

Б.И. Зингерман

Парижская школа

Пикассо * Модильяни * Шагал * Сутин

Б.И. Зингерман

Парижская школа

Пикассо * Модильяни * Сутин * Шагал

Москва 1993
ТПФ «Союзтеатр»
Всесоюзный молодежный книжный центр

ББК 85.143(3)
П 18

Книга известного театроведа Б.Зингермана представляет собой четыре портрета великих художников нашего столетия: Пикассо, Модильяни, Сутина и Шагала, принадлежащих Парижской школе. Написанные в свободной и строгой эссеистической манере, в лучших традициях русской художественной критики, они обращены к широкому читателю и специалистам — к тем, кто предпочитает нетривиальные подходы к исследованию образа человека в европейском искусстве XX века.

© ТПФ «Союзтеатр»
© Всесоюзный молодежный книжный центр

ISBN-5-85717-003-6

Содержание

Пикассо. *Вместо введения* 7

Модильяни 80

Сутин 152

Шагал 230



Пикассо

Вместо введения



Способность Пикассо давать неожиданные и всеобъемлющие решения художественных задач, которые стояли перед современным искусством, обнаружилась уже в голубой период. В произведениях, созданных в это время, открыты новые представления о человеке и новый тип человеческих отношений, незнакомые старому, классическому искусству, зато подробно разработанные в искусстве рубежа веков, особенно в драме и театре. Картины голубого и розового периодов связаны с театром и потому, что в них изображены в своих традиционных костюмах странствующие комедианты и цирковые акробаты, и потому, что в них излагается концепция человека, впервые открытая «новой драмой». Разумеется, художник не повторяет и не иллюстрирует ни Ибсена, ни Метерлинка, ни тем более Чехова, который пишет свои последние пьесы в те же годы, когда длится голубой период. Пикассо предлагает свое толкование драмы, которую переживают персонажи, поднявшиеся на подмостки во многих странах Европы. Творчество художника голубого и розового периодов — это аналог и итог новейших литературно-театральных течений. Он находит пластическое выражение тому эфемерному, что носится в воздухе, что слышится в длинных, сбивчивых монологах, в междометиях и паузах и, кажется, не может быть представлено зримо. Как и в театральных течениях рубежа веков, лирика окрашивается у раннего Пикассо в драматические тона и воспринимается как драма жизни, а самая реальная драма переключается в план лирического субъективизма и настроения. Лирико-драматическая природа искусства Пикассо, выявившаяся в его голубой и розовый периоды с такой откровенностью, с такой силой, станет особенностью всей парижской школы, определяя ее специфическую театральную сущность еще вернее, чем ее игровые и ритуальные мотивы.

Прежде всего мы замечаем, что люди в картинах Пикассо голубого и розового периодов, как в пьесах Чехова или

Королева Изабо. Фрагмент. 1909



Объятие. 1903

Метерлинка, не существуют друг без друга. Даже когда их всего двое, они представляют собой «группу людей», подвластных общему настроению, которую Мейерхольд считал безошибочным признаком нового театра. Каждый возможен постольку, поскольку он рядом с другим: мать и дитя; большой, грузный клоун и хрупкий мальчик-акробат, примостившийся у него между колен; слепой старец и мальчик-поводырь; хрупкая, гибкая, улыбающаяся девочка на шаре и мощный, как каменная глыба, неподвижный, хмурый гимнаст... Они появляются перед нами парами или маленькой семьей, тяготея друг к другу, как сила и сла-



Старуха в шляпе
1903



Девочка на шаре. 1905

бость, голубое и розовое, тяжелая земная твердь и бесплотная воздушная легкость.

В некоторых работах этого периода партнером человека оказывается лошадь, собака, голубь или неживой предмет. В «Портрете Сабартеса» (1901) печальный человек за столиком кафе обнимает стоящую перед ним кружку как единственное близкое существо, разделяющее его одиночество. Жест Сабартеса оживляет неживой предмет, делает его участником немого диалога. Общение с предметом, превращающее предмет в равноценного партнера, столь характерное для актерского искусства 10—20-х годов, в живописи Пикассо получает вполне определенное смысловое оправдание, помогая людям справиться с одиночеством. В розовый период общность двоих или троих рас-

ширяется и включает в себя группу лиц в прямом смысле слова — кочующие комедианты или акробаты. Самое страшное для комедианта — остаться в одиночестве, без партнеров, без публики, как одинокий поникший «Арлекин на красном фоне». Печальны парные и семейные портреты голубого периода, но они не могут сравниться с безысходным трагизмом сжавшейся в комок «Старухи в шляпе» или «Слепого», который ощупью отыскивает свой завтрак. Одинокие у Пикассо — это покинутые.

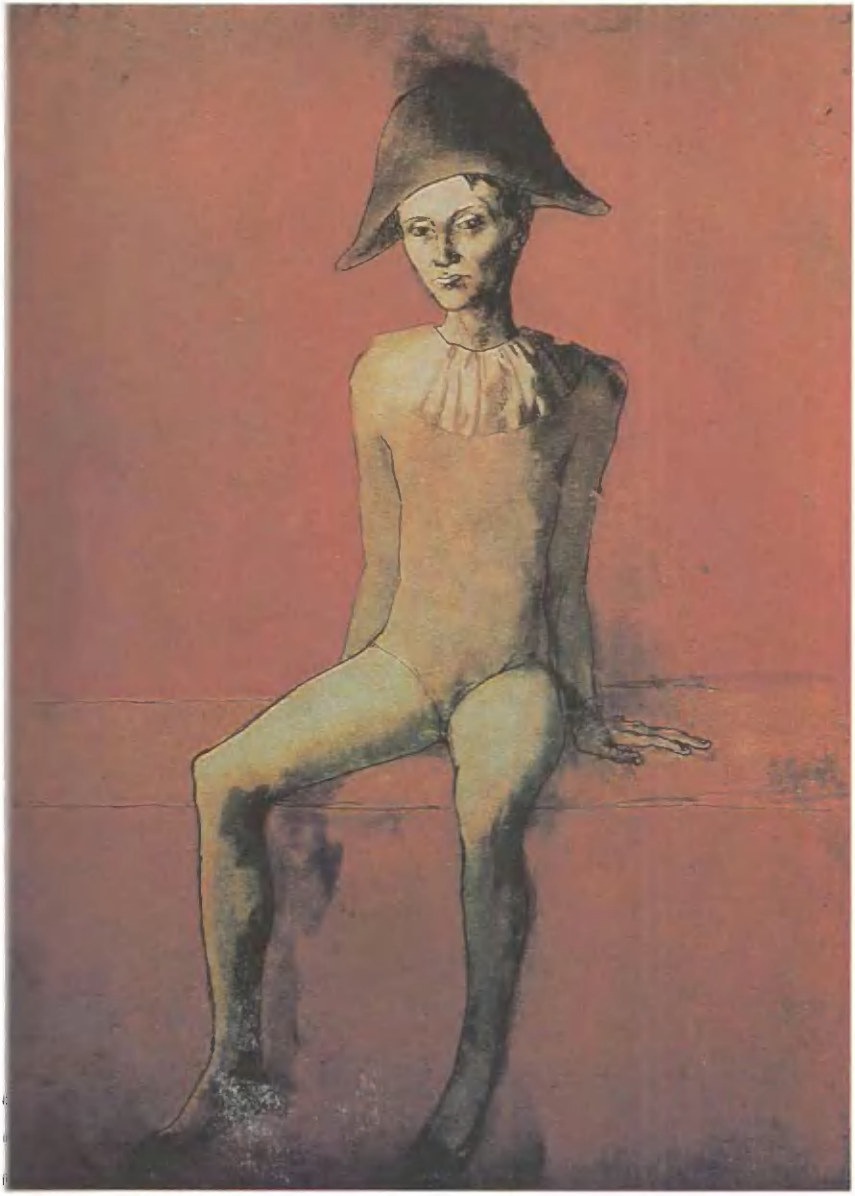
Странствующие комедианты — люди одного настроения и одной судьбы, они жмутся друг к другу, чутко чувствуют один другого: тоненькая, гибкая девочка на шаре улыбается, потому что у нее получается номер, и потому, что ее партнер-гимнаст внимательно следит за ней; а он хмурится, потому что боится, что она потеряет равновесие и сорвется. Герои Пикассо так одиноки и так близки друг другу, что для них, как и для героев новой драмы, не обязательно прямое общение, они не нуждаются в том, чтобы обмениваться репликами и взглядами. То, что один может сказать другому, слишком хорошо известно. Вот почему они не глядят в глаза друг другу и не собеседуют — люди с сомкнутыми устами, устремившие взор в бесконечность. У каждого — свой внутренний монолог, который вплетается в общую мелодию молчания. В «Странствующих акробатах» он и она молча сидят рядом за столом. Она смотрит на нас, а он изображен в профиль: отвернувшись друг от друга, они составляют неразделимое целое. Хотя они совсем не похожи и различно одеты, создается впечатление, что эти двое, такие близкие и такие далекие один другому, не два человека, а один, изможденный и опечаленный человек, повернутый к нам в фас и в профиль. Они повторяют друг друга, как стоящие перед ними стаканы. Остается предположить, что если посмотреть прямо в лицо мужчине, повернутому к нам в профиль, то мы увидим такие же тоскливые глаза, как у его подруги. А профиль женщины,

которая смотрит на нас задумчиво, безнадежно и устало, вероятно, выглядит так же отчужденно и замкнуто, как у мужчины, что сидит с нею рядом.

В картине, написанной через четыре года — «Арлекин в кабачке «Проворный кролик»,— действующие лица меняются местами. Арлекин, в котором художник изобразил самого себя, смотрит перед собой в сиротливом раздумье, а его подруга, сидящая к нему боком, вглядывается в глубину кафе так же холодно и отчужденно, как бродячий акробат на картине 1901 года.

Если какой-нибудь режиссер захотел бы воочию увидеть мизансцены, характерные для героев новой драмы, для их интимного, глубоко проникающего и в то же время косвенного общения, погруженного в молчание, несущего на себе отпечаток одиночества, недоговоренности, какой-то сакральной тайны, ему лучше всего перелистать альбом репродукций с произведениями Пикассо голубого и розового периодов. Эстетике новой драмы у раннего Пикассо близка трактовка времени (остановленное, бесконечно длящееся в чуткой паузе, открытое вечности мгновение) и пространства (то, что показано в картине, происходит «здесь», в небольшом, непрочно — как в выгородках — обособленном пространстве, будь то уголок кафе или холщовый шатер странствующих циркачей). В произведениях розового периода просветляется колорит, увеличивается число действующих лиц и расширяется территория, которую можно считать принадлежащей персонажам картины.

Достаточно выразительным, хотя и скрытым комментарием к этой концепции человека может служить ироническая трактовка наполеоновской темы, типичная для искусства нашего века. В «Арлекине на красном фоне» изображен печальный комедиант в своем традиционном головном уборе, который выглядит на нем, как треуголка Наполеона. Видно даже, как из-под треуголки спускается на лоб наполеоновская прядь. Контраст огромной, тяжелой, не по



[illegible]. 1005



Арлекин. 1915

размеру, наполеоновской треуголки и тщедушного, полудетского тела Арлекина, его поникшей головы и грустного лица придает образу неизбежную двусмысленность, направленную против треуголки — не против Арлекина. Впоследствии, в картине 1923 года — квазипарадном портрете, изображающем художника Сальвадо в костюме и треуголке Арлекина,— этот иронический мотив истолковывается без всякой сентиментальности. Менее известен угрюмый, надменный, кубистический «Облокотившийся Арлекин» 1909 года в негнущейся, твердой, словно из металла, треуголке, залихватски надетой набекрень. Отзвук наполеоновской темы неожиданно возникает в тогда же написанной «Даме с веером». Шляпа, косо сидящая на голове женщины, по своим острым очертаниям и своей мощной, жесткой, граненой фактуре напоминает треуголку на голове Арлекина, контрастируя с округлыми чертами женского лица, усиливая в портрете черты надменного, сумрачного величия и черты театральности.

Во второй половине 900-х годов в творчестве Пикассо наступает перелом, после которого, кажется, невозможно говорить о единой концепции человека и едином творческом методе у этого художника. В послекубистский период неодинаковый подход к модели все чаще демонстрируется в произведениях, которые относятся к одному времени. Говоря о необычных особенностях толкования человеческого образа в творчестве Пикассо, обращают внимание на резкие изменения манеры и мироощущения художника. В одном случае, в одном душевном состоянии он видит человека таким, а в ином — совсем другим. То перед нами воплощение безмятежной гармонии, то искромсанное, разъятое, страшное лицо. По этому поводу можно сколько угодно говорить о самовыражении художника и его противоречивом ви́дении мира. Но когда-нибудь следовало бы сделать акцент на другом: не на том, что под влиянием известных исторических причин и определенного умонаст-

роения Пикассо видит человека по-разному, а на том, что человек, с точки зрения Пикассо (как, скажем, и Брехта), может быть разным, не похожим на себя. Справедливо, что у Пикассо, художника-гуманиста, человек — мера всех вещей. Но эта мера не остается неизменной. Человек у Пикассо не эталон, он не обязательно обладает неизменной и устойчивой сущностью; он сам должен быть измерен, каждый раз заново — новым инструментом, по новой шкале. Художник — вот кто мерит и судит человека.

Постепенно меняется характер общения между персонажами Пикассо. В голубой период они могли не смотреть друг на друга, но все равно один прекрасно чувствовал другого, тяготел к нему, составлял с ним неразрывное целое. А в некоторых поздних работах герои испытующе смотрят один на другого, но их общение затруднено, между ними разделяющее их пространство и сложное чувство взаимной отчужденности, которое нужно преодолеть. На рисунке 1959 года матадор и женщина, обращенные к нам в профиль, кажется, неотрывно смотрят друг на друга. На самом деле это он пристально смотрит на нее, она — всего лишь подставляет его взгляду свое красивое лицо.

В чем же все-таки смысл перемены, так резко изменившей — на переломе от розового периода к кубизму — все творчество Пикассо?

В том, что он перестает доверять натуре. Личность для художника становится вещью в себе: нужны специальные усилия, чтобы разгадать ее духовную структуру. Иногда для этого приходится разрушать привычный облик человека и воссоздавать его, не считаясь с инерцией общепринятого восприятия, которое расценивается теперь как поверхностное и недостоверное.

Драматизм ситуации, в которой оказался Пикассо, состоял в следующем: теперь для того, чтобы постичь сущность модели, он должен был смять ее привычный облик,

вторгнуться в нее безжалостно, как хирург, как одержимый бесом аналитик, расчленить ее, нарушить ее неприкосновенность,— точно так же действовали в эти годы естествоиспытатели, стремившиеся постичь мир атома.

Лучшие портреты кубистского периода, например, «Королева Изабо» или «Дама с веером», несут на себе следы упорного единоборства с натурой. Особенно драматична в этом смысле «Дама с веером». Художник домогается · модели ее внутренней сущности, как влюбленный — ответного признания, как воин — капитуляции врага; не картина. а поле битвы.

В серии портретов-гротесков рубежа и начала 20-х годов и в некоторых более поздних работах разрыв между видимым и глубоко лежащим, преодолевается шутя и играя, без искажения, знакомого нам по другим созданиям художника. с помощью легкой, иногда почти незаметной утрировки: графические портреты Стравинского и Эренбурга живописный — как бы монументальный — портрет испанского художника Сальвадо в костюме Арлекина или портрет балерины Хохловой — «женщины в белом». Достаточно, кажется, обычной профессиональной зоркости, чтобы разглядеть в музыканте Стравинском сухого и острого с оттенком снобизма, аналитика, в Эренбурге — черты старого, с юных лет отягощенного печальным знанием скептика. а в красавице балерине Хохловой — что-то неживое, механически равнодушное.

На одном из поздних набросков пером художник изобразил двух солидных господ в цилиндрах, с тросточками в руках. Они жадно глядят вслед дебелой даме; в левой руке у нее собачка на поводке, в правой — лорнет, на голове — шляпа с пышным страусовым пером. Комический эффект заурядной уличной сцены состоит в том, что озабоченные жуиры и надменно лорнирующая дама совершенно голые. то есть они ведут себя так, как будто они одеты, а мы видим их немолодые, жирные, дряблые тела. Художник



Портрет Аполлинера
1905

раздел нарядную буржуазную даму и двух сытых бульвардье и показал их нам в чем мать родила. Шутливый набросок мог бы послужить разъяснением ко многим портретам Пикассо. Стремление проникнуть сквозь оболочку видимого приобретало у него различные воплощения — от легкомысленно безобидных и артистически виртуозных до отталкивающе странных, исступленно максималистских.

Все это, по-видимому, так и есть. Тем более что драматическое сознание разрыва между привычным внешним обликом вещей и их сущностью в первые десятилетия нашего века было характерно не только для критически настроенных художников, но и для физиков, проникающих в тайны материи. Как это видно и по работам Пикассо, в одних случаях указанное противоречие служит основанием для мрачных и нигилистических выводов, в других — становится возбудителем творческой энергии, направленной к постижению гармонической природы вещей.

Сами по себе достаточно правдоподобные, эти соображения все же не дают нам ключа к творческому методу Пикассо и тем более к его концепции человека.

Особенность этой концепции, которая объясняет нам, в частности, охлаждение художника к работе с натурой, состоит в том, что никакая конкретная личность не может вместить изменчивых и всеобъемлющих представлений Пикассо о человеке. Личность как конкретный характер — для него чаще повод для шаржа, чем для поэтических обобщений. Данный человек для Пикассо — всего только данный человек, будь это даже Аполлинер, Стравинский или Элюар. Уверенной, иногда бережной, иногда безжалостной рукой он точно передает облик этих людей, не задаваясь целью показать их истинный масштаб. Страшно сказать: фотография Аполлинера в госпитале с повязкой на голове дает нам гораздо больше для понимания личности поэта, чем изящный лаконичный рисунок Пикассо, запечатлевший Аполлинера в той же военной форме. Но вот в 1905

году художник пишет «Странствующих комедиантов», где рядом с Арлекином, похожим на самого Пикассо, помещает большого толстого клоуна, затянутого в красное трико; в клоуне можно угадать черты Аполлинера. Рисунок 1918 года, на котором Аполлинер изображен с безошибочной точностью, в характерной для него позе, мало что говорит о его духовном мире, зато в раблезианской фигуре предводителя племени отверженных, бесприютного комедианта, с его надменным, добрым и меланхолическим лицом, о поэте сказано многое. (В свою очередь, в иронической философской повести «Убийство поэта» Аполлинер вывел Пикассо под именем Бенинского птаха, намекая на увлечение художника негритянской скульптурой.) Человек у Пикассо, как и у других художников парижской школы, становится

Портрет Игоря Стравинского 1920



значительным и интересным тогда, когда выходит за границы своей личности и становится героем творимого художником мифа. Увлечение Пикассо негритянской скульптурой, предваряющее переход к кубизму, давало выход потребности художника в мифологическом общении. Отныне он не обязан был прибегать к театральной тематике и театральным костюмам. В негритянской скульптуре лицо человека превращается в свою собственную схему и трактуется как ритуальная маска, освобождаясь от индивидуальных особенностей.

Пикассо высоко ставит человеческий род, но порой безжалостен к данному лицу. По этому поводу можно говорить о его душевной драме, о тайном холоде, который время от времени пронизывает его огнекипящее искусство, или о жестоких и утопических чертах его гуманизма. Идеал для Пикассо — это нечто такое, что не нашло для себя воплощения в современной художнику действительности и имеет лишь некоторое отношение к современным людям. Вот в чем главное отличие его толкования человека от ренессансной концепции личности, какой она запечатлена в европейской живописи от эпохи Возрождения до импрессионистов. Для Леонардо, который пишет Джоконду, для Рембрандта, который изображает в «Данае» свою Саскию, или Ренуара, запечатлевшего на холсте актрису Самари, их нравственный и эстетический идеал воплощен в модели — в данной личности, как они ее воспринимают. Между их возвышенными представлениями о человеке и людьми, которых они изображают, нет рокового противоречия. А персонажи Пикассо — и он сам, разумеется, когда становится моделью для своих картин,— предстают перед нами не в первозданной безмятежной своей красе: на них — неизгладимая, трагическая печать современной жизни. Художник может им сострадать, но не может не сказать о них правду с той жестокой самоотверженной точностью, которая свойственна реализму испанской живописи. В то же

время на лицах его героев лежит отблеск чего-то более совершенного. Перефразируя формулировку Брехта по поводу сценических созданий Елены Вайгель, можно сказать, что Пикассо не скрывает, что́ загублено в этих людях, при этом каждый видит, что́ же было в них загублено.

Живопись Пикассо мерцает множеством значений, потрясая нас своим неисчерпаемым содержанием, которое, вероятно, никогда не будет разгадано до конца, как живопись Гойи, единственного, с кем его можно сравнить по магической силе воздействия, характеру упорного и игрового темперамента, бесстрашию и универсальности дарования, чуждого экзальтированных, поверхностных и расхожих решений.

Отношение Пикассо к человеку характеризуется сочетанием беспощадности, порой доходящей до сарказмов и нежности, которая нередко становится почти сентиментальной. Собственно, через это сочетание, иногда подчеркнутое, иногда трудноуловимое, дразнящее, пленительное и странное, мы прежде всего и узнаем руку Пикассо. Напрашивается вывод: трагическая жестокость Пикассо — от испанской традиции, а лирика — результат просветляющего французского влияния. Но в ранних вещах, теснее связанных с Испанией, Каталонией, художник куда более язвителен, чем в некоторых более поздних опусах, проникнутых типично французским скепсисом. Остается напомнить, что слияние лирики с язвительной трезвостью происходит в искусстве современников Пикассо — у Чаплина, Брехта. Хемингуэя. Не говоря уже о его сотоварищах по парижской школе.

Идеальные представления Пикассо воплощены в иронически-романтических мечтаниях на мифологические темы — это может быть миф об античности, бродячих комедиантах, тавромахии — или же, начиная с кубистского периода, в геометрическом противоборстве с моделью, превращающей ее в нечто иное, более устойчивое и общезначимое, чем то,

какой мы видим ее в обычном восприятии. При этом воля художника, одновременно разрушительная и созидающая, часто ощущается нами в отличие от того, что имеет место в классической живописи, как нечто отдельное от модели. Противоречие между идеальными представлениями о человеке и данным лицом (как и противоречие между внешним обликом и духовной сущностью личности) драматически разрешается через возведение личности к ее родовому значению: выявлена индивидуальная сущность модели, но выявлены и ее надличные черты. Вот почему такое важное, такое спасительное значение приобрела для Пикассо тема детства, комедиантов и Арлекина. Герой комедии масок — бродячий бесприютный артист — обобщенная подвижная играющая человеческая сущность. Арлекин — дитя человеческое.

Саломея. 1905



С этим характерным для мифа — и для парижской школы 10-х — 20-х годов — стремлением непосредственно совместить индивидуальное с родовым и общечеловеческим связана трактовка времени в искусстве Пикассо. В его живописи и графике передана вся траектория движения; в позе, которая запечатлена художником, угадана поза, которая только что была, и траектория движения, которое привело от одной позы к другой. Текучая фиксация настоящего драматически сопрягается с иной системой отсчета. В картинах Пикассо чувствуется движение, но чувствуется и остановка; его персонажи пребывают наедине с вечностью и временем своей жизни, в разреженном пространстве-времени. Следовательно, как мы уже видели это в произведениях голубого периода, между ними, как и между теми, кто изображен в «Троице» Рублева или «Мадонне в гроте» Леонардо, не должно быть привычного бытового общения, они могут находиться рядом и касаться друг друга и как бы не видеть один другого, созерцая вечность, прислушиваясь к молчанию. В «Саломее» (1905) грузный восточный царь чувственным лицом не видит соблазнительно танцующую перед ним обнаженную девушку — он смотрит мимо нее, предавшись своим думам, далекий от того, что в данный момент происходит перед ним. (С картин французских романтиков до нас доносятся взволнованные патетические возгласы; глядя на полотна импрессионистов, мы слышим оживленный говор парижской толпы; герои Пикассо — люди с сомкнутыми устами — погружены в молчание. В «Гернике» молчание взрывается катастрофой.)

