Не стану углубляться в философические рассуждения о том, как часто направленное на нас зло оборачивается для нас благом. Об этом явлении написано немало литературы. Но когда этот феномен переживаешь, как личный опыт, — дело иное. В 1970-х годах, когда мои родители выдавливали меня из родного города, перекрывали кислород, унижали не только меня, но и моего уже немолодого отца и моего брата, когда КГБ в Новогоднюю ночь, кажется, 1978 года, произвело грубый обыск

в моей минской мастерской, — они не могли подозревать (впрочем, как и я), что вершат для меня то, что было бы не под силу моим друзьям и благожелателям. Они подарили мне вторую жизнь, в которой я стал художником какой есть.

Когда Клод Бернар вытеснял меня из своей галереи, он тоже не знал, что вершит тем самым благотворный акт эволюции моей художественной биографии. Я обрел внутреннюю свободу, которую я осознал позже и которая в скором времени вытеснила из моего сознания ощущение трагедии. Через несколько лет работы с галереей меня начала тревожить назойливая мысль, которую я гнал, как наваждение. Внутренний голос «сладко нашептывал, как умеет говорить только зло», по выражению Оскара Уайльда, что я живу в обволакивающей меня галерейной рутине. Сигнал опасности.

Нет, ни сам Клод Бернар, ни кто-либо из его сотрудников не пытались меня ориентировать в моей работе. Указывать, какая работа лучше и не мог бы я сделать следующую — в этом, так сказать, духе. Это галерея известного уровня. Но почему со временем я начал ощущать несвободу, почему во мне усиливал работу внутренний цензор-конформист? Мой уход из галереи Клода Бернара сегодня я оцениваю однозначно как великое благо. Сегодня в своей работе мне пенять не на кого, кроме как на самого себя. Сегодня уровень внутренней профессиональной свободы соответствует только моему природному. Обретенная свобода позволила мне расширить мои интересы. За последние годы, кроме живописи, я занимался скульптурой, театром, офортом, фотографией и т. д. Когда я чувствую себя подготовленным к выставке — выбираю галерею без каких бы то ни было долгосрочных обязательств. За последние годы прошли мои ретроспективные выставки в больших музеях России и Западной Европы. В 2008 году я вошел в число художников, представленных в коллекции Галереи Уффици во Флоренции. Но об этом подробнее несколько позже. Нисколько не сомневаясь, могу сказать, что все это было бы невозможно, останься я в галерее Клода Бернара. Я ему признателен и благодарен за всё: за первые шаги, сделанные в его галерее, и за выход из нее. Все было вовремя и одинаково судьбоносно.

Но вернусь к хронологии событий.

Энрико Наварра. 1989

Мне позвонил Гариф Басыров, московский художник-график. Мы практически не были знакомы. Он прилетел в Париж по приглашению галереи Энрико Наварры, который, будучи в Москве, увидел литографии Басырова. Они ему понравились.

Гариф попросил меня помочь ему в переговорах с Наваррой. Я согласился, хотя мой французский был более чем посредственным. Хотелось помочь коллеге и познакомиться с Энрико Наваррой и с его галереей, одной из наиболее динамичных в то время.

Когда закончилась деловая часть разговора, Наварра обратился ко мне с вопросом: «А вы кто и чем занимаетесь?» Пришлось «признаться», что я художник и работаю с галереей Клода Бернара. Он не выразил никаких эмоций. «Вы хотите, чтобы я издал альбом ваших работ?» — был его следующий вопрос. — «Но вы же не знаете, что я делаю», — ответил я. — «Это неважно», — сказал он. Мы разошлись, и я забыл об этом разговоре. Через несколько дней он позвонил и, как мне показалось, с упреком спросил, почему я не прихожу в галерею для начала работы над книгой. Я пригласил его приехать ко мне в мастерскую. Он этого просто не услышал...

Макет книги был изготовлен быстро, и Энрико Наварра представил мне издателей. Ими были Мэретт Майер, внучка Шагала, милая и остроумная женщина, и ее муж Эвальд Грабер. У них был издательский дом в Берне, в Швейцарии.

Таким образом в 1990 году появилась на свет моя первая монография. И издал ее человек, никогда не побывавший в моей мастерской и не видевший до того ни одной моей работы. Любителям умственной гимнастики есть повод для размышлений. Я думаю, что со времен первопечатника Гутенберга и до второй половины XX столетия такой случай был бы невозможен. Есть в этой истории знак времени.

Этот контакт имел свое продолжение: галерея Энрико Наварры занималась техническим обеспечением моей выставки в Пушкинском музее. В галерее была организована и выставка моих работ, но все это было значительно позже.