Тяготение Пикассо к устойчивым надличным духовным структурам и состояниям, сочетаясь и приходя в противоречие с его романтическим, игровым и тревожным представлением об изменчивости личности, часто делает проблематичным понятие «характер». Наиболее очевидно изменчивая сущность живого создания дает о себе знать в многочисленных изображениях минотавра — человека-

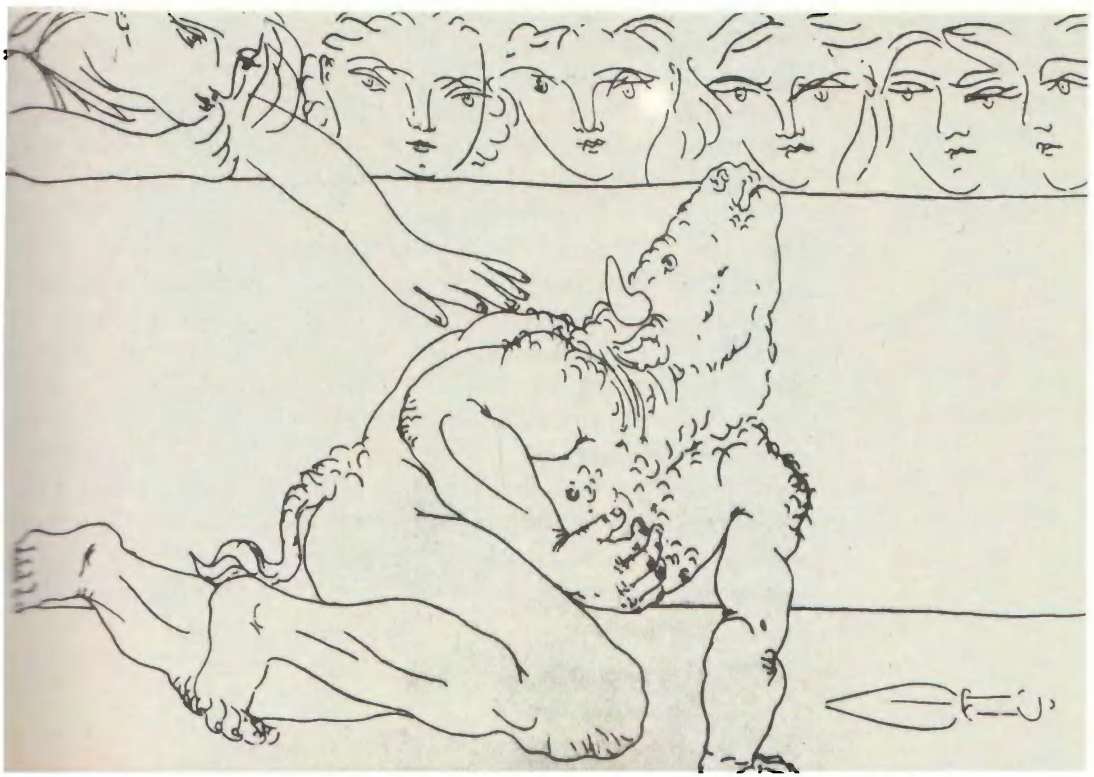
зверя. Мы не можем определенно знать, каков он вообще, этот минотавр. Иногда он добр, иногда — зол, то совершает нападение, разбойничает, то сам становится жертвой насилия. Он может быть одновременно силен и слаб, как в «Минотавромахии». Тема минотавра, никогда не равного самому себе, с его трагически неустойчивой сущностью, с внезапной и пленительной естественностью перехода от одного состояния к другому, с загадочной, опасной немотивированностью образа действий — это своего рода автокомментарий к некоторым размышлениям художника о современном человеке.

В образе действий минотавра, в метаморфозах, которые с ним происходят, как и поведении некоторых персонажей Брехта, бесполезно искать однозначной причинности. Многое заставляет нас предположить, что поведение этого мифического существа основано на принципе неопределенности — мы не можем точно узнать, что побуждает его к тем или иным поступкам; не знаем скорости и траектории, по которой он движется от человека к зверю. Мы видим только, что переход минотавра от одного состояния к другому, противоположному, имеет внезапный, дискретный и, кажется, ничем не мотивированный характер.

На рисунке 1954 года изображены старый толстый карлик, который держит перед собой маску красавицы с античным профилем, и молодая красивая женщина; она готовится примерить маску старика. Не следует толковать идею художника слишком прямолинейно — в том смысле, что старик может превратиться в молодую женщину, а она — в уродливого старика. Рисунок говорит о другом — старик и женщина, подобно старику и морю у Хемингуэя, равны друг другу как различные воплощения единой, породившей их природы. Старик оттеняет красоту женщины и придает ей жизненную достоверность. Он не чувствует себя ущемленным рядом с молодой красавицей. А она смотрит на него сквозь веселую маску старца задумчиво и дружелюбно. Так же и старик-живописец в цикле «Художник и его

модель» никогда не глядит на юную красавицу, которую пытается запечатлеть на полотне, униженно или подобострастно. Наоборот. Ведь это его творческое напряжение, направленное на модель, как луч солнца, согревает ее, дарует ей жизнь, делает ее еще более прекрасной.

Превращения одного в другое приобретают у Пикассо множественность значений, так же как и стремление постичь устойчивую сущность вещей, их «мировую душу». Вспоминается скрыто иронический подтекст ряда утопических композиций художника на темы античности, или тайная торжествующая красота некоторых кубистских работ, на первый взгляд поражающих беспощадным отношением к человеческому лицу, или асимметрия его портретов, насильственно приводящая их в движение, или его поздние, широко известные графические изображения-метафоры, где чистый контур женского лица оказывается крылом птицы.



Минотавр на арене
1933

Наиболее увлекательно борьба динамики и статики, аналитических приемов и поэтического умонастроения раскрывается, быть может, в знаменитом кубистском портрете Амбруаза Воллара. Об этой работе художника Н.А.Дмитриева пишет: «Как живописная поверхность он представляет сплошное напластование полупрозрачных дымчатых ломаных плоскостей. Из них состоит и фон, и самый портрет — фон и портрет не различаются ни фактурно, ни пространственно: однородная кристаллическая материя. Ее «молекулы» движутся и в своем движении рождают формы. Откуда возникает впечатление их подвижности? Каждая из плоскостей является не до конца состоявшейся, незамкнутой геометрической фигурой, которая своей разомкнутой гранью переливается в другие формы. Проследить, где кончается одна фигура и начинается другая, трудно, несмотря на прямизну линий и четкость углов. Они друг друга неуловимо проницают, вплывают одна в другую, то ярко высвечиваясь, то погружаясь в тень...» [1]

[1] Дмитриева Н.А. Пикассо. М., 1971. С. 35—36.

Что, собственно, скрывается за этим загадочно-торжественным и свободным, как хорал, движением кристаллов и плоскостей? Обычная для Пикассо оппозиция движения и статики, легкости и тяжести (обозначенная в своем прямолинейном толковании еще в «Девочке на шаре») раскрывается в портрете Воллара как единый процесс разрушения-созидания. Обособляя и членя, художник на наших глазах укрепляет и соединяет, останавливая, приводит в движение, строя целостный, мощно гармонизованный человеческий образ. Портрет, становящийся из непрерывного, казалось бы, случайного перемещения частиц, приобретает монументальный характер и в этом отношении выдерживает сравнение с любым классическим шедевром. В портрете Воллара художник предстает перед нами в качестве демиурга, созидающего человека из структурных первоэлементов материи на наших глазах упорным, клубящимся от напряжения, и в то же время планомерным

усилием воли. Мельчайшие плоскости, из которых строится «Портрет Воллара»,— это одновременно и частицы с четко обозначенными гранями, и волны, движущиеся в пространстве, излучающие энергию.

В «Даме с веером» (1909) борьба движения с неподвижностью приобретает в еще большей степени, чем в тогда же написанной «Королеве Изабо», характер драматического конфликта, где борющиеся стороны — художник и его модель. Дама сидит неподвижно, с застывшим, как маска, напряженно замкнутым лицом, ее глаза с зрачками, сведенными к переносью, кажется, устремлены в пустоту. Движение картине придает беспокойная, протекающая в прерывистом ритме игра острых, колючих зелено-серых и коричневых плоскостей, следующих изломанной позе женщины. Неподвижность вперившейся в ничто «Дамы с веером» оказывается обманчивой: куда бы мы ни встали, она преследует нас взором соглядатая. И смотрит на нас так же испытующе и отчужденно, как художник смотрит на нее.

В «Королеве Изабо» спокойная, дремлющая поза женщины, ее склоненное лицо со спрятанными от нас опущенными глазами, похожее своей весомой и округлой пластикой на деревянную скульптуру, противостоят будоражащей, барочной игре больших цветовых плоскостей. «Королева Изабо» заставляет думать о Сезанне и о двойственном смысле кубистской трактовки предметов и форм: она одновременно и отяжеляет материю, выявляя ее структуру, огрубляя ее поверхность, превращая живое в неживое, и приводит материю в движение, вдыхает в нее жизнь. Некоторые кубистские полотна Пикассо — это Сезанн, пришедший в движение, отчаянно и бесстрашно обнаруживающий свой сокрытый, свой медлительный и тяжеловесный драматизм.

Иногда динамика, жизнь возникают в неподвижном лице модели за счет резкой асимметрии глаз, как, например, в плачущем портрете Доры Маар 1943 года, иногда, как, скажем, в рисунках, очерчивающих классически чистый

профиль Элюара, рождаются от бесчисленного множества линий, углов, треугольников и спиралей, которые рассекают лицо в различных направлениях и придают ему характер изящной, подвижной инженерной конструкции или фантастического ландшафта,— прием, распространенный в графике 20-х годов. Начиная с «Девочки на шаре», оппозиция «движение-неподвижность» воспринимается у Пикассо как «легкость-тяжесть». По сравнению с Матиссом Пикассо интерпретирует движение более драматично: как преодоленную силу тяжести. В период кубизма и в 20-е годы противоборство «движения-легкости» и «неподвижности-тяжести» приобретает наибольшую напряженность и до конца обнаруживает свой драматизм, свою героическую античную природу. В мощных темно-красных фигурах «Трех женщин» (1909) движение трактовано как пробуждение от тяжкого сна; одна из трех, неподвижно сидящая, объята дремой, две другие пытаются разорвать узы сна, как герои «Лаокоона» — обвившие их змеиные кольца. Этот мотив предварен в «Танце с покрывалами» (1907). Женщина танцует, словно во сне, с закрытыми глазами, ее тело



Спящая Дора Маар
1937

показано как сложная, совершенная система свободно сочлененных объемов и плоскостей, повернутых к нам в разных ракурсах, приведенных в движение необходимым, музыкально организованным усилием. Неподвижность самого красивого лица вызывает у художника тревогу и неприязнь. А легкость движения без ощущения весомости преодоленного покоя порой оказывается эфемерной, как в некоторых фантазиях на античные темы, или катастрофической, как в «Гернике».

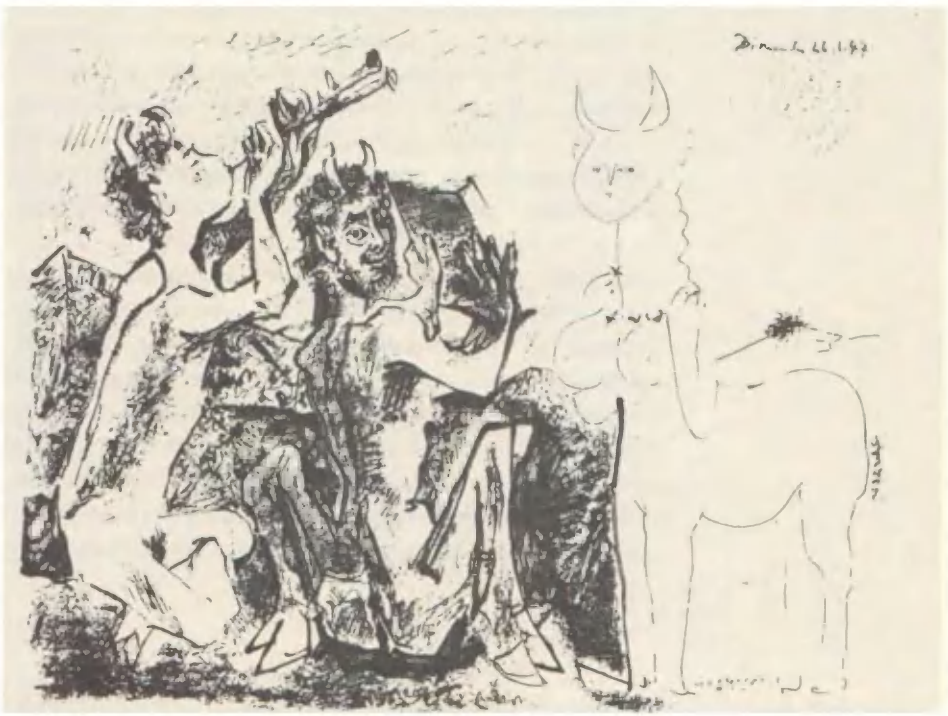
Драматическое и игровое сопряжение противоположностей становится особенно многозначным в композициях-циклах, где перед нами несколько фигур, связанных между собой постоянными взаимоотношениями и заданной ситуацией. Например, цикл, посвященный художнику и его модели, где сопоставлены молодость и старость, телесная крепость, красота и немощное уродство, непробужденное гармоничное состояние духа и напряжение пытливой творческой мысли, где процесс познания расценивается так высоко, а результат — так скептически.

В рисунке, изображающем старого карлика и молодую красавицу, в циклах, посвященных минотавру, корриде или художнику и его модели, несовместимости — еще более наглядно, чем в ранних вещах Пикассо — не исключают, а дополняют одна другую. Так дополняют друг друга в его творениях тяжесть и легкость, движение и покой, доброта и беспощадность, одиночество и сообщительность, саркастическая усмешка и нежное лирическое чувство. Дополняют друг друга и противоположные по манере работы, выполненные в разные годы или почти одновременно, иногда в один и тот же день. Утверждение, на котором художник настаивает в данный момент, не исключает, что противоположное по своему смыслу утверждение окажется столь же истинным. Рассвирепевший минотавр не отрицает миноавра-добряка так же, как грандиозный кубистский портрет Воллара 1910 года не делает невозможной куда более



Старик и девушка. 1954

заурядную трактовку его личности на портрете, написанном через пять лет. Кубизм Пикассо не дезавуирует голубого и розового периодов, а неоклассицизм 20-х годов не делает абсурдным постоянное возвращение к кубистской манере. Различные периоды творчества Пикассо дополняют друг друга. Истина, которая доказывается в розовый период, несовместима с суровой, трагической мудростью аналитического кубизма, но это вовсе не означает, что одна истина делает другую ложной. Вот почему в свои зрелые годы Пикассо умел одновременно, не изменяя себе, создавать вещи в различной манере. Точно так же для него, как, например, для Модильяни, не существует альтернативы между классическим наследием и новейшим искусством. Он столько же новатор, сколько и традиционалист. Начиная с 20-х годов Пикассо все более упорно стремится найти гармоническое соответствие между законами классической и современной живописи. (И знаменитые естествоиспыта-



Фавны и кентавресса
1947

тели ищут в это время контактов между классической и новейшей физикой.)

Итак, гармония у Пикассо достигается героически всеобъемлющей направленностью творческой воли: не отстранением художника от всего темного, страшного и некрасивого, как это происходит, например, в творчестве Матисса, а через смелое, драматическое столкновение и игру дополняющих друг друга противоположностей: статики и движения, легкости и тяжести, голубого и розового, анализа и синтеза, севера и юга, французской и испанской художественной традиции, классики, архаики и авангарда,— наконец, самое главное,— лирики и драмы, божественного и беспощадного юмора, лирического покоя, внезапных сарказмов и — трагизма, порою отчаянного и ожесточенного. Пикассо сполна ответил вызову, который история XX века послала искусству.

В живописи Пикассо, в отдельных его творениях и общей эволюции его искусства, состоящего из противоречащих друг другу периодов, в его взгляде на природу и человека господствует,— еще больше, чем в искусстве барокко,— великий гармонизующий принцип дополнительности. Художник глубоко понял и почувствовал этот принцип еще до того, как его сформулировал, придав ему самый современный и широкий — между прочим и эстетический — смысл, Нильс Бор. Не зря квантовую механику иногда называют Пикассо-физикой.

То, что фарисействующими моралистами, да и просто смирными постными людьми расценивалось как «цинизм Пикассо», очень скоро обнаружило свой благородный и предостерегающий, свой освободительный и сострадательный смысл — циничным оказалось общество, а не художник, сказавший о нем беспощадное вещее слово. То, что воспринималось в искусстве Пикассо как проявление разрушительных бесовских порывов, теперь часто изумляет нас скрытым лиризмом, интеллектуальной красотой и торжест-

ющей несмотря ни на что гармонией. Некоторые черты творчества Пикассо характеризуют и его самого, и изобразительное искусство XX века в целом. Из того, что мы можем сказать об этом художнике, многое относится к другим. от Сезанна и Ван Гога до сотоварищей Пикассо по парижской школе.

В отличие от фовизма, кубизма или сюрреализма *парижская школа* — это не художественное течение. Это воплощенное в живописи, графике и скульптуре лирическое умонастроение целой эпохи, окантованной двумя мировыми войнами. Художники парижской школы тяготели к разным направлениям, ни в одно не вписались, ни в одном не уместились. Создали парижскую школу молодые эмигранты, они прибыли в столицу Франции из окраинных стран Европы, накопивших море энергии, чреватых потрясениями — из Испании, Италии, России, Польши, Болгарии, Румынии... Париж обрек безвестных пришельцев на голод и одиночество, зато предоставил им абсолютную творческую свободу, поставил в центр новейших художественных открытий, цивилизовал их душу и зрение.

Родоначальник парижской школы, ее глава, ее «Большая Мама», если воспользоваться мифологическим образом Габриэля Маркеса,— Пабло Пикассо; ее предтечи — Ван Гог и Сезанн; ее полномочные представители — Модильяни, Сутин, Шагал, Паскин, Кислинг, Бранкузи, Цадкин... Не говоря о мексиканце Ривере и японце Фужите. Лучшие из художников парижской школы — прежде всего вслед за Пикассо должны быть названы *Модильяни, Сутин* и *Шагал* — внесли в искусству XX века новые черты: свой исторический опыт, лирический дар, свою печаль и надежду, драматическое видение мира, пророческое знание — влили в него живую кровь.

Отвергнув безмятежный декоративизм Матисса, развив в своих живописных циклах лирическую тему обездоленных, Пикассо еще до «Авиньонских девиц» наметил раз-

граничительную линию между французскими фовистами и будущей парижской школой. Но и между питомцами этой школы были нешуточные различия. Они действовали рядом, но не сообща, учились друг у друга и спорили до хрипоты. В чем они расходились? — По их вещам об этом можно судить так же верно, как по их высказываниям, случайно брошенным или сделанным намеренно.

Модильяни одно время разделял кубистские увлечения Пикассо, но не понимал его страсти к вивисекции живой натуры. Фанатичный правдолюбец, Сутин не слишком высоко ценил многофигурные композиции Пикассо, считая их произвольными фантазиями. Шагал, напротив, обожал фантастические сюжеты и учился у Пикассо структурному мышлению, умению неожиданно комбинировать фрагменты внешнего мира, но невзлюбил кубистскую манеру искажать и схематизировать предметные формы. Сутин боготворил своего наставника Модильяни, но противопоставил его кроткому стоицизму, его чарующему голосу свой стон, свою тревогу, свой гнев и неистовый бунтарский темперамент. У каждого из них за спиной была другая национальная традиция. В искусстве Пикассо несмотря на весь его авангардизм оживал душевный опыт Гойи и старых барочных испанцев, Модильяни стремился продолжить утонченную традицию тосканской ренессансной живописи, в то время как Шагал брал уроки цвета и композиции у русского примитива и русской иконописи, бесстрашно смешивая одно с другим.

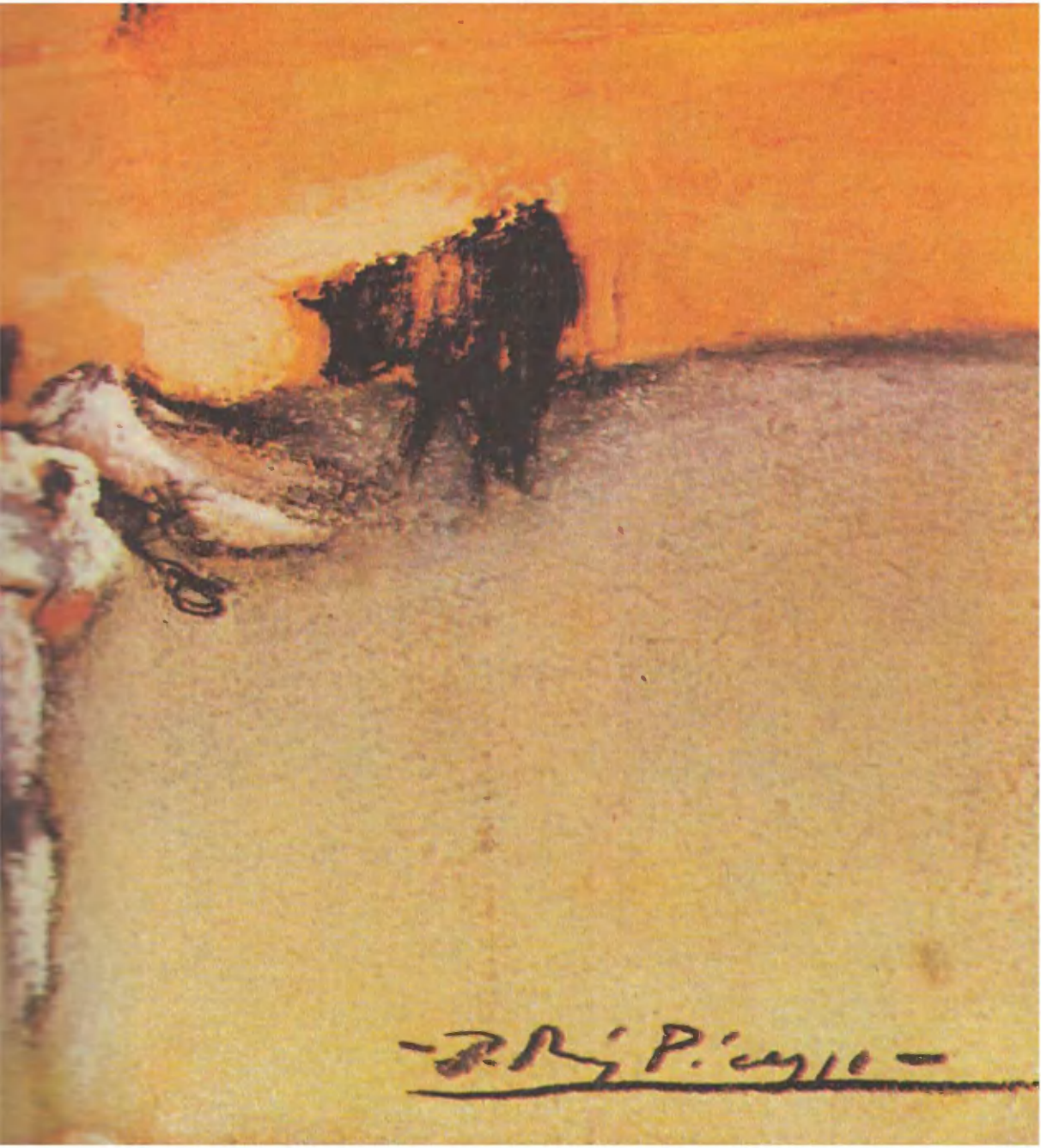
И в личных отношениях братьев по духу, составивших цвет парижской школы, бывали драматические скрещения. Модильяни терпеливо воспитывал Сутина, чтил его как гения, но приохотил бесценного друга к алкоголю и чуть было не приохотил к наркотикам. А сам Модильяни, чьим художественным открытиям его друзья по парижской школе стольким обязаны, когда бедствовал, доходил до крайности, не был, судя по всему, достойно поддержан теми



[illegible]ментами, которые к тому времени уже преуспели на [illegible]ном поприще. Потом об этом вспоминали с недоуме[illegible]. За свободу творчества, свободу от общества молодые [illegible] изгои, принявшие образ жизни парижской богемы, [illegible] принимают постриг, погрузившиеся в нее, как погружа[illegible] в запой, должны были платить высокую цену. Они [illegible] дорожились. Ставили на карту свою жизнь — все, что [illegible]. Существование парижской богемы 10-х — 20-х го[illegible] окрашено в праздничные и жесткие тона.