Пушкинский музей

Летом 1993 года мою мастерскую посетил коммерческий представитель России во Франции Виктор Ярошенко. Пришел он не один. С ним был некто Владимир Длугач. Мы расположились за садовым круглым столом, и г-н Ярошенко внезапно ошарашил меня своей первой фразой: «Мы, — сказал он, — чувствуем перед вами вину и хотели бы ее загладить». В смущении я поспешил успокоить совесть г-на Ярошенко отсутствием какой бы то ни было его вины передо мной. Даже совсем напротив, я благодарен «власти» за привилегию запросто сидеть с ней в садике своей парижской мастерской. Но было похоже, что я не убедил высокого гостя, он хотел во что бы то ни стало «загладить вину»... и предложил мне выставку в своем особняке на рю де ля Фэзандри (Rue de la Faisanderie), в котором, к слову сказать, во время войны размещалась служба СС. А затем, когда я вежливо отказался, он тут же поднял планку выше и патетически предложил организацию моей выставки в залах мэрии XVI округа Парижа. Мне стало ясно, что г-н Ярошенко, что называется, «не в курсе», и по возможности вежливо тоже отказался и от его второго предложения. Я уже не знал, как избавиться от этого нелепого разговора, как вдруг произошло нечто совершенно сюрреалистическое. Второй гость, не проронивший до этого ни слова и сидевший сложа ладони и глядя в стол, произнес очень обыденно: «Хотели бы вы, господин Заборов, сделать ретроспективную выставку ваших работ в Государственном музее им. Пушкина в Москве?» Я посмотрел на него. Он поднял голову, мы встретились глазами. Человек не шутил. Я это понял сразу.

Владимир Длугач, сотрудник Пушкинского музея, продолжал: ученый совет музея принял решение об организации выставок некоторых художников, уехавших в разное время из СССР и живущих ныне на Западе. Было решено начать с меня. «Но есть, как всегда, небольшая проблема, — сказал он. — Эта проблема — Марина Бессонова, зав. отделом западноевропейского современного искусства. Она не возражает в принципе, но не может понять, почему первым должен быть Заборов». Я слушал речи Длугача словно сказку Шахеразады.

Уже позже Ирина Александровна Антонова, директор Пушкинского музея, назначила Владимира Длугача

посредником и доверенным лицом между мной и музеем. Только благодаря его профессиональной энергичной работе за короткое время стало возможным «сказку сделать былью». В 1994 году я подписал контракт с Государственным музеем изобразительных искусств имени А. С. Пушкина в Москве.

Но здесь я хочу несколько вернуться назад. Во время интенсивной переписки между мной, Длугачем и дирекцией Музея я получаю приглашение Министерства культуры Белоруссии быть гостем на празднествах, посвященных Шагалу и первому международному Шагаловскому пленеру, организованных по инициативе ЮНЕСКО.

Истинно — сюрреализм нашей жизни может посрамить всех художников этого направления вместе взятых. Уезжая из Белоруссии навсегда (в чем не было ни малейшего сомнения), не надеясь когда-либо увидеть пейзаж моей юности, я, однако, через четырнадцать лет был приглашен почетным гостем на родину. Хочу здесь напомнить, что в год моего отъезда, или за год до того, велась яростная, с грязненьким подтекстом, полемика на страницах республиканской прессы: включать или не включать имя Марка Шагала как белорусского художника в выходящий к тому времени том Большой белорусской энциклопедии на букву «Ш»...

В минском аэропорту меня встречал заместитель министра культуры Белоруссии. Приехав вместе со мной в Витебск, он проводил меня до гостиницы. Войдя в свой номер, я обалдел. Это был «сюит» «сделано в СССР», предназначенный для партийных бонз высшего ранга, приезжавших из центра в Витебск на свои партийные гулянки-собрания. Я слышал, что такие «сюиты» были во всех гостиницах районных центров.

Направо от входной двери — актовый зал с тяжелым массивным столом, вокруг которого стояли, словно стражи, дубовые, с высокими резными спинками стулья. На окнах — тяжелые «звуконепроницаемые» шторы.

Необъятных размеров ложе в спальне напоминало цирковой батут, на котором могли бы резвиться шесть акробатов одновременно. В ванной комнате, в дальнем правом углу казенного помещения, на чугунных ржавых ногах сиротливо стояла ванна. Я открыл кран. Долгая пауза. Затем послышалось обиженное урчание, которое

становилось все более угрожающим. Трубы начало лихорадить, и затем кран свистнул неожиданно высокой нотой и выплюнул первую струйку. Я открыл второй кран. Он остался в горделивом молчании, словно я его оскорбил предположением, что в нем есть горячая вода. В той же ванной комнате я обнаружил антикварный объект: деревянный ящик с прибитой сверху планкой. С такими ящиками когда-то ходили чистильщики обуви, я их еще помню. На ящике стояла баночка с черным гуталином и обувная щетка, непригодная к употреблению. Я был взволнован и подумал, что если пересекусь с приятелем давних лет, ныне известным инсталлятором, Ильей Кабаковым, с удовольствием подарю ему идею ящичка для его «коммуналки». Да что там ящичек — весь мой витебский номер в гостинице! А то ведь пришлось мне на какой-то выставке современного искусства заглянуть в щелку, чтобы увидеть номер люкс советской гостиницы, инсталляцию Кабакова. Дорогой Илюша, забыл ты всё и потерял на старости лет воображение...

Я вышел к правительственному человеку и попросил показать мне его номер. Он оказался напротив моего, через коридор, нормальный человеческий номер. Я тут же предложил ему поменяться. Выражение на лице господина зам. министра было таким, словно я предложил ему подать в отставку.

Словом, из меня лепили звезду с не меньшим энтузиазмом, чем «бегущую крысу с тонущего корабля», — когда я уезжал из Минска. За мной все время следовала белорусская киногруппа «Татьяна», что раздражало художников, моих бывших коллег. Это и понятно, но что я мог поделаться?

Я решил пригласить в свой номер моих коллег на ужин. Такой шикарный дубовый стол надо было использовать по назначению. Пришли все, в том числе и мои бывшие гонители. Я смотрел на них, и в еврейской душе моей не было к ним иных эмоций, кроме христианского сочувствия и благодарности.

Торжественное собрание по случаю праздника происходило в Витебском драматическом театре. Зачитывались приветственные телеграммы. В числе других мне, как гостю, было предоставлено слово. Я сказал (*даю в сокращении*):

Каламбур, начертанный когда-то на здании Витебского художественного училища — «Чтоб каждый так шагал, как Марк Шагал шагал», — сегодня приобрел содержание, выходящее за рамки остроумной игры слов, приобрел смысл поучительный и назидательный. (...) Я не знаю в истории искусства периода, когда бы живопись была в такой мере унижена услужениям корыстным, пошлым и часто преступным государственным, партийным интересам. Услужением идее распада и антигуманизма. Периода, когда бы из искусства с таким самоубийственным фанатизмом была бы изгнана человеческая личность, индивидуальность — объект традиционного пристального внимания художника. (...) На этом фоне островки искусства, сохранившие для нас нравственную и сочувственную мысль, где забота о человеческой душе понимается как главное дело художника, островки искусства чистого, не требующего изобличения язв человеческих, но фактом своего присутствия умножающие и питающие добрые чувства, притягивают к себе и влекут, как влечет оазис в пустыне.

Имя одному из таких оазисов нашего столетия — Марк Шагал.

Я вижу символический знак в том, что ЭТОТ кусок белорусской земли обошло чернобыльское смертоносное облако. Где можно в бору найти чистый боровик, из лесного родника испить глоток чистой воды, а в небе увидеть витающий романтический образ любви того, кто собрал нас сегодня всех вместе.

Но что было совершенно замечательным — это заключительное шоу на небольшой эспланаде перед старой Ратушей, сохранившейся со времен Шагала. Зрелище было организовано Витебским цирковым училищем. Вечер был теплым, июльским. По зеленой поляне ходили девочки, одетые в местечковые платья того времени, с кошельками через плечо, в которых были теплые булочки. И они подпевали:

*Купите булочки, горячи булочки,
Гоните рублички сюда скорей!
И в ночь ненастную меня несчастную,
Торговку частную, ты пожалей.*

Белые козочки пощипывали травку, а на канатах, растянутых в воздухе, балансировали скрипочками евреи

в черных сюртуках и шляпах. Когда совсем стемнело, внезапно осветились окна первого этажа Ратуши. В каждом окне сидел опять же в традиционном черном костюме и в шляпе еврейский скрипач. Лилась печальная еврейская мелодия. Затем осветился второй этаж, и тоже в каждом окне сидел музыкант. А затем — и третий этаж... И на высветившейся крыше сидел и играл все тот же шагаловский скрипач. Из-за Ратуши, подвешенный на воздушном шаре, в луче прожектора выплыл огромный портрет Шагала и, медленно уплывая в небо, растворился в нем. Это было эмоциональное зрелище. Всё, что раньше в лучшем случае вызывало снисходительную усмешку незаконченного антисемита, — этим зрелищем было возведено в ранг эмоции любви. Это не могло меня не тронуть. Я про себя сказал «браво».