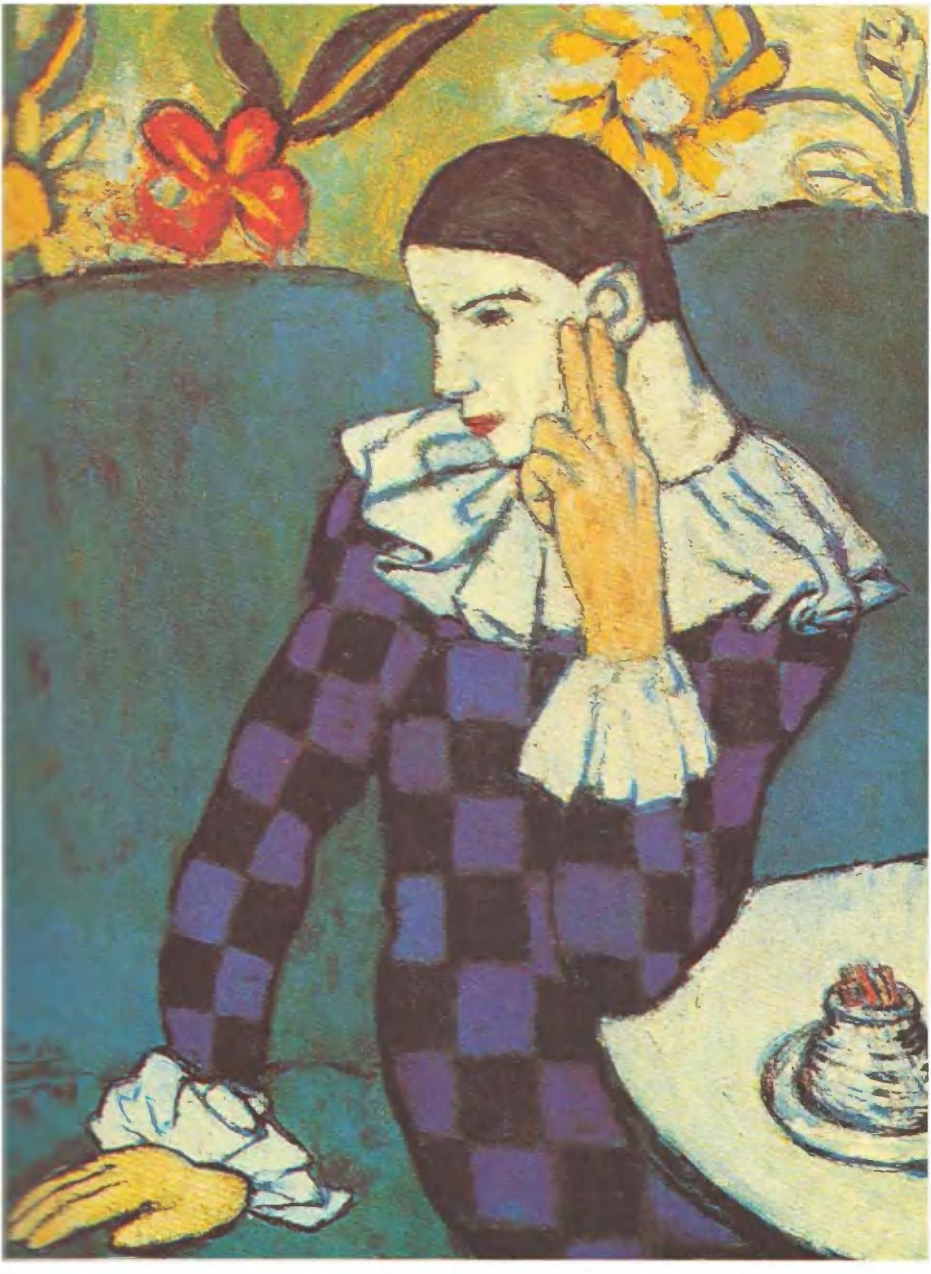


Коррида. 1900





Накрытый стол. 1901

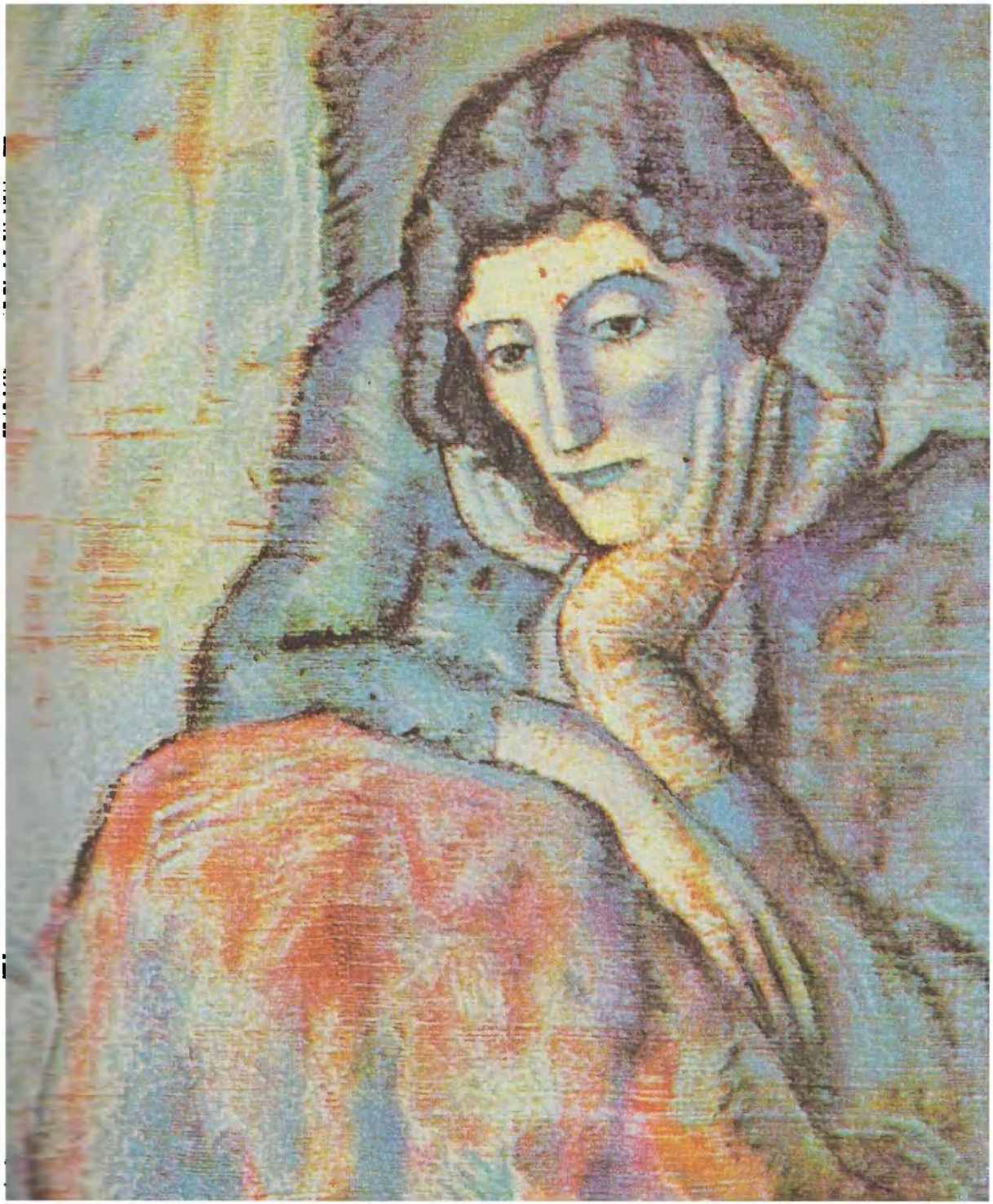


[redacted]явшийся Арлекин. 1901



Портрет Хуана Сабартеса. 1901

Сидящая женщина. 1902





Селестина. 1903

Бедняки на берегу моря. 1903



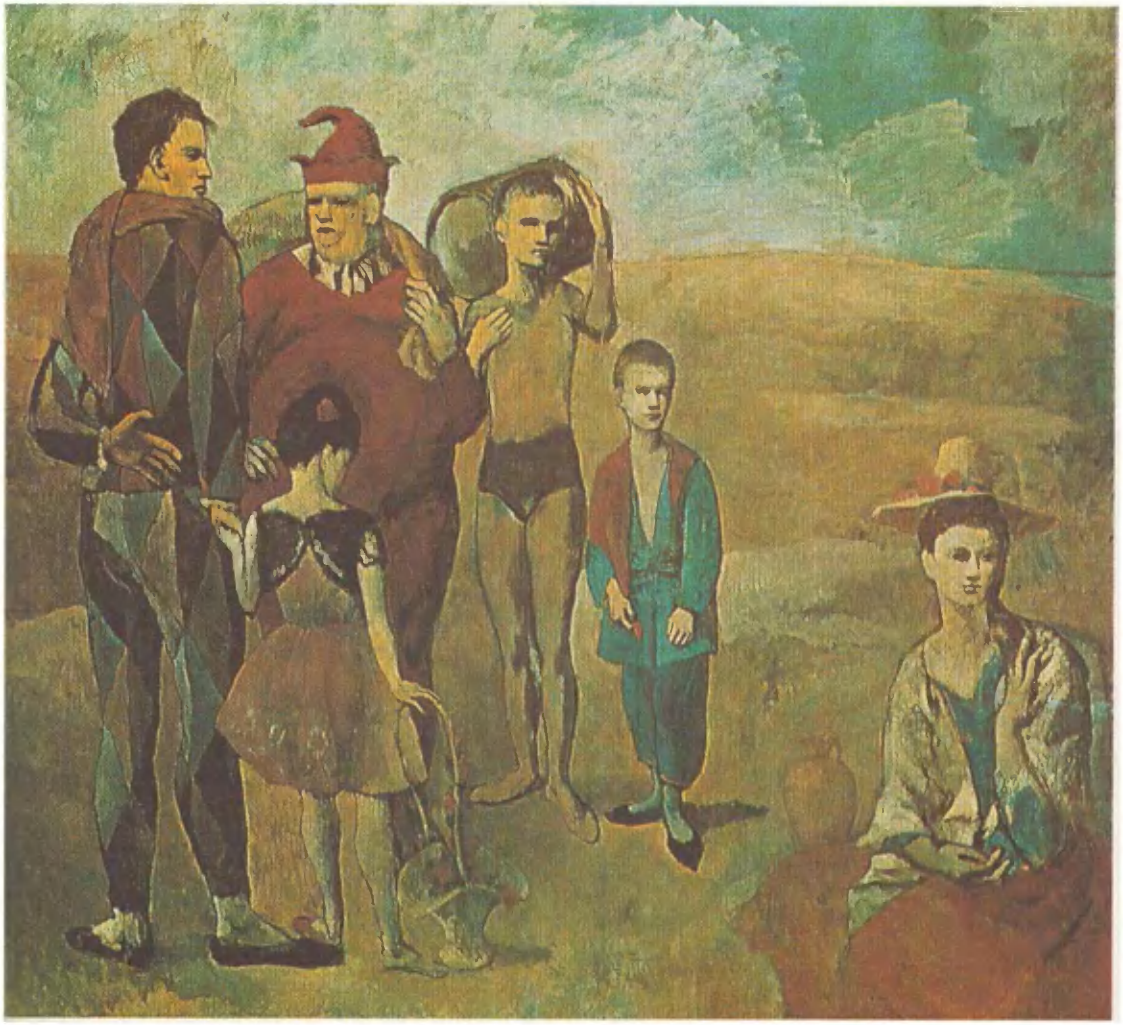


Безумный. 1904



Арлекин в кабачке «Проворный кролик». 1905

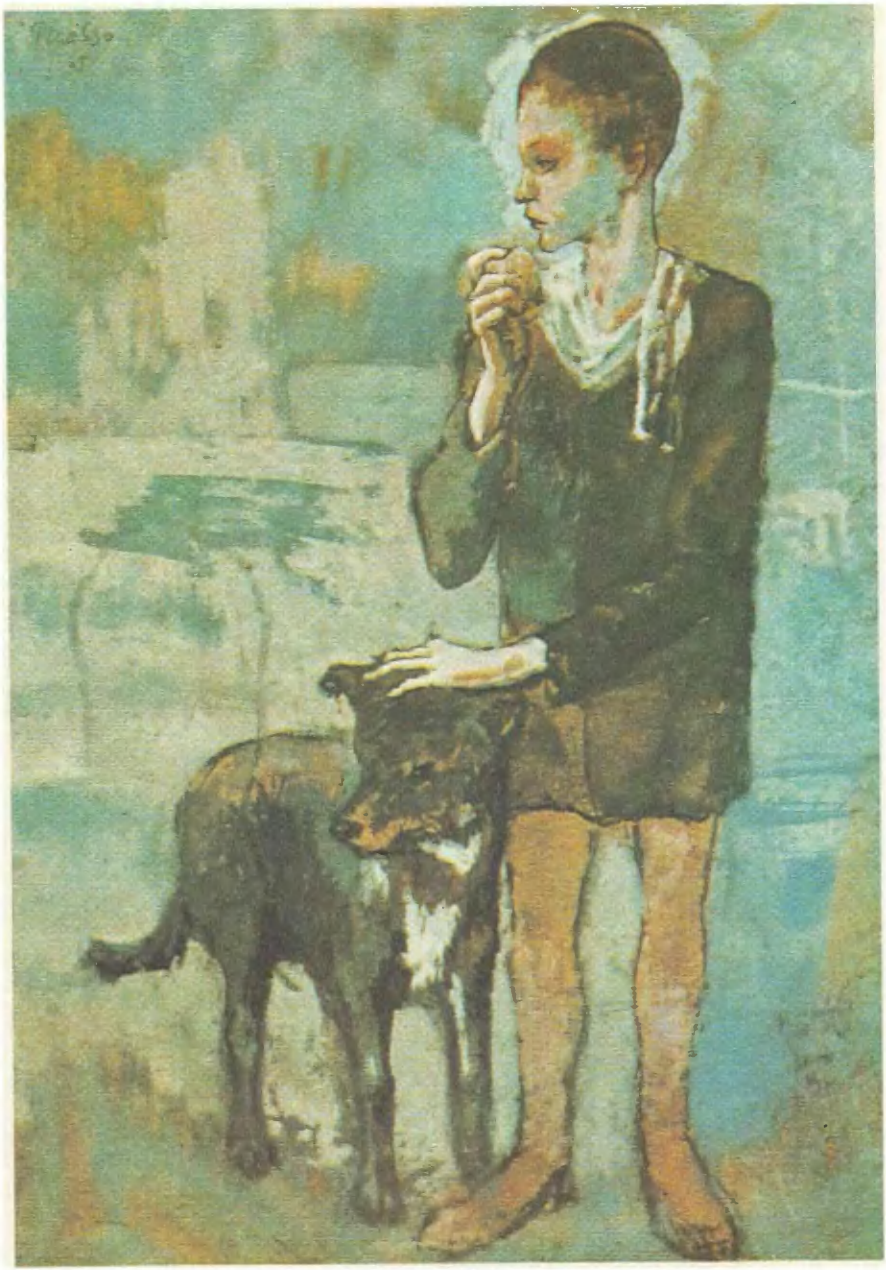




Комедианты. 1905

Семья акробатов с обезьяной. 1905





[redacted] в рубашке. 1905

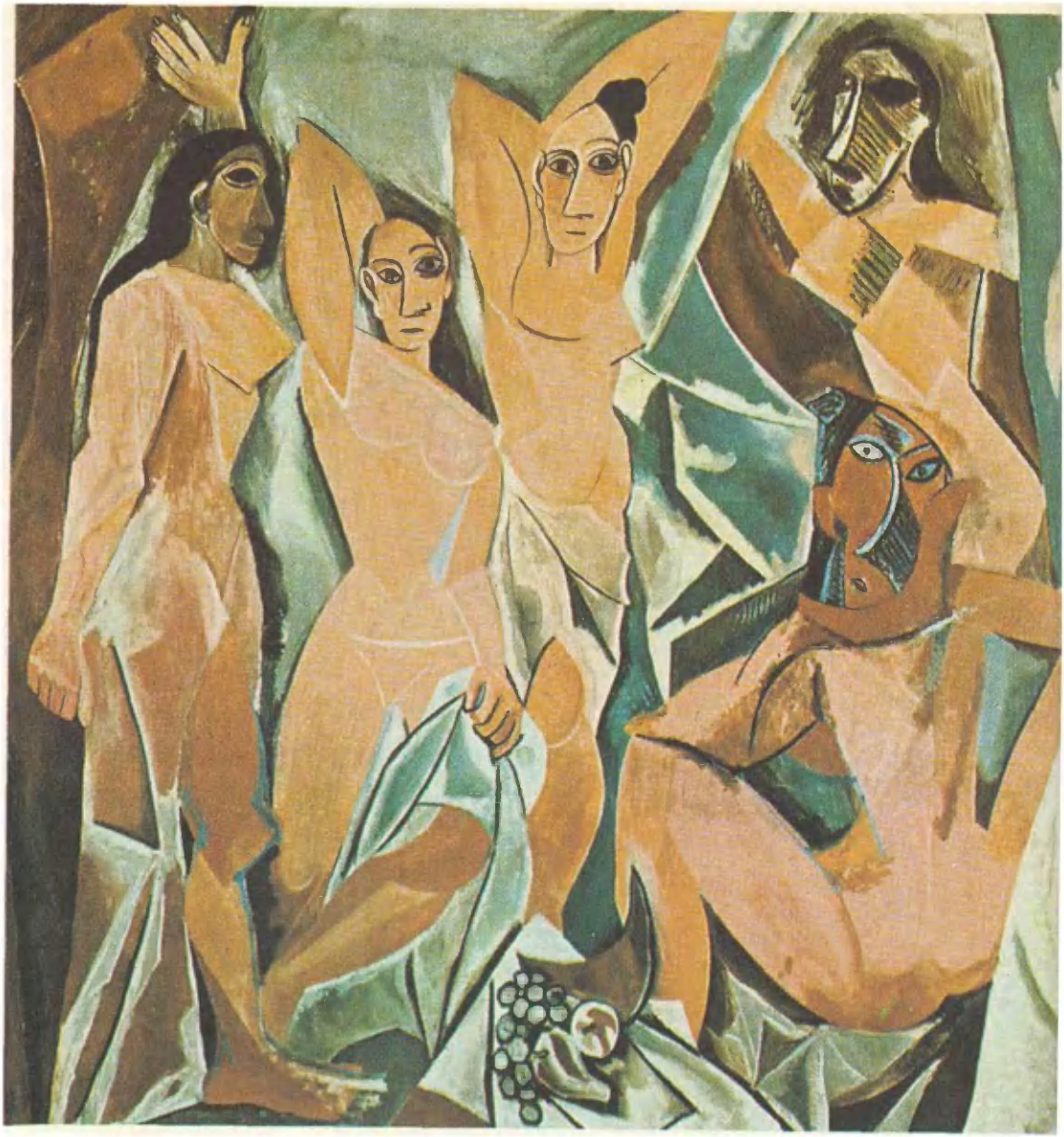
Мальчик с собакой. 1905



Молодая наездница. 1905

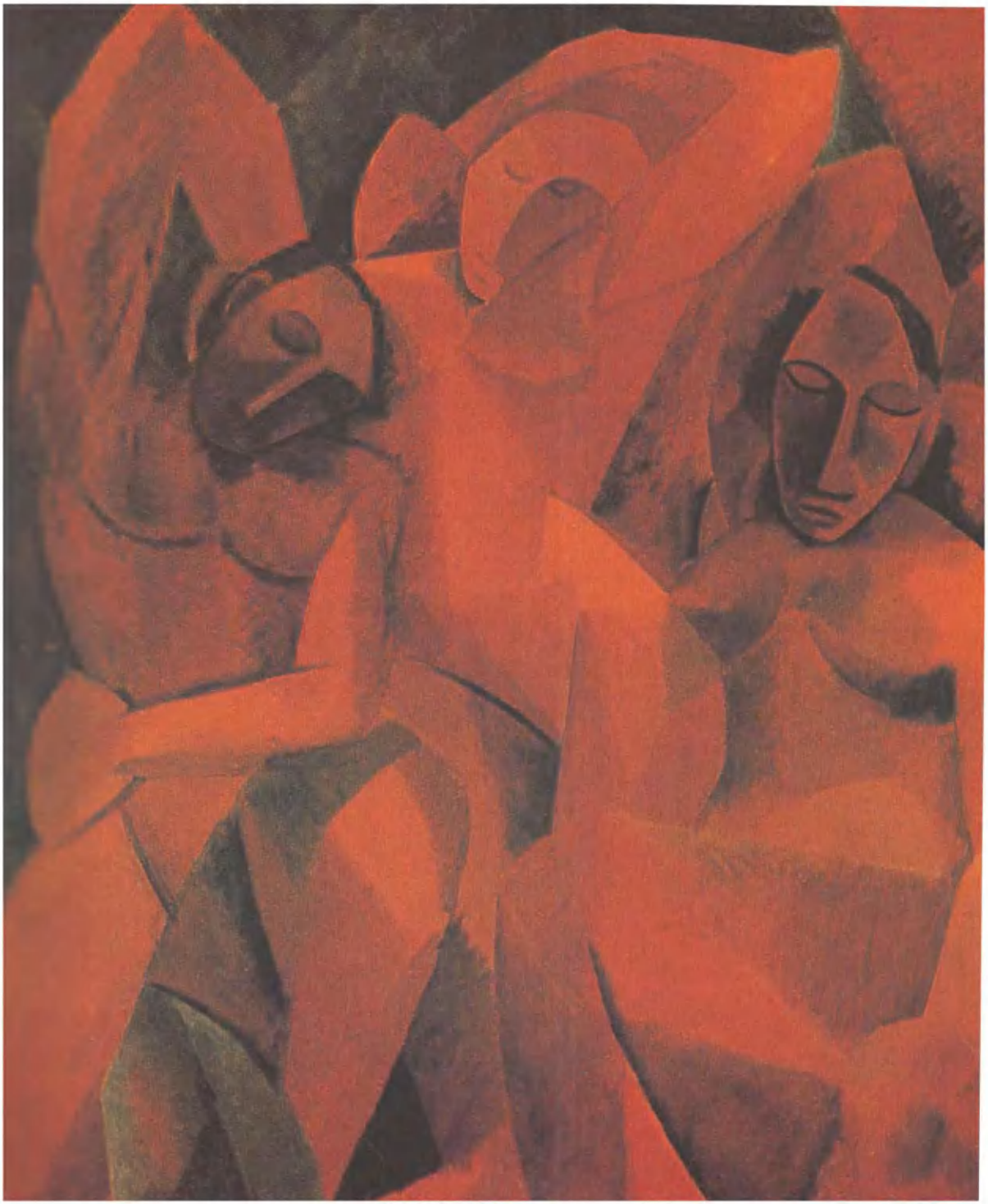


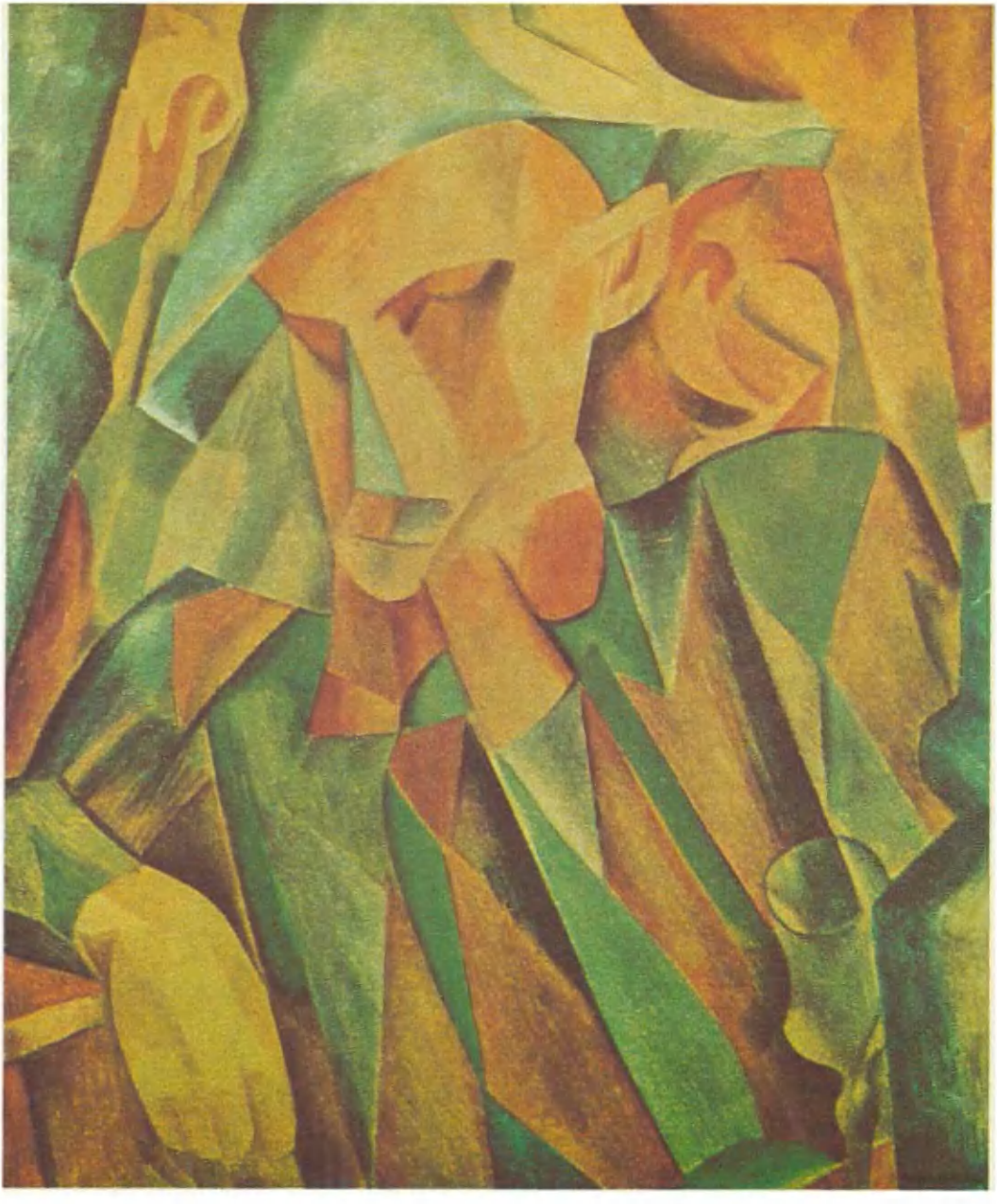
Туалет. 1906



Авиньонские девицы. 1907

Три женщины. 1909



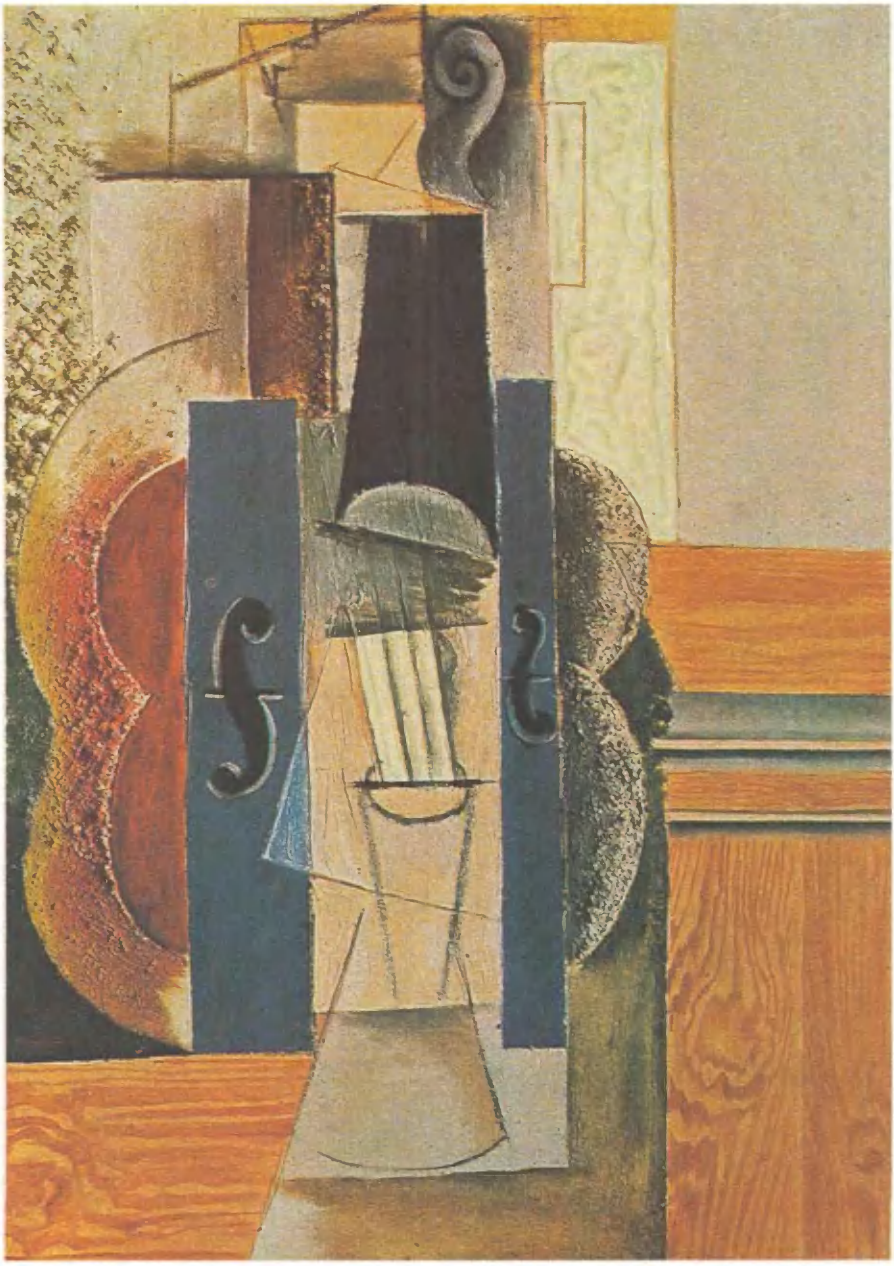


Облокотившийся Арлекин. 1909



Хуан Грис Изабо. 1909





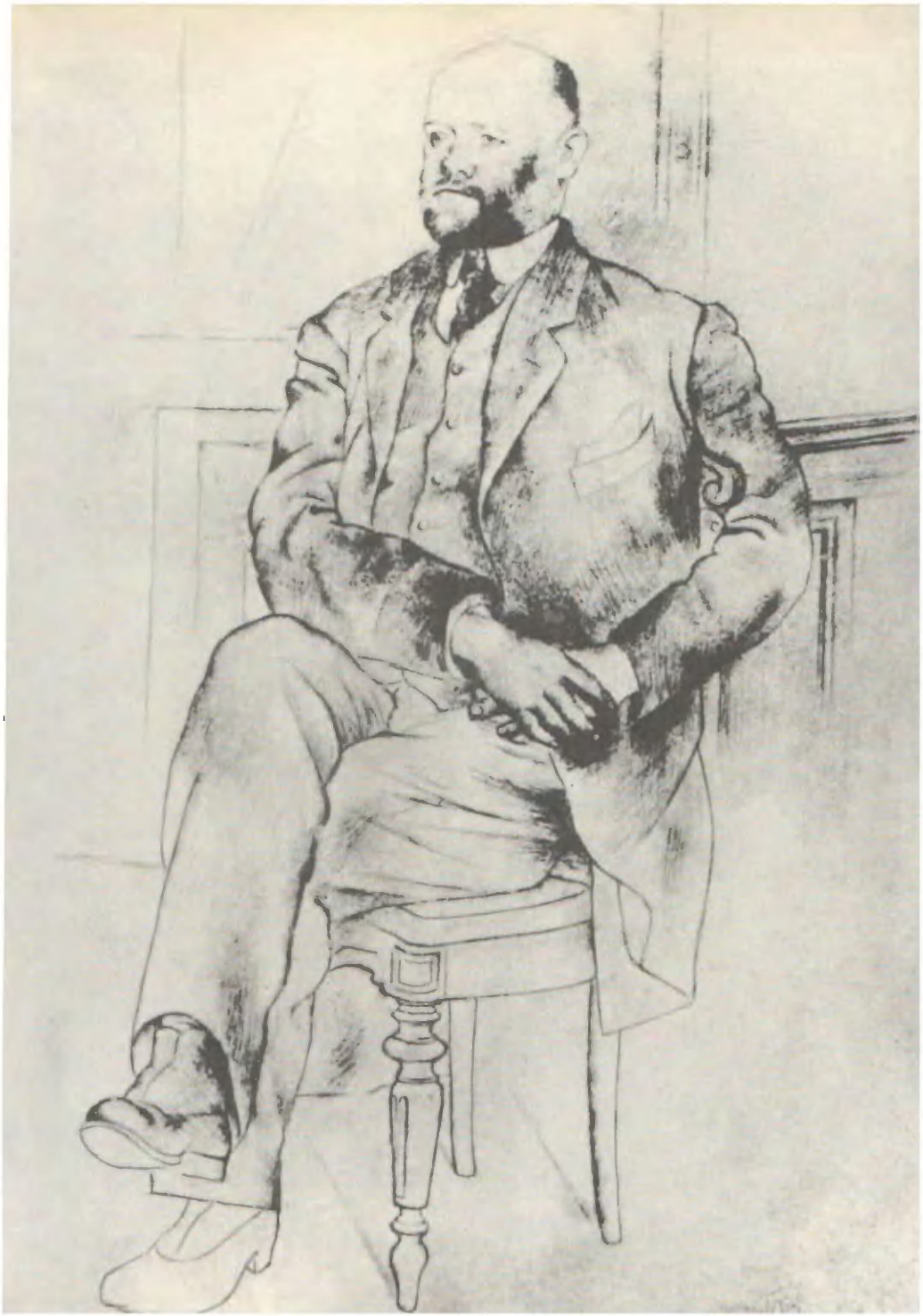
Вильгельм Удэ. 1910

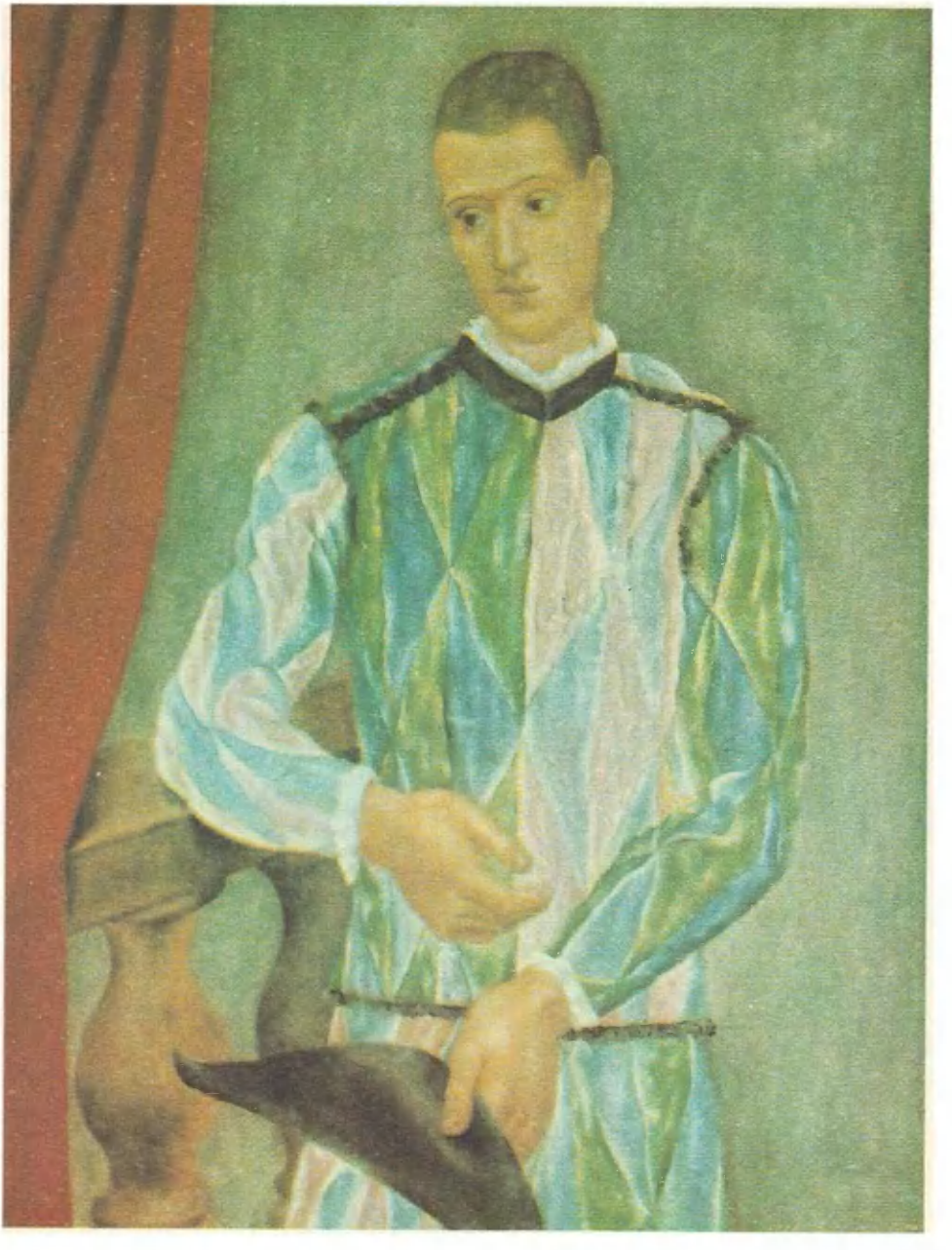
Скрипка, висящая на стене. 1913



«Да здравствует Франция». 1914

Портрет Амбруаза Воллара. 1915





Арлекин. 1917

Арлекин. 1923





Сидящий Пьеро. 1918

Три музыканта. 1921

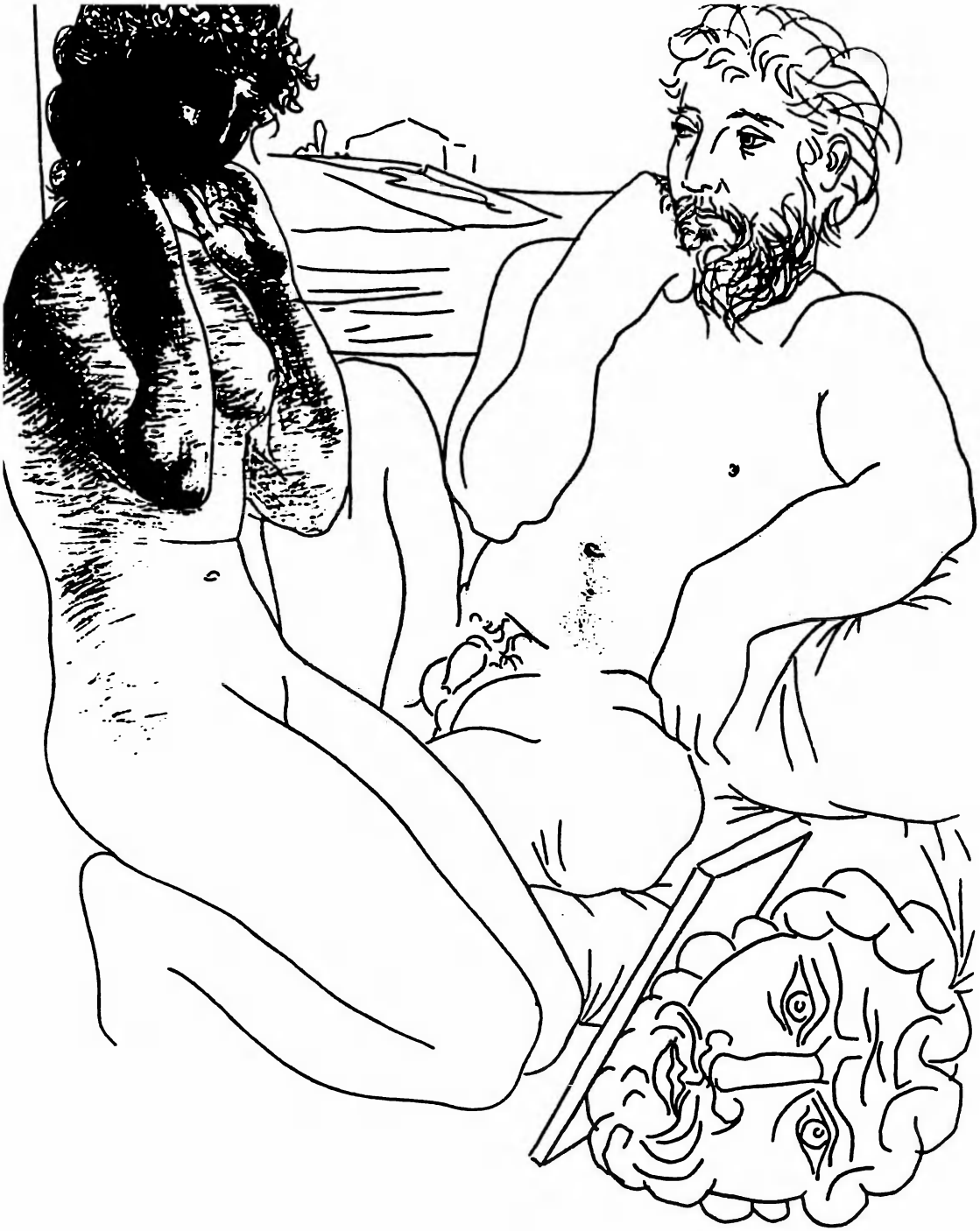






■ *дитя. 1922*

Скульптор. 1931





[illegible], поднимающий покрывало над спящей женщиной. 1936

[illegible]тор и модель. 1933



Минотавромахия. 1935



Натюрморт с минотавром. 1938

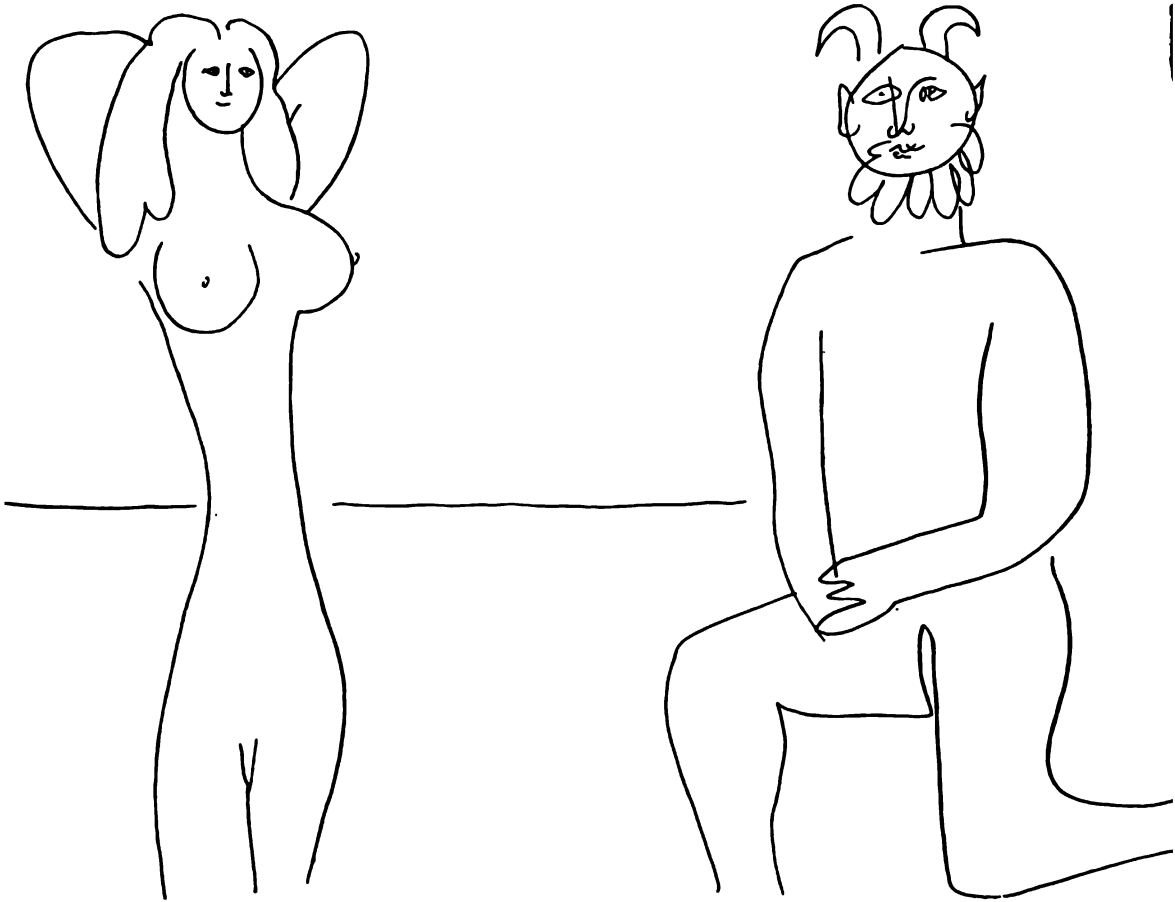


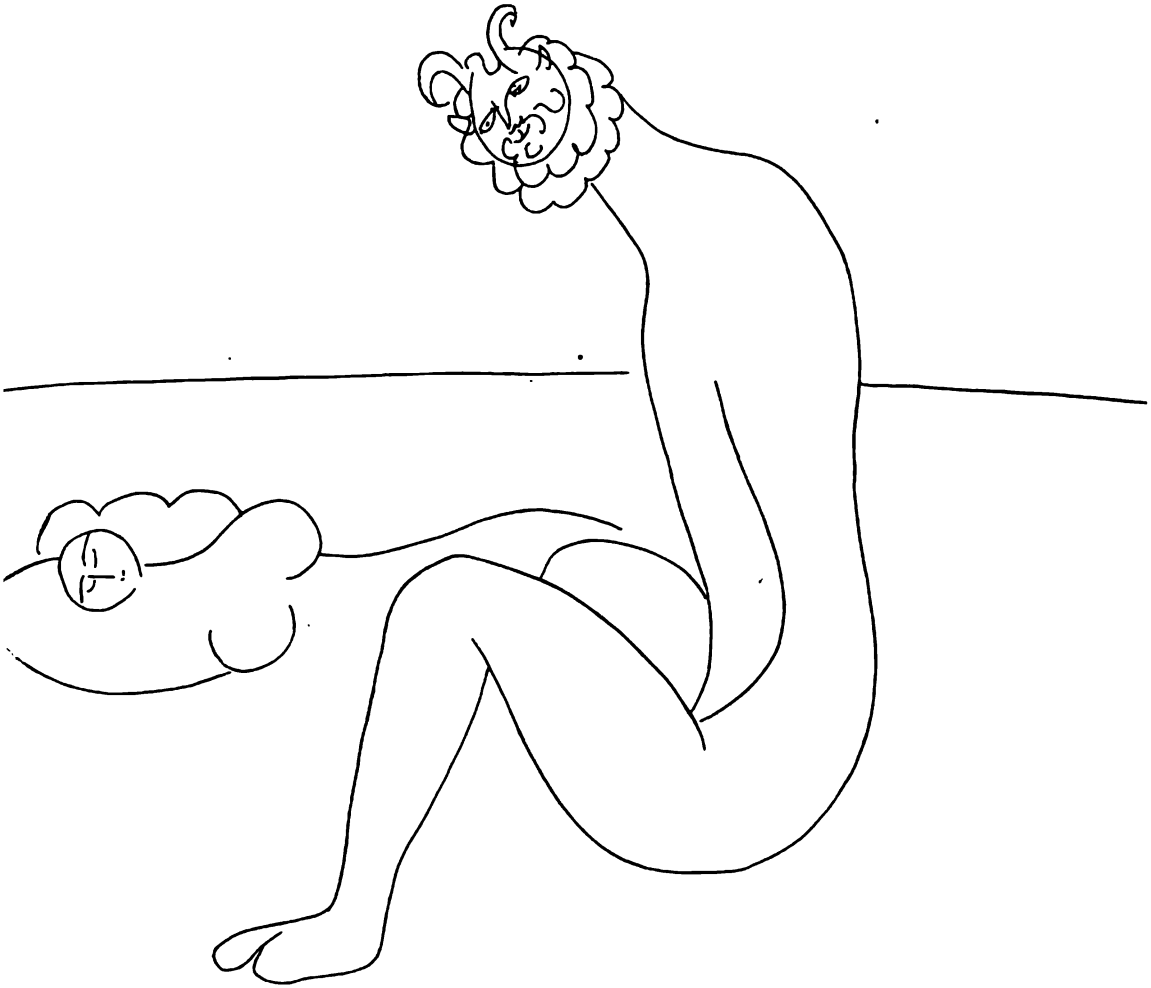
Радость жизни. 1946



→

Мифологические сцены. 1946







Портрет Доры Маар. 1943



Франсуаза. 1946





Алжирские женщины. 1955



Модильяни



От Модильяни не осталось ни одного натюрморта. Есть всего три пейзажа, принадлежащих его кисти. Он написал их незадолго до смерти.

Его нежный и сосредоточенный гуманизм выразился прежде всего в том, что в качестве художника он не хотел знать ничего, кроме человека. Больше его ничего не занимало — ни деревья, ни бульвары, ни море, ни солнце, ни синие туманные дали, ни уютные надежные предметы домашнего интерьера. Он рисовал посетителей кафе, делая до сотни рисунков в день, покрывал холсты изображениями знакомых, высекал из камня вытянутые головы идеальной формы с едва намеченными чертами лица. Он писал простолюдинов, натурщиц, детей, людей искусства или близких искусству.

В отличие от Пикассо или, например, Шагала, у него, как у Сутина, совершенно не было фантазии, и он не любил писать сюжетные вещи или многофигурные композиции и не имел вкуса к театральным играм и мистификациям. Считанные парные портреты по своему построению напоминают обычные фотографии. Скульптора Липшица с женой он запечатлел в позе, какая бывает у людей на фотографии, сделанной по случаю свадьбы.

Стихией Модильяни был портрет[1]. Здесь каждый раз заново он обнаруживал способность к быстрым лаконичным и проницательным решениям. В жанре портрета он создал свою неподражаемую манеру, свой живописный канон. И открыл особый генетический тип — людей круга Модильяни. Он показал душу парижской богемы 10-х годов, наполнив понятие богемы новым жизненным и нравственным содержанием, впоследствии преобразованным поколением Эрнеста Хемингуэя. Он явил миру новую элиту — отобранную, царственную, хотя и беззащитную, нищую породу людей, обладающих несомненной и непритязательной общностью. Чтобы сделать видимой эту общность, он создает свою манеру.

[1] «Картины Модильяни — это почти исключительно портреты безмятежных, хотя и меланхолических женщин, насмешливых мужчин, погруженных в свои думы, ню, лишенных смущения, и детей, таких серьезных и неулыбчивых, что они кажутся маленькими взрослыми» (Zurcher B. Modigliani. L., 1981. P. 7). В этой книге дан сжатый очерк творчества Модильяни в своеобразии его эволюции и связях с другими художественными направлениями времени. Более фундаментальное исследование: Werner A. Amedeo Modigliani. N.Y. На русском языке см.: Виленкин В.Я. Амедео Модильяни. М., 1970. Итоговая характеристика творчества дана на с. 117—126.

Кариатида. Фрагмент. 1913—1914

Давно замечено, Модильяни не писал людей, которые были ему неприятны. Насмешливый парный портрет буржуазной четы — она с огромной серьгой в ухе, он в шляпе, в пластроне, с холеными усами, с галстуком-бабочкой — упоминается биографами как исключение из правила. Это не значит, что Модильяни был чересчур чувствителен и не замечал комических черт у своей модели. Напротив, он обладал тонким, снисходительным, почти никогда не покидавшим его философским пониманием смешного, которое дает себя знать в самых минорных его вещах. Без чувства юмора были бы невозможны его постоянные деформации, как невозможны были бы они в африканской скульптуре, которой он, вслед за Пикассо, горячо увлекся. Модильяни любил затаенный юмор, но не иронию, он шутил — не насмешничал. Некоторые структурные элементы его портретов несут в себе юмористический смысл, обычно воспринимаемый нами подсознательно: какой-нибудь ротик пуговкой или кончик носа, замысловато свернутый в сторону. Портрет избавляется таким образом от сентиментальности, а мы — от жалостливого чувства. Даже в длинной лебединой шее его героинь иногда ощущается что-то не вполне серьезное. Деликатность Модильяни, не желающего бить на чувство, вызывает в зрителе ответную благодарность.

Душевная теплота, лирическое мироощущение, повышенная острота восприятия, свойственные Модильяни в еще большей степени, чем другим живописцам парижской школы, не могли смутить его рационального отношения к модели. Не зря его тянуло к кубизму, в котором он, увлеченный Сезанном, видя перед глазами пример Пикассо, уловил по преимуществу интеллектуальное начало. Скандальный, много раз пересказанный эпизод встречи Модильяни с Ренуаром, когда молодой художник ответил грубостью на совет благожелательного мэтра ласкать кистью женское тело, имел под собой достаточное основание [1]. Модильяни любовался своими обнаженными, но изображал их