Но эта витебская история мне необходима еще и потому, что напрямую связана с организацией выставки в Пушкинском музее.

За банкетным столом слева от меня оказалась женщина с не очень приветливым выражением лица. Я почувствовал ее одиночество на этом пиру. Спросил ее, что бы она хотела выпить. «Водки», — ответила она. Я налил ей и себе, предложил какие-то закуски. Было впечатление, что ей было все едино. И так повторилось несколько раз: я наливал, подкладывал закуски, никакого контакта не предполагалось. Я начал думать о том, как бы выйти покурить с тем, чтобы не возвращаться на это место. Словно догадываясь о моем намерении, моя соседка скорее выстрелила, чем сказала: «Я — Марина Бессонова. Это я возражаю, чтобы первой в музее была ваша выставка». Я остался, не ушел. Эта встреча стала началом дружбы, а Марина — энергичным участником подготовки выставки. Она приезжала в Париж, и мы в моей мастерской часами компоновали по слайдам мою будущую экспозицию в музее. Ею написано предисловие к каталогу выставки, она выступала на ее открытии.

Трогательная милая Марина, ей было неуютно с самой собой, какой-то враг, в ней поселившийся, мешал ей жить жизнью, которой она была достойна. Умная, прямолинейная и независимая в суждениях — она явно не была героем нашего времени. Когда позже мне приходилось бывать в Москве, неизменно посещал ее «хрущевку»,

в которой Марина жила со своей мамой, женщиной бесконечно доброй и теплой. Она всегда начинала хлопотать на кухне, чтобы что-то приготовить и угостить. Вспоминаю — и такая печаль и грусть одолевают меня. Марина, молодая еще женщина, неожиданно умерла, а вскоре за ней — и ее мама.

В полном согласии с музеем подготовка выставки продвигалась быстро. Благодаря стараниям Виктора Ярошенко многие французские фирмы поддержали финансово этот проект.

Но главным героем в этой истории была Ирина Александровна Антонова, легендарная женщина, бессменный директор Музея изобразительных искусств имени А. С. Пушкина. Ее авторитет и харизма снискали ей высокую репутацию. Ее имя знают во всех музеях мира, в чем я не раз убеждался. Она также приезжала в Париж, бывала в моей мастерской, мы вместе ходили на прием к господину Ж.-Ж. Аягону (J.-J. Aillagon), который в то время заведовал культурой при мэрии Парижа. У нас с Антоновой была идея продолжить выставку в Париже. Речь шла о зале «Сен-Жан» в городской мэрии. Но проект не был реализован.

Вернисаж в Москве состоялся летом 1995 года. Что добавить к этому? Можно было бы говорить о чувствах, переживаемых мною в тот день. Ведь Пушкинский музей был для нас, студентов художественного института, как, скажем, для церковных людей — Кафедральный собор. Наше молодое тщеславие казалось беспредельным, но никогда, даже в самых претенциозных мечтах, оно не поднималось до уровня выставки в этом музее.

Vallois

На углу рю де Сен (Rue de Seine) и рю Жак Калло (Rue Jacques Callot) находится кафе «Палетт». Это, собственно, центр галерейного квартала Сен-Жермен. В этом кафе собираются художники и галерейщики. Удобное место для встреч. В первой половине какого-то дня я оказался в этом квартале. Проходя мимо кафе, я встретил Боба Валуа. На стандартное французское приветствие-вопрос «ça va?» я ответил таким же «ça va». И он пригласил меня выпить с ним чашечку кофе.

Боб Валуа — владелец трех галерей и магазина мебели «Ар Деко» на рю де Сен — фигура, во всех отношениях заметная. Импозантный, двухметрового роста, с выразительной внешностью и с неизменной, словно приклеенной, огромной сигарой во рту. В разное время в двух его галереях я выставял скульптуру, рисунки, фотографии.

Уходя, Боб обронил фразу: «Борис, может быть, я найду тебе спонсора».

Дело в том, что утром того же дня я получил письмо из Русского музея в Санкт-Петербурге с предложением выставки. Последняя фраза письма была: «Ну, а теперь нужно искать спонсоров» — тем самым практически зачеркивая ее возможность. Я ни в коем случае не хотел заниматься просительной работой и вообще вешать на себя эту обузу. За столиком я рассказал Бобу об этом письме.

Коммерческий интерес Боба в музейной выставке был нулевым. По этой причине я хоть и запомнил его реплику, но никакой надежды не питал. И совершенно напрасно. Он позвонил буквально через день: «Çа va, Борис?» — «Çа va, Боб». — «Я, кажется, нашел тебе спонсора». Позже стало ясно, что Валуа нашел самого себя. Боб нашел Валуа, или наоборот. Он оплатил дорогостоящую выставку в Русском музее и затем ее переезд в Москву, в Третьяковскую галерею. Что говорить, Боб не случайно носит королевскую фамилию. Его жест был свободным и широким.

На вернисаж Боб Валуа приехал со своей женой, и мы провели несколько чудесных дней в городе моей юности. В какой-то из вечеров рекламный человек на Невском соблазнил Боба и всех нас совершить прогулку на речном кораблике по каналам Санкт-Петербурга. Был конец апреля. На воде через полчаса стало невыносимо холодно. На этот случай на корме была свалена гора серых солдатских одеял. Все мы укутались в них и стали похожи на кучи какого-то строительного материала. Боб оставил щелку, из которой торчала его сигара. Она попыхивала в ночи красным тревожным огоньком и дымила словно труба парохода. Было очень смешно.

В Питер я приехал за два дня до вернисажа и пожелал осмотреть выставочные залы Русского музея. То, что я увидел, повергло меня в отчаяние. Просторные,

с высокими потолками — они были в ужасающем состоянии. Стены, выкрашенные в какой-то гнилой цвет, были изранены следами выдернутых гвоздей. Я сказал г-ну Боровскому, заведующему Отделом новейших течений, что на этих стенах не позволю экспонировать работы, и что вернисаж не состоится. Я решил это твердо. За одну ночь стены были выкрашены, и на них, с еще не высохшей краской, на следующей день начали развеску. Совершенно неквалифицированные рабочие — у них не было даже молотка, гвоздей, необходимых приспособлений для подвески (которые имеются в любой маленькой европейской галерее). Отношение к художнику со стороны дирекции музея было более чем хамским. Такой опыт у меня был впервые. Один из двух крупнейших музеев национального искусства России заслуживает лучшей участи.

Галерея Уффици. Флоренция

Паскаль Бонафу (Pascal Bonafoux) — красивый, блестящий человек, крупнейший знаток автопортрета в истории искусств — появился в моей мастерской по совету нашего общего товарища Патрика Тайландье (Patrick Taillandier). Он готовил выставку «Я! Автопортрет XX века» в Люксембургском музее Парижа. В 1998 году я написал свой единственный автопортрет; и в разные годы несколько графических. Не так уж и много за жизнь. Так что заподозрить меня в нарциссизме трудно.

Паскаль Бонафу полюбил работу с первого взгляда, включил ее в будущую экспозицию и попросил одолжить ему картину. Он хотел, чтобы она непременно повисела до вернисажа в его рабочем кабинете. Затем картина «Художник и его модель», так она была названа, заняла свое место на выставке в Люксембургском дворце. Через два месяца выставка из Парижа переместилась во Флоренцию, в Галерею Уффици.

По окончании выставки дирекция Музея Уффици начала со мной переговоры о возможности приобретения картины для коллекции автопортрета, которую начали собирать Медичи в XVI веке, и которая размещена в знаменитом «коридоре Вазари». Переговоры увенчались успехом.

4 февраля 2007 года, в понедельник, когда Уффици закрыта для публики, произошла официальная церемония передачи картины «Художник и его модель» в собрание музея. Картина была установлена на двух мольбертах (ее длина — два метра). Были приглашены директора итальянских музеев, журналисты, гости. Со мной была моя семья, приехали друзья: Анна Зилиотто из Вероны, Райсы из Бостона, Смеховы из Москвы, Марк Левассёр (Marc Levasseur) из Парижа. Все было очень трогательно. Эти воспоминания заставляют сердце биться сильнее. Как положено в таких случаях, говорились слова. Директор музея г-н Антонио Натали (Antonio Natali) поздравил меня, а также Уффици, с новым приобретением. Картина экспонировалась до 16 февраля в «Каминном зале» для ознакомления широкой публики с новым приобретением.

Это не более чем протокольный репортаж флорентийской истории. Эмоции же собраны моей женой в семейном архиве. Европейская и российская пресса долго комментировала это «важное в музейном мире» событие. Вспоминая дни во Флоренции, жена уверяет, что 4 февраля — ее самый памятный день в нашей жизни. А я-то думал, что это 2 марта — день нашей женитьбы — пятьдесят лет тому назад.

Среди многих свидетельств этого события в нашем доме хранится Список художников, выставленных в Уффици (Liste des peintres aux Offices). В этом списке на букву «Z» всего два имени:

Boris Zaborov.

«Autoportrait avec modèle» (1998).

Federico Zuccaro.

«Autoportrait».