[1] Тщательно аргументированное объяснение этого эпизода дает советский биограф Модильяни, знаток его творчества В.Я.Виленкин (см.: Виленкин В.Я. Амедео Модильяни. С. 134).

столь же интимно, сколь и отчужденно, в положении рисовальщика и живописца он относился к ним, как любовник и как вдумчивый созерцатель, нежно, ласково, пылко, но и с холодком, божественным холодком.

Еще очевиднее лирически-остраненное отношение к людям проступает в портретах Модильяни. Наиболее красноречив в этом смысле известный портрет Жана Кокто, парижского денди, трубадура и толкователя нового искусства. Портрет с одинаковым основанием может быть понят как язвительная ода и как ласковый, что называется, дружеский шарж. Недостаточно ни одно, ни другое определение. Образ элегантного поэта, эссеиста, вершителя художественных репутаций подан с такой сгущенностью психологической характеристики, с такой глубиной философского комизма, которые делают неуместным любое, слишком определенное толкование.

Пройдет пять лет, и Сутин, младший друг Модильяни, напишет своего знаменитого «Пирожницу с красным платком», своего рода парафраз портрета Жана Кокто. Поваренок сидит в той же королевской позе, с такой же напряженно-выпрямленной спиной, на таком же кресле-троне. Сложная иронико-лирическая тема, начатая модильяниевским портретом короля эссеистики, сутинским травестированным портретом короля пекарни усугублена и романтизирована. Ученик Модильяни придал ей более нервный и более героический характер.

Модильяни — лирик, мыслящий сложно и утонченно, или — так будет вернее — лирически настроенный интеллектуал. Этим прежде всего определилось его центральное положение в кругу художников парижской школы, клонившихся то в одну, то в другую сторону. Вспомним об элегантном сентиментализме Кислинга, о провинциальном простосердечии Паскина, всегда забивавшем его напускной цинизм, о разрушительных эмоциональных порывах Сутина. Модильяни говорил, что когда напивается, видит

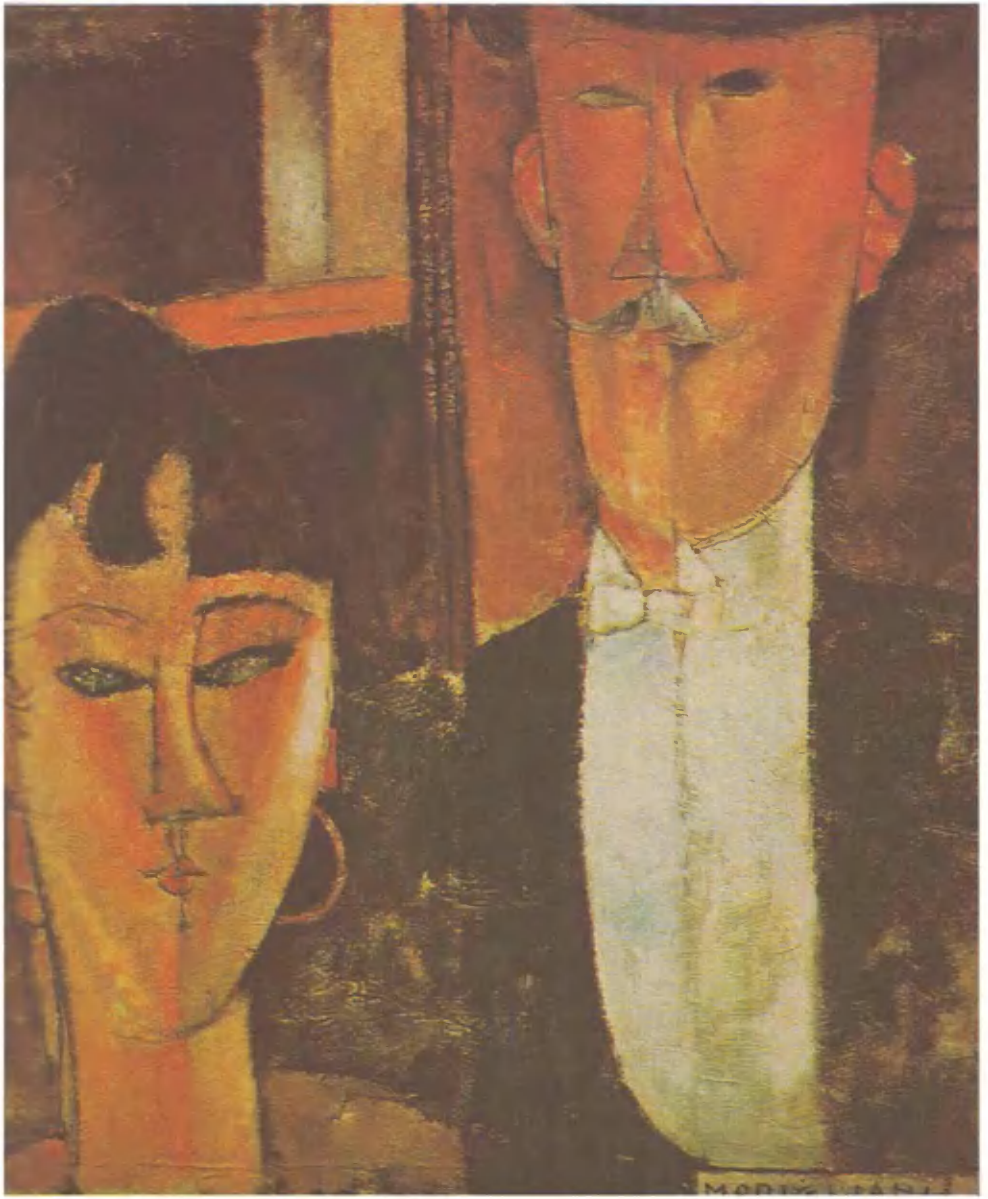
мир таким, каким его изображает Сутин в своих пейзажах) или — с другой стороны — о непреклонной, почти академической сухости Фужиты и, наконец, о музыкально настроенных, тяготеющих к отвлеченной геометрической абстракции скульптурных головах Бранкузи.

Среди мастеров парижской школы были дарования не менее крупные, чем Модильяни. А главное, они дольше жили и больше успели. Но Модильяни — первое имя, которое приходит в голову, когда думаешь о парижской школе.

Портретная галерея Модильяни — это общественная акция, проникнутая лирическим чувством. Истинный смысл его искусства определился в годы первой мировой войны. То, что прежде могло быть понятно как инстинктивный жест или формальный прием, теперь предстало как позиция. С 1915 года творчество Модильяни получает окончательный чекан как лирическая оппозиция бесчеловечному братоубийственному обществу. Это было время, когда Модильяни после долгого периода увлечения скульптурой окончательно вернулся к живописи, когда мировая война набрала силу и человечество втянулось в нее с головой,— первые раненые вернулись домой, первые убитые были оплаканы и забыты.

Герои Модильяни — те, кто не склонен копить деньги или воевать. Люди большой душевной сосредоточенности, трогательных и просветленных стремлений, провиденциального настроения, слушающие тишину, как другие слушают музыку.

В кругу парижской богемы Модильяни выделялся красотой, деликатным нравом, прекрасными манерами. Жан Кокто назвал молодого художника «наш аристократ», имея в виду его самого и его искусство. «Рисунок Модильяни отмечен высшим изяществом, среди нас он аристократ. Его линия, часто едва различимая, почти призрачная, никогда



Супружеская пара. 1915—1916


Jours vrais nocturnes
Féeries nocturnes
Enchantements
Jungle à la Baudelaire
Les arabesques de lumière
Les Colonnes de lumière



Пабло Пикассо. 1915

не ломается. Она обходит препятствия с гибкостью сиамской кошки»[1]. Глубже всего аристократизм Модильяни выразился через способность превращать в аристократов своих друзей — парижскую богему, отверженных. В богеме его волновала не живописная экзотика и не цыганская романтика кочевой бесприютной жизни, воспетая Пикассо, и не гримаса одиночества и нищеты, искажающая лица людей на портретах Сутина. Внимание Модильяни привлекает скрытно текущая, музыкально организованная жизнь художников и поэтов, столь же незащищенная, сколько и наполненная, не подвластная давлению извне. Как удачно заметил один искусствовед, Модильяни придал портретам своих парижских друзей ту же одухотворенную утонченность, какой Эль Греко наградил своих единомышленников — кружок толедских гуманистов. Это особенно чувствуется в портретах его польских знакомцев: поэта Леопольда Зборовского, его жены Анны, их приятельницы Люнии

[1] Кокто Ж. Портреты-воспоминания. Эссе. М., 1985. С. 57.

Цирковая акробатка. 1910

Чековской — все они беззаветно любили Модильяни и были его добрыми ангелами[1]. Художник уловил в их облике своеобразный славянский аристократизм: суровую и естественную отрешенность от пошлой прозы жизни, патриархальную незыблемость нравственных основ, душевную окрыленность, душевную красоту. Еще одно воплощение гуманистического идеала Модильяни — портреты Жанны Эбютерн с ее мягкостью, покорностью, изяществом, за которыми угадывается большая внутренняя чистота, что-то почти святое, не зря Модильяни стилизовал свою жену, бронзоволосую парижанку, под готических мадонн.

Если Сутин подчеркивал в своих героях плебейский нрав, плебейское происхождение, то Модильяни каждую из своих моделей утончал, просветлял и аристократизировал. В нищей мечтательной парижской богеме он увидел духовную элиту, людей, преданных высшим целям бытия. Если они и кажутся хрупкими, беззащитными и обреченными, то во всяком случае останутся самими собой при любых обстоятельствах — тут уж с ними ничего нельзя сделать. Их можно заморить голодом, одиночеством или убить, нельзя заставить изменить себе. Будущее подтвердило пророчества Модильяни. Люди, которых он воспел, не смогли осилить порядков и нравов господствующего общества. Некоторые из друзей художника — Макс Жакоб, Хаим Сутин — погибли в годы второй мировой войны, другие — Поль Гийом и Жанна Эбютерн — кончили жизнь самоубийством. Рано ушел из жизни Леопольд Зборовский. Но выстояли и выжили Пикассо, Липшиц, Ривера, Кислинг... Выдержала тяжелые испытания, которые выпали на ее долю, Анна Ахматова,— Модильяни рисовал ее в предвоенном Париже; он угадал в ней бесконечную лирическую природу и царственную твердость духа. Про тех, кто был обречен, и тех, кто уцелел, одно можно сказать твердо: они до конца остались такими, какими увидел их Модильяни в их простоте и утонченности.

[1] См.: Werner A. Amedeo Modigliani. N.Y. P. 136.

Модильяни никогда не тяготел к итальянским футуристам, он недолюбливал их за милитаризм, склонность к эпатажу, преклонение перед техникой. И скандалил он, не в пример футуристам, только, когда был пьян или когда его пытались оскорбить. Он не был футуристом, но в своих друзьях, вечно голодных, кое-как одетых завсегдатаях дымной «Ротонды», безвестных постояльцах богоугодного «Улья», увидел людей будущего — «будетлян», как говорил отец русского футуризма Велимир Хлебников,— беззвучно противостоящих звериному рыку войны, хамству и пошлости буржуазного общества, которое эту войну развязало и наживалось на ней, предоставляя между тем феноменально одаренным молодым людям, романтикам, мечтателям, поэтам, съехавшимся в Париж со всех концов света, работать, как им заблагорассудится и прозябать в нищете.

На портретах Модильяни изображены люди, отмеченные печатью обреченности и печатью избранничества, объединенные общностью своей духовной структуры и модильяниевского изобразительного канона: голова, выпрямленная гордо или мечтательно, меланхолически склоненная набок, как у средневековых святых или у боттичеллиевской Венеры, рождающейся из воды; длинная лебединая шея; один глаз может быть закрыт, ослеплен, выделенный цветом или зарешеченный, как на портретах кисти Пикассо; нам дают понять, что человек, изображенный художником, и связан с внешним миром, и погружен в себя. На автопортрете 1919 года Модильяни запечатлен с полузакрытыми глазами, как «Виолончелист» в ранней работе художника, написанный десятилетием раньше. Артист сидит в медитативной позе, которая пристала скорее музыканту или философу, чем живописцу. Но иногда глаза у модильяниевских героев широко раскрыты; они смотрят на мир зорко, доверчиво или печально — «Девочка с косами», Жанна Эбютерн, Пикассо, Кислинг, Сутин...

Портретист парижской богемы, Модильяни пишет лю-



Шведская девушка
1918

дей, пригвожденных к своим убогим мастерским, лишенных быта, застывших в ожидании невзгод, но не утративших надежды и не опустившихся, и не ожесточенных, и не одиноких, потому что они принадлежат к «кругу Модильяни», где складываются отношения братства — вопреки нравам, царящим в обществе, которое оставляет людей на произвол судьбы и швыряет в окопы. Герои Модильяни создают новую общность — «интернационал добрых людей», о котором в разгар кровопролитий мечтает один из героев Бабеля.

«Когда я был молод,— вспоминал об этом времени Жан



Этюд к портрету Марио Варвольи. 1919—1920

Кокто,—все мы жили на Монпарнасе, были бедны и не ведали политических, социальных или национальных разногласий. И потому, когда меня спрашивали: кого вы считаете самым выдающимся из французских художников? — я отвечал: Пикассо, забывая, что он испанец; Стравинский, забывая, что он русский; Модильяни, забывая, что он итальянец. Мы составляли единое целое, и хотя часто дрались, часто ссорились друг с другом, но между нами царил некий интернациональный патриотизм... В Париже всегда есть кварталы, которые переживают свой звездный час... Когда-то это был Монмартр, а в наше время (теперь его зовут

героическим) была очередь Монпарнаса. Мы не бездельничали, слоняясь по улицам в компании с Модильяни. Кислингом, Липшицом, Бранкузи, Аполлинером, Максом Жакобом, Блезом Сандраром, Пьером Реверди, Сальмоном — со всеми, кто, едва отдавая себе в том отчет, совершал настоящую революцию в искусстве, в литературе, в живописи, в скульптуре.

Революция эта происходила при обстоятельствах чрезвычайно любопытных, в самый разгар войны 1914 года»[1].

[1] Кокто Ж. Портреты-воспоминания. Эссе. С. 60, 63.

Во всем этом не было идиллии. Исследователи и мемуаристы корректируют романтическую картину, нарисованную — по воспоминаниям — Жаном Кокто. Они упрекают некоторых из рано преуспевших друзей Модильяни за то, что те не отдавали должное его дарованию, хотя знали, с кем имеют дело, и позволили ему пропасть у всех на виду. Он пропал бы еще раньше, если б не Зборовский. И не Анна Зборовская. И не Люния Чековская. И не Жанна. И не Макс Жакоб. И не Кислинг... «Интернационал добрых людей» — живая реальность парижской богемы 10-х годов, но еще больше — художественная идея, выстраданная Модильяни.