«Marie-Madeleine», fresque (1560).

Я возгордился. Все мы человеки, и художники — тоже.

Какое-то время спустя жена показала мне фотографию из нашего семейного альбома, сделанную семнадцать лет тому назад в Уффици, когда мы путешествовали по Италии. Я стою практически на том же месте, где спустя многие годы на мольберте был установлен мой «Автопортрет». Больше всего на той фотографии

меня поразило то, что в музее, где всегда огромное скопление людей, я стою один. Ни вокруг меня, ни в перспективе длинной лоджии нет ни одного человека. Такие маленькие, но необъяснимые случаи будоражат мысль.

Мой Париж, который уйдет со мной

Когда-то я сказал, что мне повезло — я никогда не видел Париж глазами туриста. А вот сегодня даже сожалею о том, что никогда не увижу этот город безмятежным взглядом случайного прохожего.

Конечно же, гуляя по Парижу, пересекая Сену теплым весенним утром, дождливым осенним или знойным летним днем, я вижу и слева и справа хрестоматийно знакомые силуэты, и мое сердце наполняется радостью жизни в этом замечательном городе. Но, смею думать, что мой взгляд на город принципиально отличен от туристического. Я уже «посвящен» в какой-то мере, я уже многолетний житель. Иначе говоря, мне в какой-то мере знаком вкус того, что скрыто от глаз случайного прохожего в этой красивой упаковке. Это, конечно, меняет многое во взгляде.

Париж — город, который, возможно, в большей мере, чем иные, прячется и живет своею жизнью за фасадами. И в эту интимную жизнь города никому без приглашения войти невозможно.

В детстве мама выпекала торт, который я любил. Назывался он... о, ирония (это тоже входит в концепт) — наполеон. Это многослойный торт, и во время еды я снимал слой за слоем, потому что всякий раз крем между слоями был иного вкуса. Вот так и Париж. Многослойный, многоэтажный, где на каждом этаже идет своя жизнь. И сколько этих этажей — не знает, очевидно, никто. И все же... В этом большом Париже я нашел и свой маленький Париж.

Бездумная прогулка — много лет назад — привела меня к переулку в два шага шириной. В глубине его я увидел решетчатую калитку, привлекающую мое внимание. Я подошел к ней, заглянул через металлические прутья во двор и увидел небольшое пространство — захлащенное, напоминавшее свалку. В глубине стоял

двухэтажный павильон без окон и дверей, только что не на курьих ножках. Было очевидно, что были когда-то и окна и двери, но они были замурованы большими блоками из серого бетона. И только отдельно стоящий слева «чайный домик» (как я его окрестил с первого взгляда) из красного кирпича, покрытый черепицей, и ночной фонарь на изогнутой консоли и были столь же привлекательны, как и сейчас. Я запомнил адрес: 13, Impasse Roule. Позже узнал, что это — городская собственность. И через некоторое время я подписал контракт с мэрией Парижа на ее аренду.

Затем пришел рабочий с отбойным молотком, пробил брешь в стене. Войдя внутрь, я сразу понял — это мое пространство. Я нашел свое место, о котором не смел и мечтать на перроне Северного вокзала, место, подготовленное и сбереженное для меня Провидением, которое, как известно, может принять, если пожелает, даже форму случайной и бездумной прогулки. Это пространство стало местом моего ежедневного уединения, сосредоточенности, переживаний, труда... Местом, в котором с годами я стал художником в том смысле, как себе это представлял, и ради чего покинул свою страну. Это место и есть — мой Париж.

В уточнение того, что хочу сказать: в течение лет прямым ли взглядом, или боковым зрением, стоя у мольберта, я вижу из мастерской зеленый квадрат лужайки с разбегающимися к краям брызгами синих фиалок, словно убежавший с палитры синий кобальт, или устланный густым ковром опавших листьев. Или — в редкие зимние дни — укрытый девственно чистым снежным покрывалом, когда «мороз и солнце, день чудесный». Черешню, которая с каждым вновь пришедшим маем уменьшает в размере бело-розовое облако над своим, еще крепким, но тронутым тленом болезнью стволом. Облако, которое затем опадает нежными лепестками цветов, засыпая площадку веранды, крыльцо дома, мелькая белизной в весенней зелени лужайки и на вечнозеленых листьях плюща. Иной раз мне приходит такая странная мысль, что дерево это, редкого для черешни долголетия, пришло за мной в Париж из моего детства, из фруктового сада за хатой Тихона, у которого родители снимали дом на лето в деревне Купа на берегу озера Нарочь. Или та, которая в своей черешневой молодости росла

в отдалении справа от церкви за низким частоколом, отделяющим церковный участок от проезжей брусчатки, ведущей в Поставы из Мяделя, куда каждое воскресенье ездил с мамой на базар в крестьянской телеге, вздрагивающей и жестко подпрыгивающей на всякой неровности проселочной дороги, запряженной слабосильной лошадейкой с грустными слезящимися глазами.