У раннего Пикассо, как у Чехова, новая демократическая общность людей показана через сходство человеческих индивидуальностей, образующих на наших глазах — в пространстве сцены, в прямоугольнике холста — «группу лиц». Они делят друг с другом одну судьбу, одно настроение. Общность достигается сходством и общением. У Модильяни ситуация драматически обострена. В его портретной галерее общность проступает в лицах людей, обрекаемых на одиночество, загнанных в угол. Упоминание об угле — не расхожая метафора. Фоном модильяниевских портретов не раз служит угол комнаты или запертая дверь. Властная, разумная вертикаль организует композицию картины и усиливает впечатление закрытого пространства. Но всегда остается ощущение, что где-то неподалеку, в другом

ателье, в другом парижском углу, на Монмартре или Монпарнасе сидит такой же бедолага, такой же избранник судьбы, с такой же отрешенной осанкой, с таким же просветленным выражением лица, исполненным замкнутости, дружелюбия, печали и надежды.

Если разглядываешь портрет кисти Модильяни не в репродукции, а в оригинале, не раз поражаешься тому, как чистый благородный цвет (золотисто-коричневый, терракотовый или сине-фиолетовый), как завораживающая красота чудом рождается из мусора и грязи запущенной мастерской, из пятен на обшарпанных стенах, из бледно-землистого оттенка лба и щек. Негласно и непредсказуемо люди на портретах Модильяни выходят из границ бытового интерьера, в который они, казалось бы, намертво впаяны, и из пределов психологической характерности, которая в них утрирована. И его модели в реальной жизни выходили за рамки обыденного обывательского существования. Зборовский на одном из портретов похож на Иоанна Крестителя, а Жанна Эбютерн застыла в позе средневековой мадонны. Это не мешает художнику на другом, профильном портрете, где у Жанны бесконечно вытянутая, плавно изогнутая шея и высокая прическа в египетском духе, сделать ее — с ее отрешенным, как бы бессмысленным взглядом и неподвижной застывшей позой — неожиданно похожей на мирную задумчивую корову.

Есть портрет Зборовского, где он похож на умного преданного пса.

Иногда судят о Модильяни по самому позднему, все более безысходному периоду, занимающему один-два года: жизненные силы художника в это время иссякают, нужда и болезнь не оставляют никаких надежд на будущее. С этой точки зрения он и в самом деле «обреченец». Но если внимательно всмотреться в галерею лирических портретов Модильяни, созданных в течение решающего десятилетия его творчества, легко убедиться — им свойственно

обаятельное и нерасторжимое единство нежности, незащищенности и непреклонности, бытовой неприкаянности и душевного покоя, хрупкости, утонченности и устойчивости внутренней жизни.

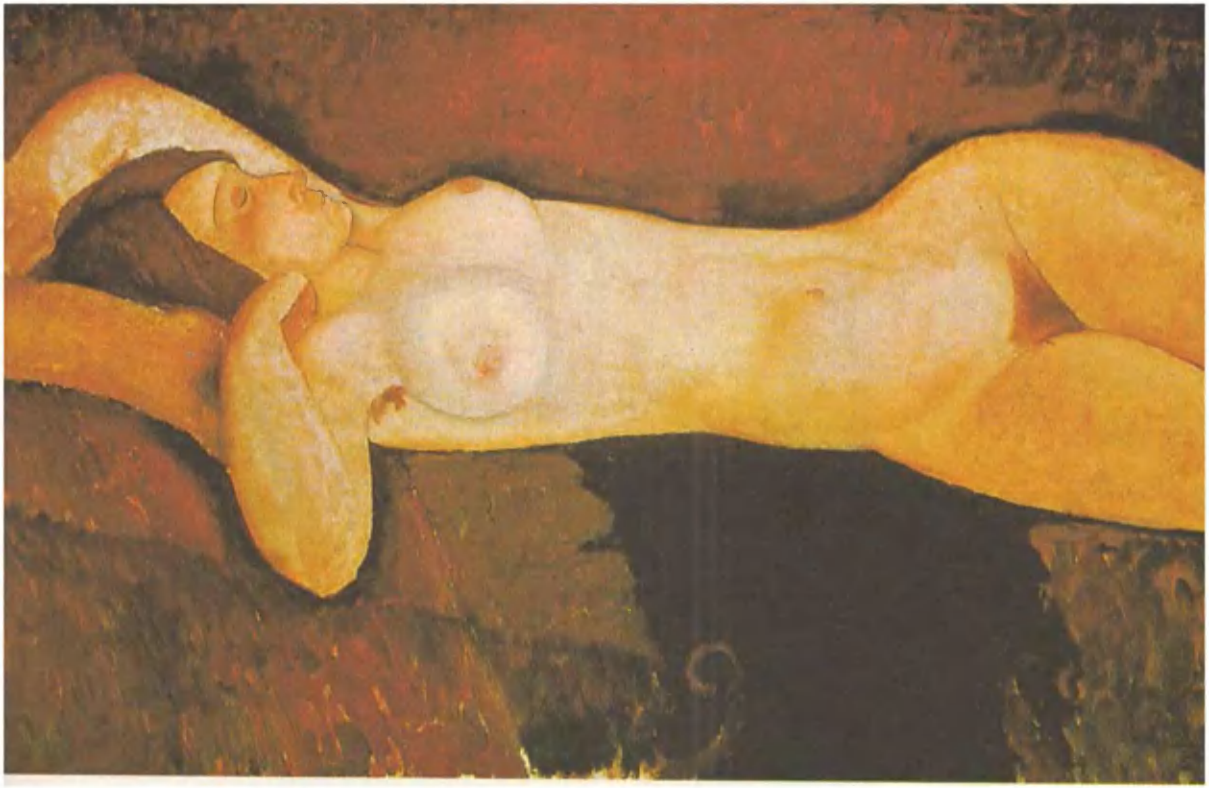
Вот чему Сутин учился у Модильяни. Героическое начало, которое Модильяни уловил в своих товарищах, художниках и поэтах, творивших новое искусство, Сутин сделал достоянием общественных низов, плебса. Скрытый, кроткий модильяниевский стоицизм у Сутина сменился духом яростного, отчаянного сопротивления — совершенно в духе 20-х и 30-х годов.

Пора сказать о главном.

Искусство Модильяни, целиком посвященное человеку, распадается на галерею портретов и бесчисленных «обнаженных».

Между портретами и ню у Модильяни есть несомненная близость, но есть и непроходимая разделительная черта. Как и его портреты, обнаженные часто бывают подчинены точной изобразительной формуле. Длинной шее портретов соответствует длинный (как у африканских скульптур) торс, четкому членению лица созвучно четкое членение тела и акцентировка крупных объемов; округлость бедер у обнаженных подчеркнута, как в портретах — округлый овал лица. Еще резче, чем портреты, обнаженные Модильяни порывают с бытовой и жанровой конкретностью. Для Модильяни совершенно не характерен репортажный стиль другого прекрасного художника парижской школы, Жюля Паскина, который любил писать обнаженных в стиле трогательных и рискованных «картинок с натуры», погружая их однако же в волшебную жемчужную цветовую среду.

Еще очевиднее, чем по портретам, по обнаженным видно, какое множество вариантов предполагалось, казалось бы, столь определенной и однозначной манерой Модильяни. Некоторые из обнаженных стоят ближе к ренессансной



Большая обнаженная
1919

традиции, в других сильнее чувствуется парижский темперамент, парижская острота. Есть ню, объединяющие в себе черты африканской скульптуры и ренессансной итальянской живописи. Одни обнаженные написаны в красноватых, терракотовых тонах, другие холодны по цвету и настроению, напоминая лежащую или стоящую скульптуру. У одних в глазах тлеет страсть, у других лица бесстрастны, как маски Габона.

Модильяни не всегда удается — да он, кажется, и не всегда стремится — привести в соответствие лицо и тело обнаженной. То фигура написана более натурально, а лицо — стилизовано, то лицо более индивидуально, чем тело. Разная степень условности, с какой написано лицо и тело, придает модильяниевским ню некоторое беспокойство



Кариатида. 1913 или 1914

и особую театральность, как многим европейским портретам XVIII века, в которых реальность платья не совпадает с канонически стилизованным типом лица. Лишь иногда между лицом и телом достигается полная гармония. Это происходит, когда «настроение момента» подчиняет себе все существо модели, в случае томления страсти или безразличного, безмятежного покоя.

Драматизм сопоставления лица и тела достигает наибольшего напряжения и разрешается в «Лежащей обнаженной» 1917 года — с ее скорбным от страсти лицом и победоносным сильным телом.

Противоречия между лицом и телом, которые встречаются в обнаженных Модильяни, помогают понять непререкаемые различия между двумя воплощениями его гуманистической темы: портретами и ню. В обнаженных у Модильяни, как правило, есть та праздничная атмосфера и полнота жизни, которой фатально лишены его портреты. Опоэтизированная, обожествленная, обласканная телесность, предельно выявленная, стилизованная, простосердечно выставленная напоказ,— вот что такое модильяниевские ню. А в его портретах, особенно позднего периода, преобладает готическое духовное начало; в сущности, в них и нет ничего, кроме удлиненного лица и шеи. Они не бесплотны, но бестелесны.

В портретах Модильяни видна лишь тень чувственности, а в некоторых обнаженных она подчеркнута и в крупных округлых объемах, и в певучей контурной линии, и в смелых изгибах тела, и в откровенной позе модели, и в ее эротическом состоянии. Эротизм Модильяни настойчиво усиляется условностью цвета, моделировкой и стилизацией формы,— например, вытянутым торсом, иногда похожим на колонну, на длинный мост, соединяющий бедра и грудь женщины[1]. В модильяниевских ню есть несомненное обаяние натуры. Но есть и оттенок виде́ния, вызванного к жизни требовательным воображением художника.

[1] См.: Hall D. Modigliani. Oxford. 1984. N 39.

Доверчивость, доверие к художнику — вот главная тема обнаженных Модильяни, объясняющая его понимание любви. Через доверчивость, проявленную к другому — к живописцу, к возлюбленному, к зрителю, через телесную победоносность своей красоты женщина, обнаженная, опоэтизированная художником, обретает свободу от бедной, убогой, а то и трагической реальности своего обыденного существования и вырывается за ее пределы не хуже летающих любовников Шагала.

В модильяниевских ню, понятное дело, нет ничего скабрезного, зато есть нечто ритуальное. Модильяни учил любить, когда вокруг готовились идти в окопы и убивать.

Он был уверен — на женщинах, с их нежностью, слабостью и красотой, держится мир. Эта тема непосредственно и благодарно запечатлена в серии его «кариатид» (1913—1914), выполненных в камне, карандашом, гуашью, углем и акварелью. Кариатиды — главное, самое обаятельное творение Модильяни в годы, прямо предшествующие первой мировой войне. Виртуозное искусство контрапоста (ритмичных изгибов и контризгибов, округлых фигур, смело развернутых в нескольких плоскостях) служит в кариатидах воспеванию женщины — опоры всего живущего.

Волшебное искусство игры изогнутых, отчетливо выявленных, певучих линий, становясь более утонченным, от кариатид передается некоторым поздним женским портретам Модильяни.

В одном из рассказов Василия Гроссмана, «В большом кольце», говорится о просвещенной московской семье, где чтят Скрябина, любят слушать пластинки с записями Марио Ланца и Восьмой скрипичной сонаты Бетховена — то в исполнении Крейслера и Рахманинова, то Ойстраха и Оборина. Простодушная хозяйка дома, учительница, говорит своей гостье, указав на картину над роялем: «Ах, Модильяни, Модильяни, сводит он меня с ума».

Тогда, в начале 60-х, москвичи впервые открыли для себя этого художника, его репродукции висели во многих интеллигентных квартирах и сводили с ума. Живопись Модильяни сводит с ума, как прелюдии Скрябина, соната Бетховена или теноровое пение Марио Ланца, наследника Карузо.

У Модильяни все это могло бы стать сладостной итальянщиной, не вполне уместной в наш век, если бы его умопомрачительная лирика не выражалась в форме стилизации, преувеличения и гротеска, если бы она не уравновешивалась и не охлаждалась остранением. Со всей своей музыкальностью, легкой возбудимостью, мягкостью и чувствительностью Модильяни не хотел быть в искусстве сладостным итальянским тенором. Сам художник говорил об этом по-другому: он жаловался, что в Париже ему мешают работать

Обнаженная
Около 1917



его «проклятые итальянские глаза». Судя по всему, ему вряд ли пришлось бы по вкусу, если бы его когда-нибудь назвали так, как Ахматова назовет много лет спустя его современника, русского поэта — «трагический тенор эпохи».

К Сезанну, к кубизму, к расчетливому ясному сопоставлению больших красочных плоскостей, которому он учился у фовистов, к бесстрастным и впечатляющим негритянским маскам — в отличие от Пикассо он увидел в них прототип кристально ясных, классических конструктивных решений — его влекла рациональная стихия его творчества, она умеряла его певческую природу, но никогда не лишала полотна Модильяни музыкального звучания.

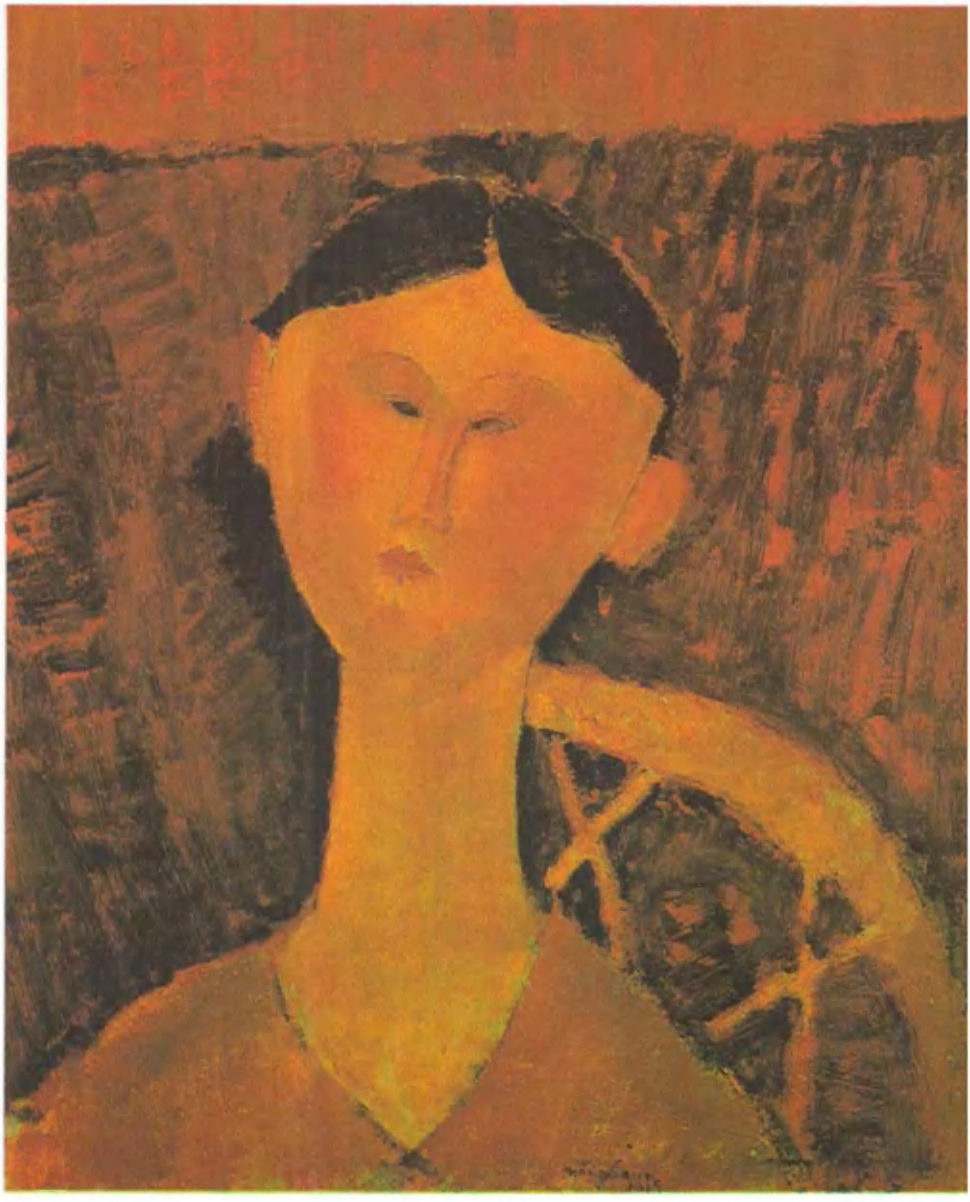
Общность людей своего круга Модильяни передал с помощью формального канона. «Форма» Модильяни надежно защищает содержание душевных усилий его героев. С этой точки зрения волевое начало искусства этого художника следует расценить как еще одно проявление его благородства и деликатности.

В ходе исторических событий, которым Модильяни был свидетель, и тех, которые он предчувствовал, его искания приобретали все более важное значение. Через живописную формулу, через сверхличную идею человеческого образа, возводя его к определенному архетипу, Модильяни искал способ укрепить значение личности и ее устойчивость, основательно подорванные годами первой мировой войны.

Тогда страшно упала цена отдельной человеческой личности и стала набирать силу новая прагматическая этика, ориентирующая человека на ситуацию, на смену ситуаций, в которой следует самоопределиться, сознательно моделируя свой образ действий. В результате четырехлетней мировой войны — она заставила миллионы людей стрелять друг в друга, и таким бесчеловечным образом уравняла в их правах — возникло представление о толпе как самой надежной и эффективной форме единения людей — если толпу разжечь, дисциплинировать и повести в бой.

На этом фоне развитая Модильяни вслед за Пикассо идея «группы лиц», близких друг другу по духовной структуре и по судьбе, составляющих лирическую оппозицию бесчеловечному обществу, идея в такой же степени сверхличная как и замкнутая на человеке, проникнутая чувством одиночества и чувством общительности, пафосом стоицизма и непротивления злу насилием, идея крайне демократическая, но и окруженная ореолом духовного аристократизма, эта камерная на первый взгляд идея вдруг обнаружила широкое общественное значение. Не случайно в начале 20-х годов к Модильяни приходит известность. Когда освоили его язык, поняли истинный гуманистический смысл его творчества.

Пикассо, родоначальник парижской школы, подобно Мейерхольду и Стравинскому, время от времени менял свою манеру, приводя современников в восторг и в изнеможение, заставляя людей обыденного или традиционного сознания кряхтеть под непосильной ношей и строить бессильные догадки по поводу причин, побуждающих мастера «менять маски». Между тем Пикассо, когда чувствовал изменения в атмосфере исторического времени и в собственном умонастроении, открывал, ничем не смущаясь, для себя и для других новое художественное направление, в русле которого его искусство развивалось так же свободно, как прежде, в границах предшествующего направления; к нему, впрочем, мастер мог и возвратиться, когда ему захочется. Как Эйнштейн изменил наши представления о физической природе мира, так Пикассо — о границах и возможностях человеческой индивидуальности, тем более — индивидуальности художника-творца. Взятое в целом, в совокупности своих настроений, направлений и периодов, творчество Пикассо создает впечатление гениальной универсальности. Она рождена была многосложным характером нашего века и выразила его со всей мыслимой и немыслимой полнотой.



Беатриса Хестингс. 1915



Портрет Пикассо. 1919

Модильяни, как, скажем, и Шагал, совсем другой случай.

Он не менял свою манеру — после того, как нашел ее. Он отшлифовал, варьировал и утончал одну и ту же манеру, пока не превратил ее в индивидуальный канон и не осознал, как «путь», как художественную идею. Идею портрета он нашел, когда написал женщину с длинной шеей.

Вытянутая, как стебель, длинная шея придает людям на его портретах гордую изящную и жертвенную осанку.

К 1915 году, когда манера Модильяни окончательно сложилась, отдельные элементы его портретного искусства, не раз описанные искусствоведами, обретают равновесие. Большие куски холста превращаются в ровно закрашенные

и широко, спокойно сопоставленные прозрачные плоскости. Рациональность ясных, аккордных цветовых решений оттеняется гибкой лирической кантиленой окантовывающих линий.

И лаконично трактованное лицо модели, как в средневековом религиозном искусстве, должно подчиниться нескольким нормативным требованиям. Прямой античный, «ангельский», как пишут иногда критики, нос, кончик его иногда повернут в сторону, увиденный сбоку,— кубистский юмор своего рода. Вытянутая лебединая шея, печально, мечтательно склоненная, но иногда и прямая, как, например, на одном из множества портретов Жанны Эбютерн и на одном из двух портретов Сутина. Загадочное выражение удлиненно разрезанных глаз (один из них, а то и оба на некоторых портретах кажутся незрячими) нередко уравновешивается маленьким, шутливо трактованным ртом так же, как обобщенная трактовка человеческой индивидуальности — деликатной деталью, передающей характерность модели. (Из этого соединения, казалось бы, разнородных элементов рождается человеческий образ устойчивой и гармоничной духовной структуры.) Правильный обобщенный овал лица. Голова — чаще вытянутых, но иногда и массивных, крепких пропорций. Герои модильяниевских портретов делятся на «длинноголовых» и «круглоголовых»; в этом делении можно усмотреть некий содержательный смысл: первые — «обреченцы», клонящиеся под бременем собственной утонченности, вторые кажутся более жизнестойкими. Длинноголовые — Жанна Эбютерн, Леопольд Зборовский; круглоголовые — Пабло Пикассо, Диего Ривера, Морис Вламинк, Моис Кислинг, Беатриса Хестингс. В круглоголовых ощущается школа Бранкузи, в длинноголовых — влияние африканских масок.

Разнообразие искусства Модильяни — не в смене манер, а в бесконечных вариантах одной и той же манеры, в свободе импровизации, тем более заметной, что она осуществля-



Беатриса Хестингс
1916

ется в пределах выверенного канона, как это было уже когда-то в европейском средневековом искусстве и в классической живописи Востока. По поводу Модильяни, как и некоторых других художников нашего века, позволительно говорить об индивидуальном художественном каноне — в отличие от канона общеупотребительного, выработанного долгой, по большей части безымянной традицией [1]. Подчиняя портрет единой и, кажется, нивелирующей изобразительной формуле, стилизуя и деформируя, Модильяни не ущемляет в правах ни себя, ни свою модель. Себе он оставляет простор для вариантов и импровизаций, модели дает возможность выразить свою индивидуальность. Разве спутаешь капризную, экстравагантную и властную Беатрису Хестингс с мягкой и покорной Жанной Эбютерн?

[1] См.: Соколов С.Н. К вопросу о традициях в классической и современной живописи Китая // Современная художественная культура в странах Азии и Африки. М., 1986. С. 100—126.

Мало того. Не меняя своей манеры, Модильяни иногда дает несколько толкований одной и той же личности. (Пикассо в этих случаях менял манеру.) Один портрет Леопольда Зборовского, Люнии Чековской, Жанны Эбютерн или Беатрисы Хестингс и похож и не похож на другой. Манера Модильяни устойчива, но не догматична.

Он не был безразличен к художественным направлениям, которые рядом с его собственным творчеством выглядят чужими и чуждыми. Но если в том или ином случае Модильяни меняет свою манеру — в этом есть особый умысел. Он сознательно стилизовал свои портреты под не свойственную ему манеру, когда хотел нагляднее запечатлеть чужую художественную индивидуальность. Афоризм «стиль — это человек» применительно к подобным случаям следует толковать буквально.

Известные портреты Диего Риверы и Пабло Пикассо написаны в манере, близкой ар нуво; таким способом Модильяни выразил свое понимание творчества обоих художников. Портрет Риверы несет в себе черты дремучего мифологического, растительно-звериного стиля, а энергичный портрет Пикассо более рационалистичен и «футуристичен», что, как мы знаем, вполне совпадает с художественной индивидуальностью и одного и другого живописца.

Портрет скульптора-кубиста Анри Лоранса, работавшего с окрашенным железом, соответственно и выполнен в жесткой мощной кубистской манере, он интенсивен по цвету и похож на раскрашенную скульптуру. По этому портрету 1915 года видно, что в своих кубистских увлечениях Модильяни никогда не доходил до таких крайностей, до такого вольного обращения с натурой, как Пикассо, Брак или Хуан Грис. Его путь к кубизму пролегал через Сезанна. «Портрет Анри Лоранса» в такой же степени кубистский, как и постсезаннистский [1].

Модильяни был близок новейшим художественным направлениям и стоял среди них особняком. Ни в одно из

[1] См.: Werner A. Amedeo Modigliani. P. 88.

этих направлений он не вписался, ни с одним не отождествлял себя [1]. Выходец из Ливорно хотел во что бы то ни стало научиться говорить на языке современной живописи, ради этого он и жил в Париже, чувствуя, что воздух этого города благодатен для его искусства в такой же степени, как губителен для его легких. У него есть ранние вещи, написанные в духе неоимпрессионизма и молодого Пикассо, есть несколько портретов, в которых особенно чувствуется влияние Сезанна. Явное влияние оказали на него фовизм и кубизм, осмысленный с помощью негритянских масок. Собственная манера Модильяни, после того как она окончательно выработалась, сохраняет следы различных воздействий, сознательно воспринятых. Удивляет не гармонизирующая восприимчивость Модильяни, но его оригинальность. «Уж очень скоро,— говорит Ахматова,— он становится столь самобытным, что ничего не хочется вспоминать, глядя на его холсты» [2]. Это самое важное из наблюдений, сделанных над стилем Модильяни.

[1] См.: Zurcher B. Modigliani. P. 27.

[2] Ахматова А. Избранное. М., 1974. С. 481.

Самобытность этого художника — то, что нельзя определить словами, а приходится. Она видна в его взгляде на человека, полном сочувствия, печали и надежды, в музыкальной природе его искусства, в его острой, ясной интеллектуальности, проявляющейся, как и его лирика, в форме лаконичного и ненавязчивого артистизма.

Если универсализм Пикассо очевиднее всего выразился через смену различных художественных направлений, то Модильяни стремился создать индивидуальную манеру, которая сама по себе — замкнутая в своих пределах — была бы универсальной по отношению к главным течениям современного искусства. Пикассо и Модильяни, Пикассо и Шагал — две концепции современного искусства, проникнутые духом всечеловечности и художественной универсальности.

Фовисты научили Модильяни игре больших, ровно закрашенных плоскостей, негритянские маски Габона поразили своими утонченными, благородно вытянутыми формами,

ясным членением частей и объемов, кубисты открыли новые способы обобщения и деформации натуры. По отношению к каждому из этих воздействий Модильяни проявляет восприимчивость и критичность. У фовистов он не принимает повышенной звучности цвета. Совершенно чуждыми были ему черты жестокости и самоуправства, свойственные кубизму. Он готов был, как правоверный кубист, обобщать и деформировать, но не хотел кромсать и разносить вдребезги, чтобы потом из обломков конструировать внешний мир заново, по своему усмотрению. Эта фантастическая, как он ее воспринимал, сторона кубизма вызывала у него настороженное отношение, даже если фантазировал высокочтимый им Пикассо. Отдельные приемы кубизма Модильяни умеренно вводит в трактовку человеческого лица, иногда придавая им, как мы уже знаем, юмористический характер. Он цивилизует и очеловечивает кубизм, как Робинзон — Пятницу. Модильяни был близок экспрессионистам как отчаянный, неисправимый лирик, но никогда не позволял себе, не в пример своему младшему другу Сутину, стенать, кричать или грозить кулаком. И никогда не терял ясности сознания, приверженности к конструктивным рациональным решениям пространства и художественного образа. Он был неоклассиком задолго до Пикассо. Неоклассицизм не один из периодов, а постоянная доминанта его искусства.

Объединительная, миротворная роль Модильяни относительно различных художественных течений его времени распространялась на разные виды изобразительного искусства. Он хотел быть скульптором больше, чем живописцем, но работа с камнем была вредна для его здоровья. К тому же в скульптуре труднее было достичь той неуловимой границы между чужими воздействиями и собственной индивидуальностью, которая так несомненно ощущается в его живописи и графике. Достаточно сравнить его акварельные и рисованные кариатиды с единственной уцелевшей скульптурной кариатидой, чтобы убедиться, насколько свобод-

нее он чувствует себя, работая на плоскости, чем в положении человека, высекающего из камня. Создается парадоксальное впечатление, что акварельные, графические кариатиды, помимо того что они и гибче, и музыкальнее, и больше полны движения, еще и объемнее той, каменной. Хотя, вообще говоря, его вытянутые каменные головы прелестны.

Так или иначе — упорные занятия скульптурой не прошли даром для его живописи. Это особенно заметно по портретам, написанным после 1915 года. В его живописи этого времени чувствуется навык каменотеса, привыкшего иметь дело с целостными объемами. Модильяни лучшего зрелого периода мог бы повторить слова Микеланджело,— тот тоже мечтал заниматься только скульптурой, но вынужден был уделять много времени живописи. Создатель плафона Сикстинской капеллы говорил, что картина тем лучше, чем больше походит на скульптуру. (Если бы некоторые из обнаженных Модильяни не напоминали скульптуру, они были бы слишком сладостны, портретны и чувственны.) Только в самых поздних живописных портретах, подчеркнуто стилизованных, проникнутых настроением печали и безнадежности, изчезает эта крепкая скульптурная первооснова. Но не это важно.

Важно, что Модильяни считал свою манеру уместной в скульптуре в такой же мере, как в живописи. И в этом аспекте виден универсальный смысл его исканий. Модильяни — это не то или иное течение парижского авангарда 10-х годов, это сердцевина авангарда, его живая душа, авангард как нечто единое и неделимое. Вот почему, между прочим, самый звук его имени, сладостное сочетание фонем — Модильяни — приводит нас в волнение.

Разумеется, он не мог не понимать всей трудности своего положения не вполне состоявшегося скульптора и новатора-живописца, который не примыкает ни к одному из влиятельных направлений искусства своего времени, но пы-

тается объединить и уравновесить их в резко индивидуальной манере.

Все эти трудности меркли на фоне той главной, невыразимо сложной объединительной цели, которую он поставил перед собой, взявшись примирить открытия современного искусства с классическим наследием. (При этом не следует забывать, что в искусстве, как и в жизни, он был не человеком компромисса, а максималистом.) Невозможность безболезненно совместить Рафаэля и Пикассо составила постоянно преодолеваемую драму его жизни. Внешне эта драма выразилась в метаниях между Парижем, без которого Модильяни не чувствовал себя современным художником, и милой Италией, которую он любил преданной, сыновней любовью, как свою мать, оставленную в Ливорно. В Париже он тосковал по Италии не меньше, чем Шагал — по своему Витебску, а приехав на побывку в отчий дом, еле поправив здоровье, рвался назад, в Париж, который притягивал его — да разве его одного? — как магнит.

Остроту и субъективность современного восприятия Модильяни пытался утишить и облагородить, пользуясь уроками гениев итальянского Возрождения. И в этом смысле в связи с Модильяни уместно говорить об «остранении». Одно должно было проступать через другое: кубистские обобщения и деформации, ровно окрашенные, самодавлеющие, как у фовистов, плоскости остраняются благородным подбором красок, четким членением планов, завещанными старой тосканской школой, а иногда — изощренной цветовой гаммой, характерной для венецианцев, и непрерывным гибким формообразующим контуром, который напоминает о Боттичелли еще больше, чем о Рафаэле.

Подобно тому как индивидуальность модели уверенно пробивается у Модильяни через любые стилизующие преображения, так и классическая итальянская традиция время от времени дает о себе знать во весь голос, нарушая мучительную монотонность модильяниевского лиризма. Остра-

нение нового через старое давало еще одну возможность для бесконечного числа нюансов. В одних вещах — особенно часто в обнаженных — классические прототипы легко угадываются, в других — заслоняются слишком активно выявленными приемами авангарда, но никогда ни один из этих полюсов не теряет для Модильяни притягательного значения.

Другим в известном смысле было легче, чем ему.

Пикассо в Париже на время забыл о старых испанских мастерах. Сутину вообще не из чего было выбирать. В Париж он приехал совсем зеленым, и шедевры Лувра стали для него такой же школой, как живопись Модильяни, его наставника. Примерно в такой же ситуации находились Паскин и Бранкузи, выходцы из Болгарии и Румынии. Шагал, попав в Париж, быстро нашел связующую нить между открытиями нового искусства и незабываемыми детскими впечатлениями, которые остались у него от русских икон и вывесок на витебских торговых лавках. Волшебное искусство колорита, сказочная фантазия Шагала, экзотический быт, изображенный на его картинах, вообще не располагали к тому, чтобы размышлять о влиянии традиций и направлений.

Особенность положения Модильяни состояла в том, что, обращаясь к прошлым художественным эпохам, он ориентируется на живопись итальянского Ренессанса — от Боттичелли и Рафаэля до Микеланджело и Джорджоне. Ведь ему суждено было действовать в разгар грандиозной художественной революции, смысл которой как раз и состоял в отказе от живописной ренессансной традиции. Модильяни — заложник итальянского Ренессанса в стане авангарда 10-х годов. А можно сказать — он был заложник парижского авангарда в итальянской живописной традиции, восходящей к эпохе Ренессанса. Это утверждение нужно понимать в его ограничительном смысле. Ведь и другие представители художественного авангарда 10—20-х годов, в



Модильяни и Поль Гийом 1918 или 1919

сущности говоря, не порывали с традицией. Кокто говорит даже об энгровском академизме кубистов, имея в виду линеарность их живописи. Ситуация Модильяни, который постоянно оглядывался на итальянский Ренессанс, была наиболее драматичной. Он не мог творить без Парижа и не мог забыть сокрушительных впечатлений, которые в юности получил от старого искусства Флоренции и Венеции. На стене его парижского ателье висели, как известно, репродукции с картин итальянских мастеров эпохи Возрождения, напоминая ему об истинных корнях его искусства. Преломленная через опыт современной живописи, ренессансная традиция, ренессансная концепция человека лишилась в картинах Модильяни того, что теперь, в XX веке, да еще в годы первой мировой войны и в годы, последующие ей, могло выглядеть как неуместная салонная

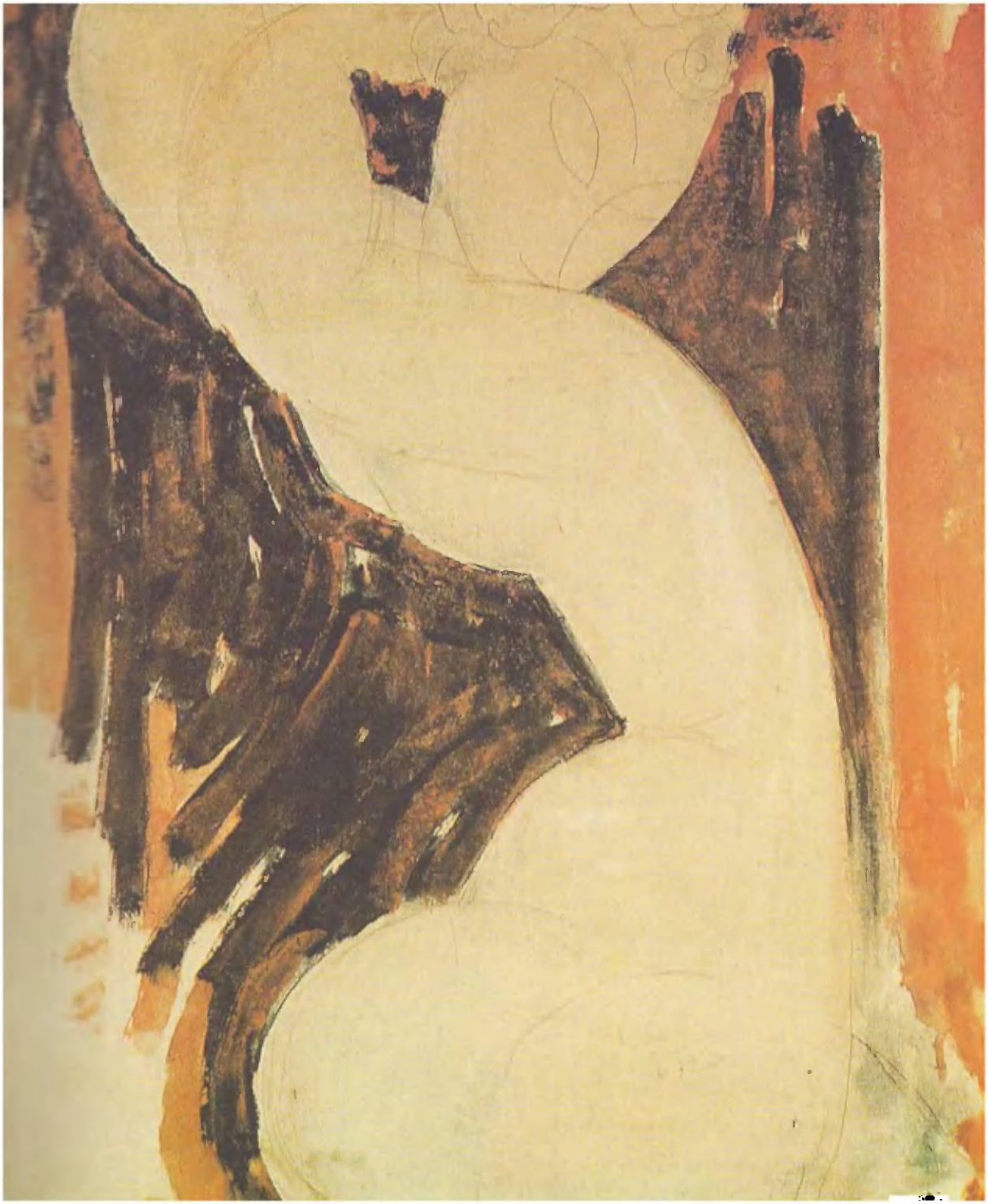
итальянщина, замшелый провинциальный академизм. В своих ню Модильяни иногда преднамеренно повторяет позы непревзойденных «Венер» Боттичелли, Веласкеса и Джорджоне, чтобы показать, насколько идеальный классический мотив звучит у него интимнее и острее, с парижским шармом, с той современной энергией и драматизмом Эроса, которые чувствовались в пении его соотечественника Энрико Карузо.

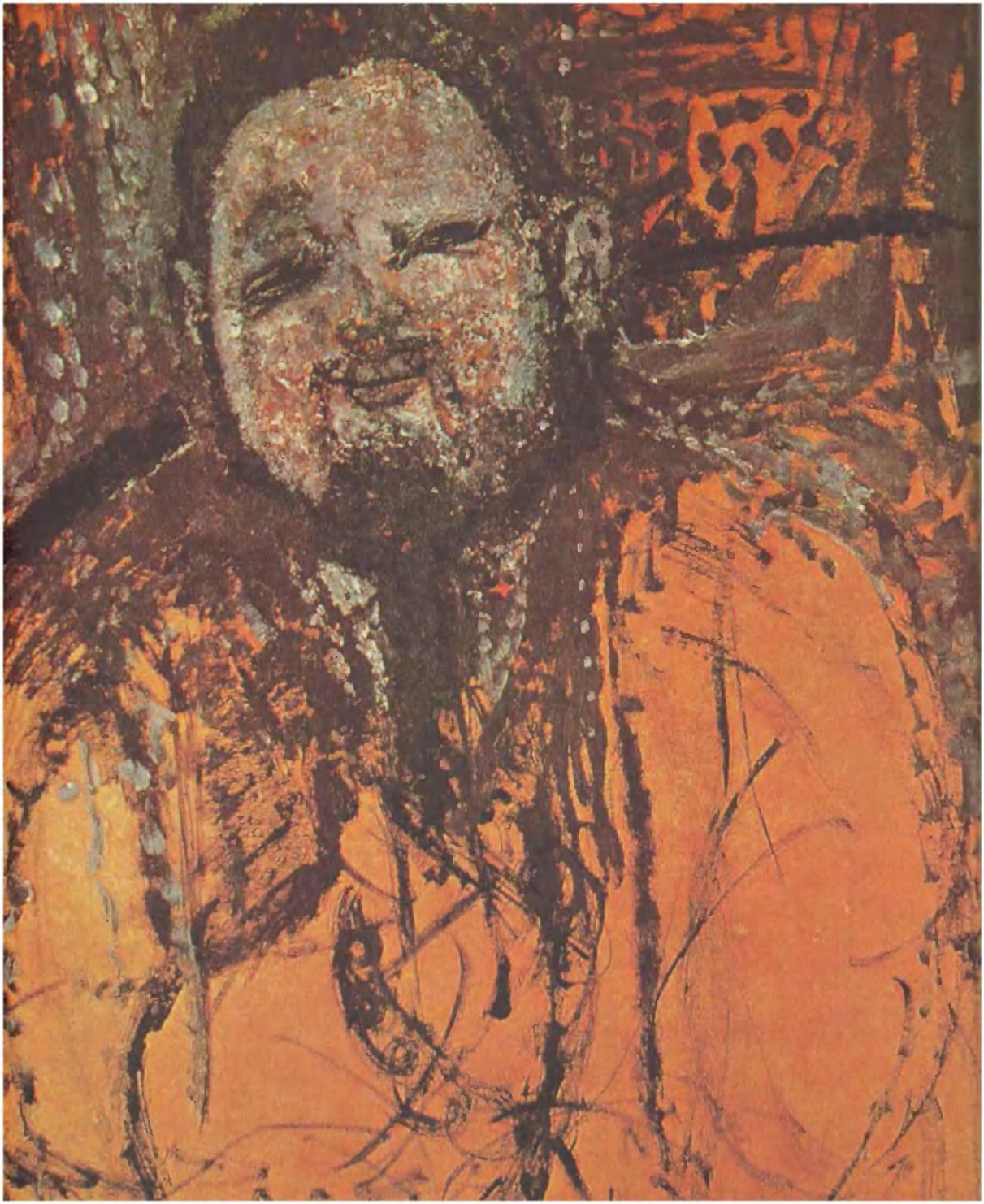
Строго говоря, Модильяни при всем его интеллектуализме, при всей универсальности его манеры, сознательно выработанной, превращенной в индивидуальный канон, не мыслил формальными категориями. Его занимала лирическая идея портрета; она должна была раскрыть загадку современной личности — ее душевный склад, ее судьбу и настроение. Эта загадка, в сущности, единственное, что волновало молодого уроженца Ливорно, когда он делал в парижском кафе свои ежедневные десятки рисунков, когда высекал каменные головы или писал на холсте портреты своих друзей и возлюбленных.