Я предпочитал идти пешком большую часть дороги, иной раз с опаской прикасаясь к теплой и, как мне казалось, непомерно большой голове лошади. Да, давно все это было...

Когда я вхожу в узкий тупичок, ведущий к мастерской, открываю калитку, прохожу мимо «чайного домика», нередко мерещится мне крымская молодость. Но ажурная декоративная решетка из тонких и плоских деревянных реек, покрашенных в густой зеленый цвет, на кирпичной стене и в простенке между мастерской и соседним домом — чисто французское изобретение — безошибочно указывает географию места. Безусловно, это не более чем визуальная примета, которой могло и не быть, Куда более важна примета иная — аура, магнетическое поле многовекового города. Аура, которая висит над моим садом и столетним каштаном в его глубине, над моим сознанием и в нем одновременно. Которая активизирует процесс органического слияния моего опыта жизни, впечатлений детства, юности и сегодняшней реальности в питательный раствор творчества.

Окружающий нас предметный мир отражается в нашем зрачке как в зеркале и фиксируется словно фотокамерой — у всех единообразно. Но совершенно иной рождается взгляд, когда это механическое отражение проецируется в глубину нашего сознания. Пропущенный через персонифицированный опыт отдельного человека, его единственность, обогащенный переживаниями прожитой им жизни — взгляд приобретает свою неповторимую исключительность.

И я, соразмерно своему таланту и умению, выражаю свой опыт и делюсь им с другими в формах ремесла, которое практикую. В этот опыт вписывается неотъемлемой частью мой сад, мой эдем в глубине одного из парижских тупиков, мастерская в нем, «чайный домик», каштан, черешня и старое, с потертой амальгамой

зеркало в дальнем конце этого сада, которое беспристрастно отражает и хранит в своем израненном стекле маленький мир, который и есть «мой Париж».

Париж, который необъяснимым образом порождает во мне картины, которые пишу, который присутствует в них не присутствуя. Париж, который принадлежит исключительно мне и уйдет вместе со мной.

Притча

На все четыре стороны, куда ни кинь взгляд, простирается зеленая равнина поля. Не совсем зеленого, а точнее вовсе не зеленого, так как оно усеяно до самого горизонта полевыми цветами. Живопись этого ковра превосходила своей совершенной красотой работы лучших персидских мастеров, ибо был он соткан не смертным человеком.

И жил в этом поле один рассеянный человек. По утрам он слушал многоголосье его пробуждающихся навстречу новому дню обитателей, пытаясь постичь своим человеческим разумом божественную тайну бытия. Затем, собрав из венчиков цветов немного нектара и росной воды, он завтракал и начинал свой обычный день. Брал в руки сачок и бродил с ним по полю, по многу часов в день, пока ноги держали. Иногда в сачок попадали насекомые жители его владений. Тогда человек, хоть и был рассеянный, очень нежно доставал их из своего сачка, боясь повредить хрупкость их жизни. Изучал пытливым взором хитрую таинственность их устройства и отпускал продолжать существовать.

В один прекрасный день в сачок залетела большая капустница, бабочка-однодневка. Человек извлек ее с превеликой осторожностью и посадил на свою теплую ладонь, нисколько не внушая ей беспокойства за ее однодневную жизнь. Бабочка шевелила своими простыми белыми крылышками, не желая улетать прочь.

Человек с первого взгляда полюбил ее. Любовь воспламенила воображение. Воображение, освященное любовью, породило прекрасное. Бабочка-однодневка в глазах любви

начала преображаться в чудо. Ее белые, как девственный холст в мастерской художника, крылья приобрели тончайшую изысканность формы, рисунка и цвета.

По полю шли злые люди. В своем грубом невежестве они не замечали природной красоты вокруг и топтали своими сапогами плоть ее жизни. Бабочка вспорхнула с ладони, испуганная враждебным присутствием злых людей. Она поплыла низко над ковром полевых цветов, касаясь его легкими крылами, и затем растаяла в его многоцветье.

Человек лежал навзничь в луговой траве. В его широко открытых глазах отражалось бездонное таинство синего неба.

Ему снилось, что он бабочка, и теперь он не знал, то ли он человек, которому приснилось, что он бабочка, то ли он бабочка, которой приснилось, что она человек.

* * *

В прозрачном воздухе кувыркалась осень. Уставшие, жухлые листья, потрескивая, опадали на холодную землю. Некоторые цеплялись своей хрупкой сухостью за разросшиеся вдоль изгороди заросли плюща в тщетной надежде прилепиться к вечнозеленой радости бытия. Но первым порывом ветра бесцеремонно изгонялись из чужого рая. По инерции продолжая движение, шелестя касаниями с уже усопшими собраться, наконец, обессилив, тихо умирали.

Художник, приклеившись к оконному стеклу, простодушно рассуждал: «Так и наша жизнь: еще вчера весенний нежно-зеленый лепесток, сегодня — огрубевший буро-зеленый, завтра — с высохшими кружевами кровеносных сосудов и источенный насекомой живностью — умирает осенним листопадом».

За окном в мгlistом мареве крупными хлопьями кружил снег, укрывая белым саваном следы отошедшей жизни. По затуманенному теплым дыханием оконному стеклу неторопливо стекали влажные капли, оставляя на нем прозрачные дорожки печали.

Над книгой работали:

*Владимир Антонов, Роберт Беспалов, Сергей Борин,
Игорь Булатовский, Татьяна Бочарова, Наталья Введенская,
Денис Гараймович, Наталья Дельгядо, Вадим Зартайский,
Алексей Захаренков, Илья Захаренков, Марина Захаренкова,
Лев Коннов, Дмитрий Краснов, Наталия Малькова,
Наталья Мартынова, Арсен Мирзаев, Любовь Осокина,
Сергей Плаксин, Елена Савельева, Ирина Стома*

Корректор русского текста

Павел Матвеев

Верстка:

Алла Борина

Подписано в печать 21.07.2010.

Формат 60×90/8. Усл. печ. л. 12,78. Тираж 1000.

Гарнитура Caslon. Печать офсетная. Бумага мелованная.

Отпечатано в WS Bookwell OY, Finland, Porvoo.

Издательство «Вита Нова», 198099, Санкт-Петербург, а/я 114

Тел./факс: (812) 747-26-35,

тел.: (812) 747-26-41, (812) 785-28-71 (редакция),

(495) 774-55-95 (представительство в Москве)

Электронная почта: srb@vitanova.ru

Сайт издательства: www.vitanova.ru

Оформить подписку на книги издательства «Вита Нова» можно,
позвонив по телефонам издательства, прислав заявку
по электронной почте или через раздел «Подписка»
на сайте www.vitanova.ru

Заказ книг по почте: Россия, 199053, Санкт-Петербург,

В. О., 4 линия, д. 13,

ООО «Фоликом» («Книга почтой»).

Тел.: (812) 323-70-04. Электронная почта: folicom@nm.ru

Наши книги можно приобрести в интернет-магазинах:

www.book1.ru;

www.ozon.ru;

www.books.ru

www.petropol.com (США и Канада)

www.sputnik2000.com (Германия)

www.bestbook.com.ua (Украина)

УДК 75.036(470)
ББК 85.103(2)
З-125

Ответственный редактор
Алексей Дмитренко

Translated into English by *Nancy Guri Duncan Le Diascorn*

Traduit en français par *Catherine Astroff*

Книга выпущена при поддержке ассоциации
«One for All Artists»

Заборов Б.

З-125 Цепь случайностей, или Судьба / С параллельным текстом на рус., фр. и англ. языках. — СПб.: Вита Нова, 2010. — 228 с.: 32 ил. — (Библиотека Всемирного клуба петербуржцев).

ISBN 978-5-93898-303-8

В книге представлены живопись и проза русского художника Бориса Заборова (р. 1935), с 1981 года живущего в Париже. Основу творчества Бориса Заборова составляет работа со старой студийной фотографией, что делает его живопись единственным в своем роде, уникальным явлением современного искусства. В книге впервые публикуется лирическая автобиография — попытка осмыслить свою судьбу как цепь «неслучайных случайностей», изложено творческое кредо художника и взгляды на развитие современной культуры. Помещены репродукции живописных работ мастера, созданных за последние три десятилетия. Магический узор воспоминаний в прозе художника и метафизическая ретроспекция его живописи выступают в этой книге в неразрывном единстве как две ипостаси творчества. В приложении приведены биографические сведения и переводы текста на английский и французский языки.

УДК 75.036(470)
ББК 85.103(2)

Любое воспроизведение настоящей книги или отдельной ее части возможно только с письменного разрешения ООО «Вита Нова».

ISBN 978-5-93898-303-8



9 785938 983038

© Борис Заборов, текст, изображения, 2010
© Ассоциация «One for All Artists», переводы,
2010
© ООО «Вита Нова», 2010