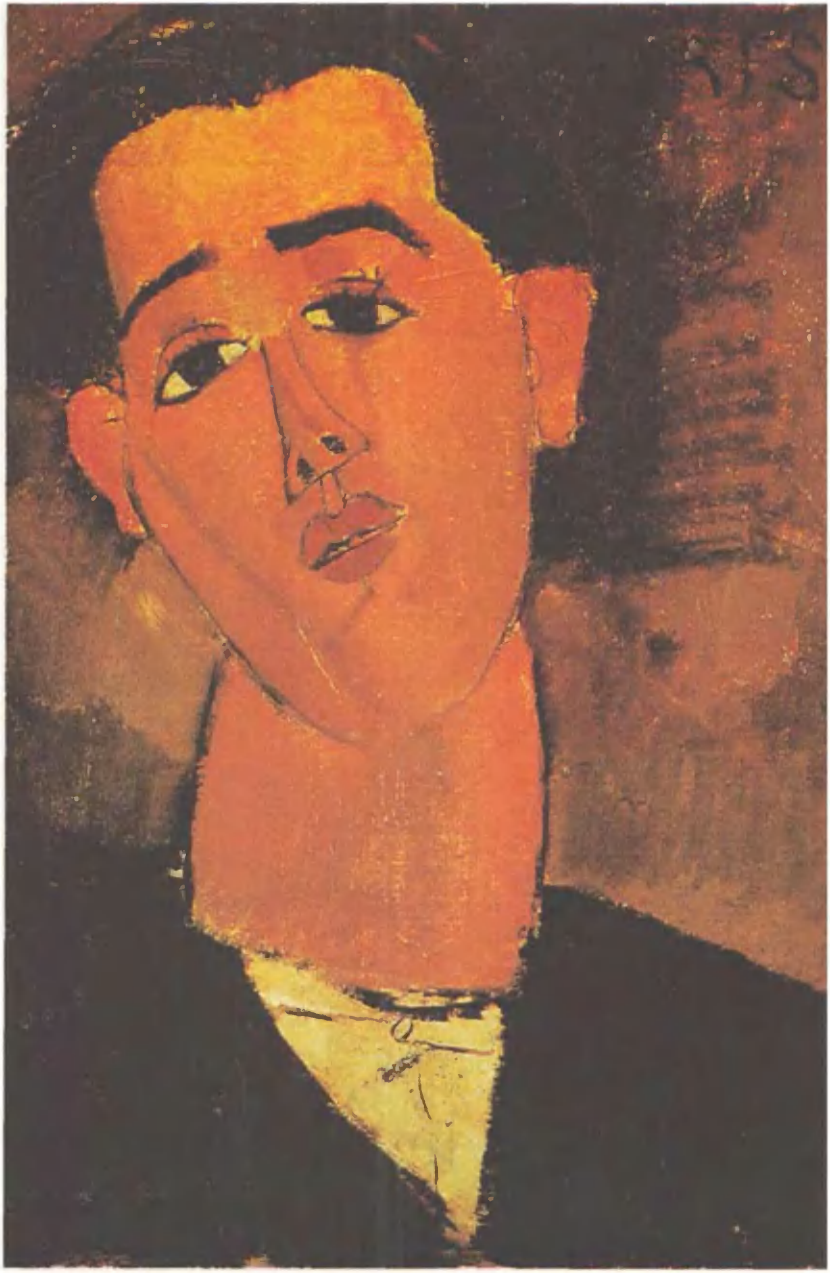


Кариатида. 1912

Кариатида. 1913

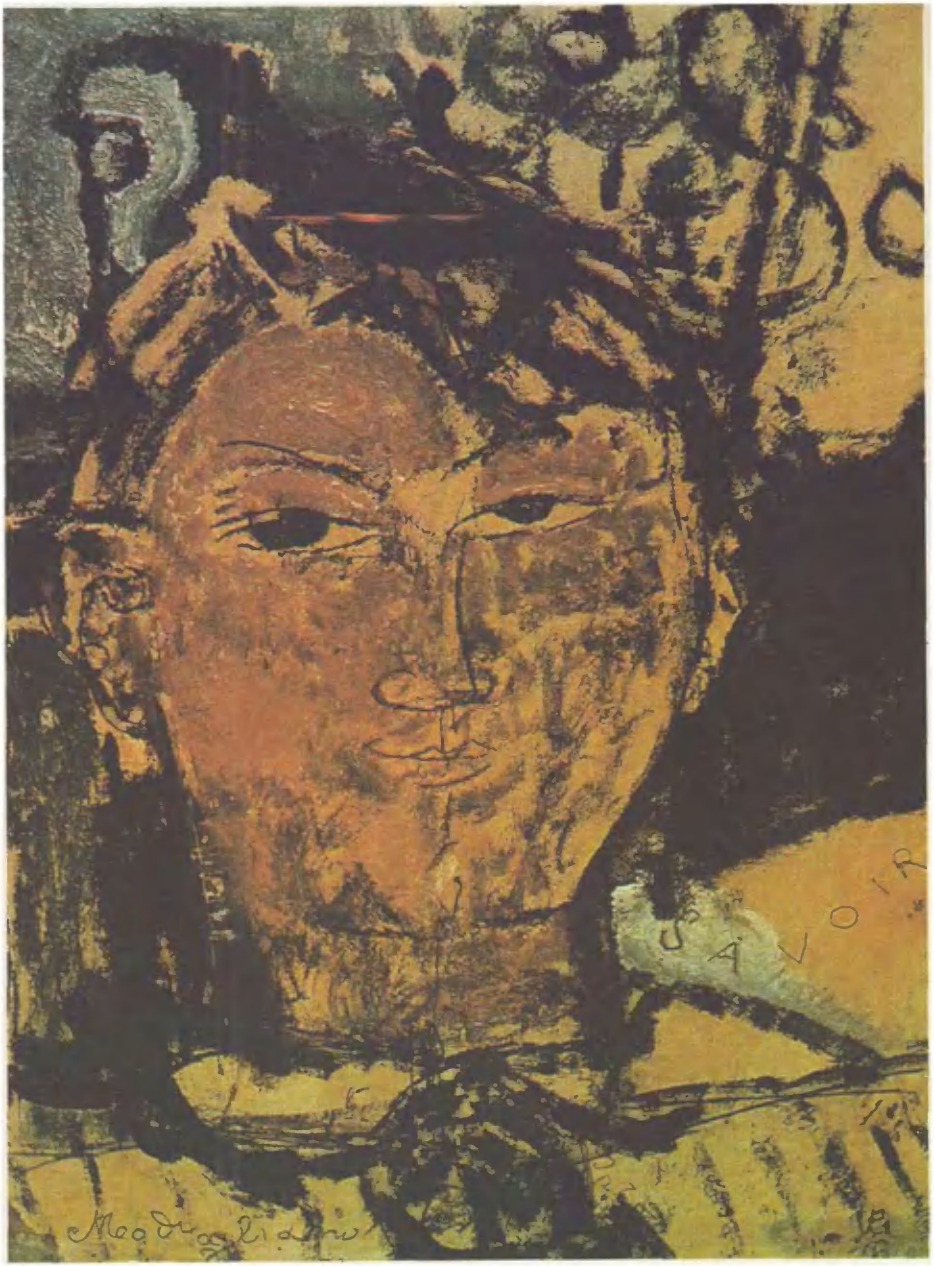




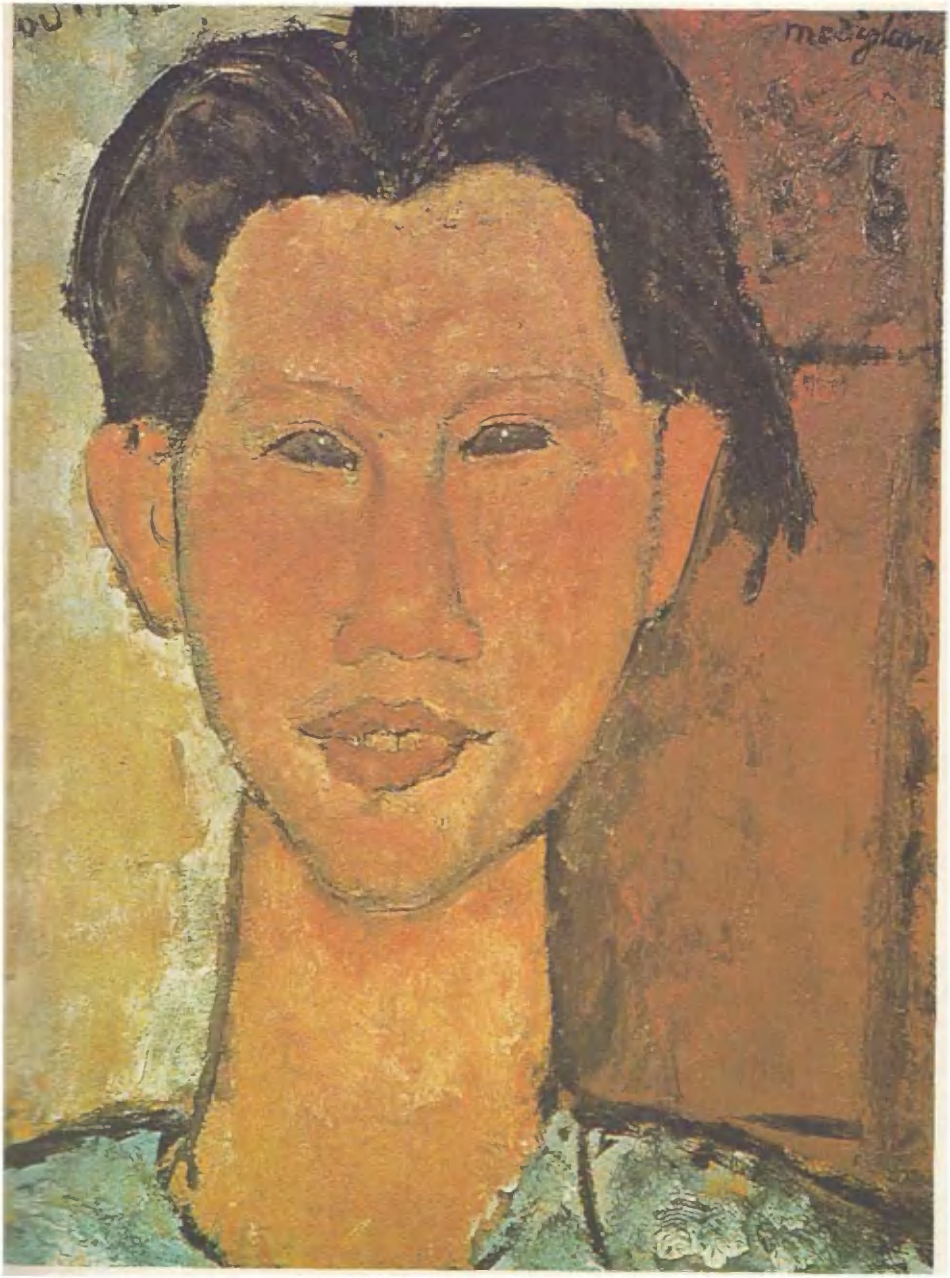


Диего Ривера. 1914

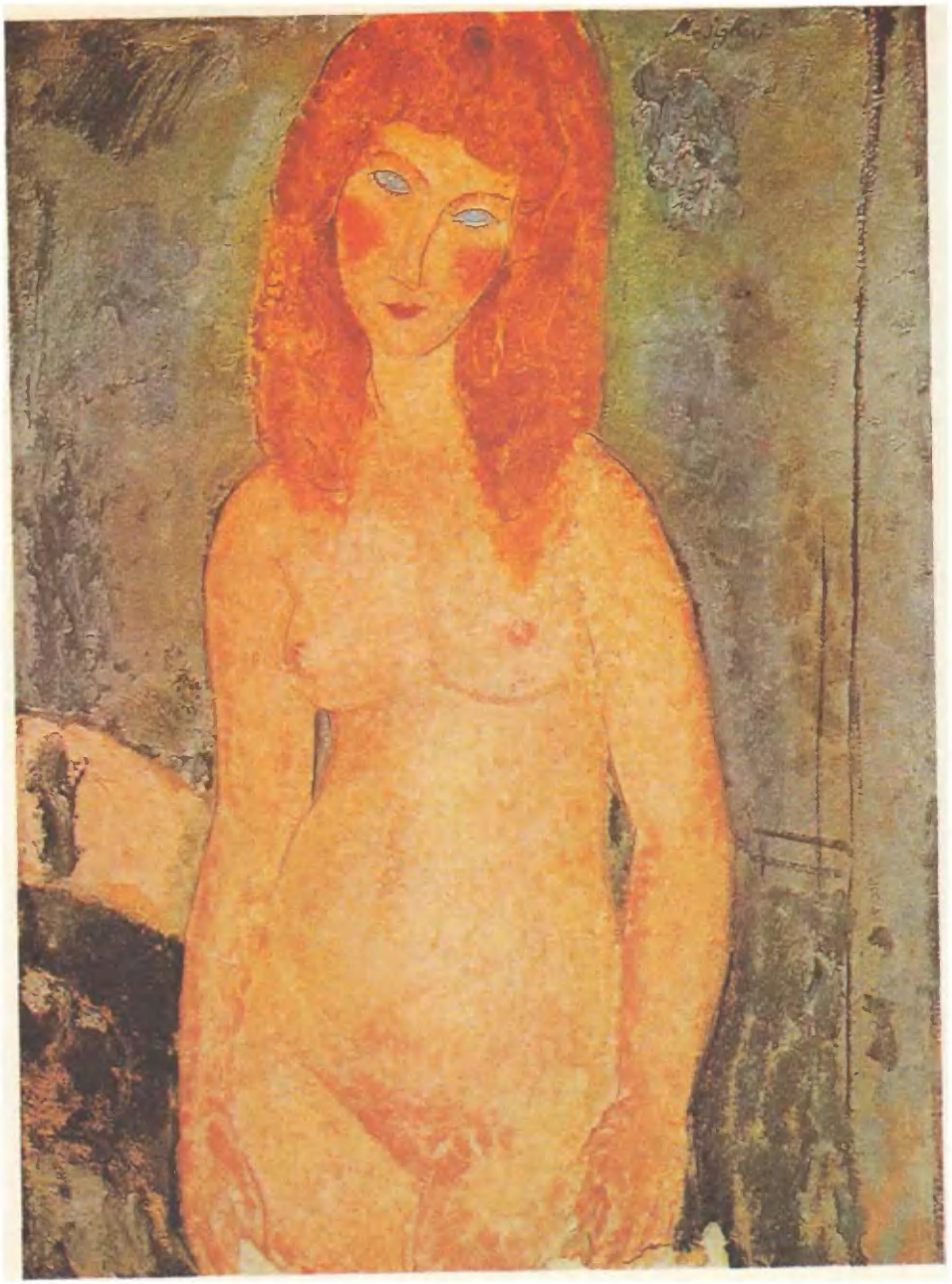
Хуан Грис. 1916



Пабло Пикассо. 1915

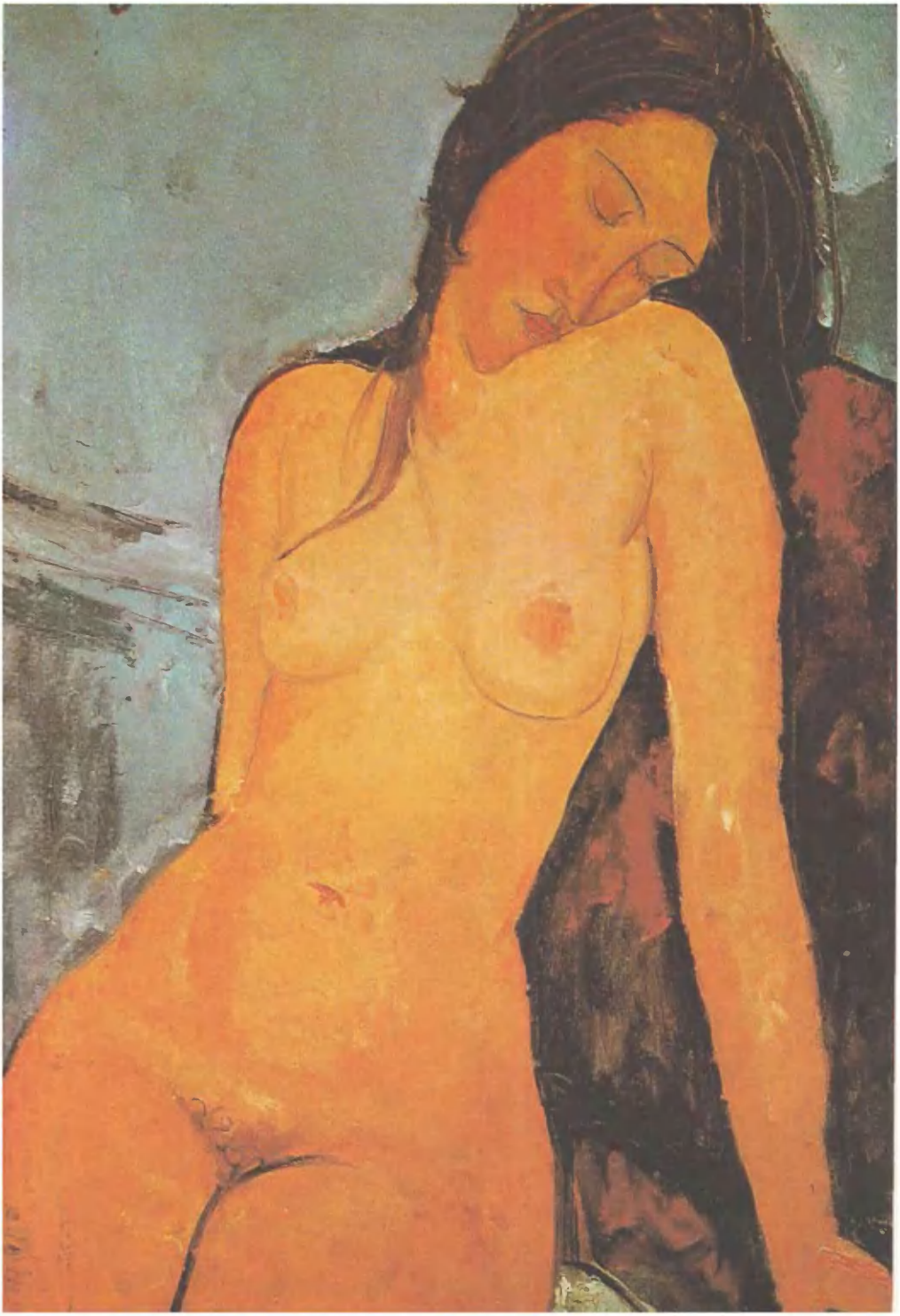


Хаим Сутин. 1915



Беатриса Хестингс. 1915

Обнаженная. 1916



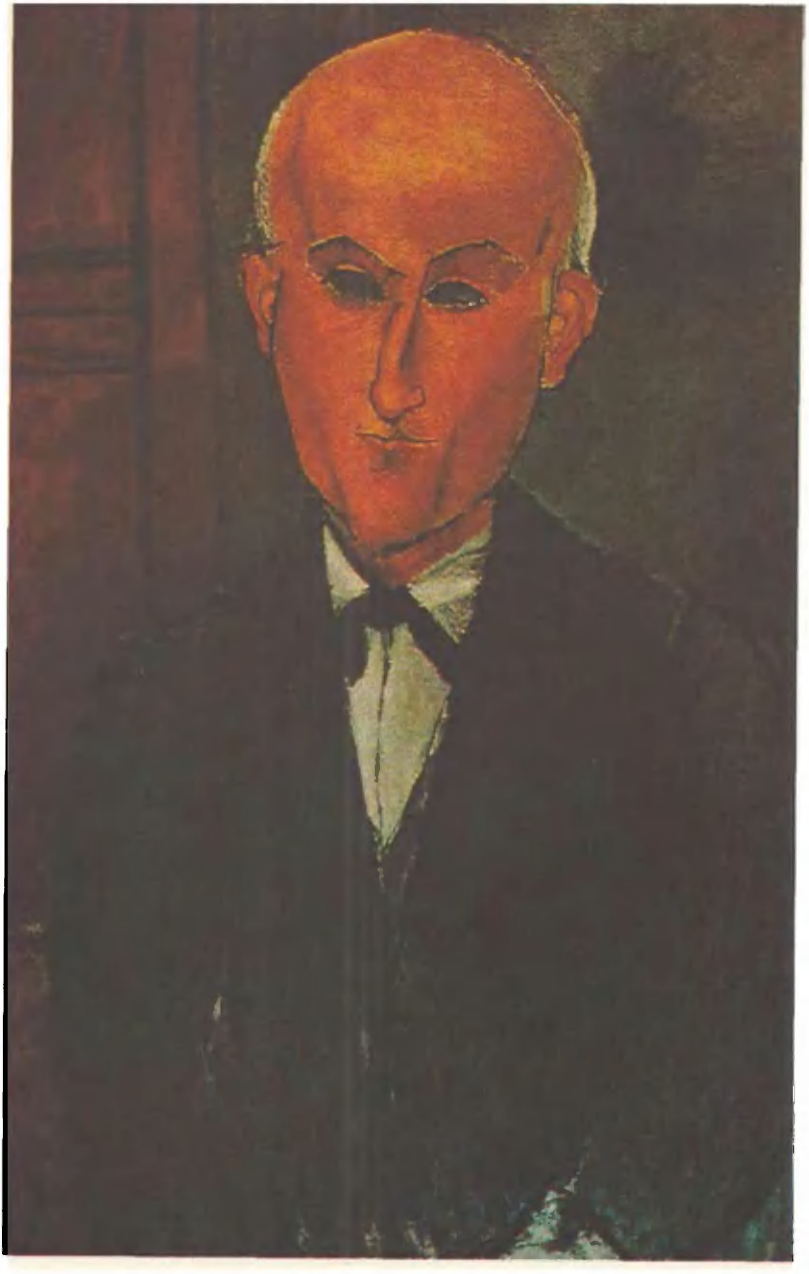

LIPCH



Как Липшиц и его жена. 1917

Поль Гийом. 1916


modigliani

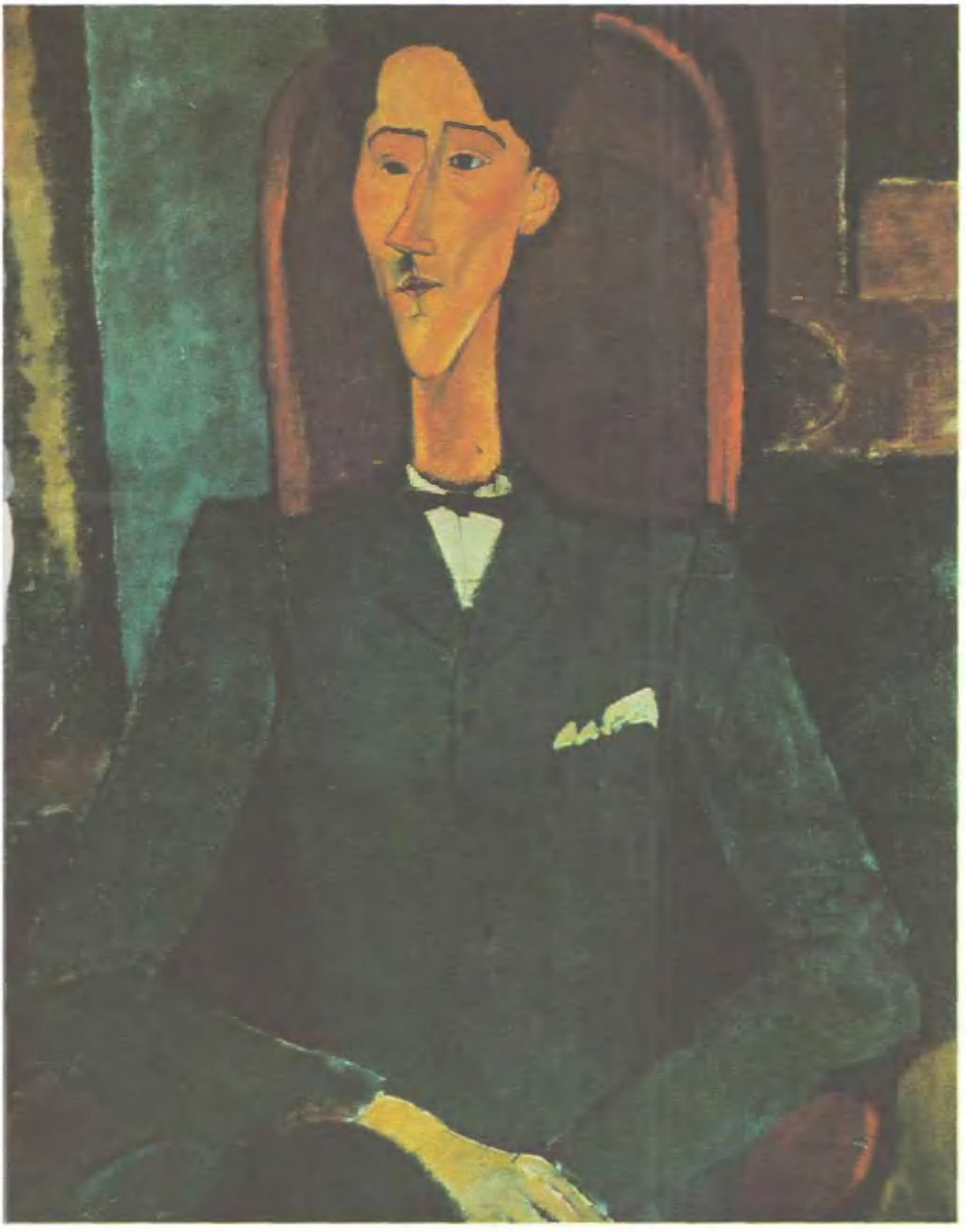


Портрет Андре Дерена. 1916

Макс Жакоб. 1915—1916



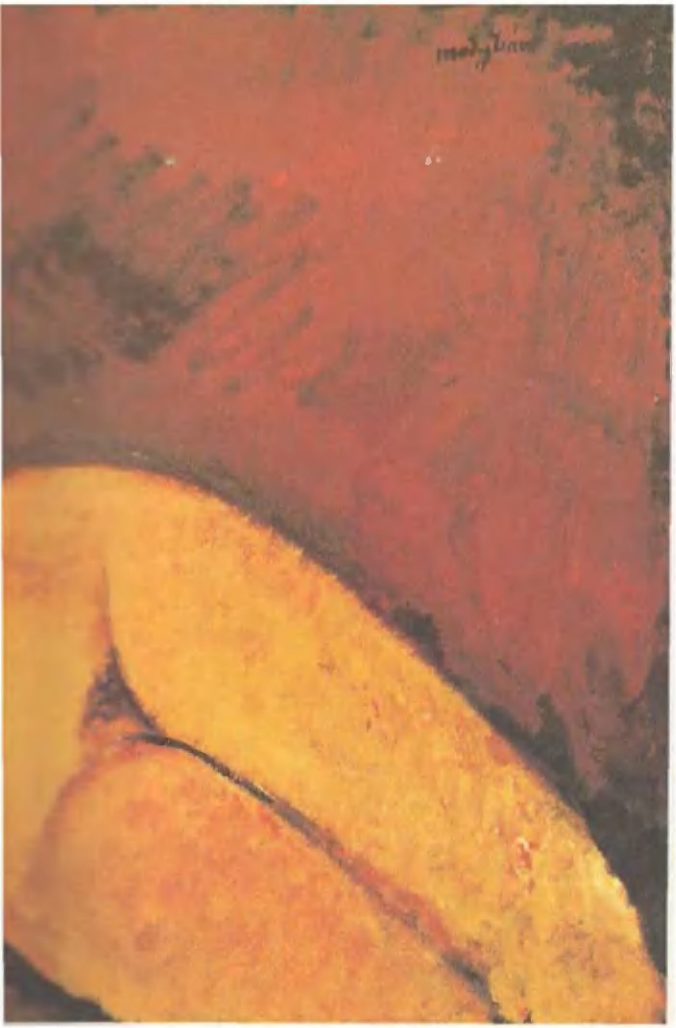
Хаим Сутин. 1917

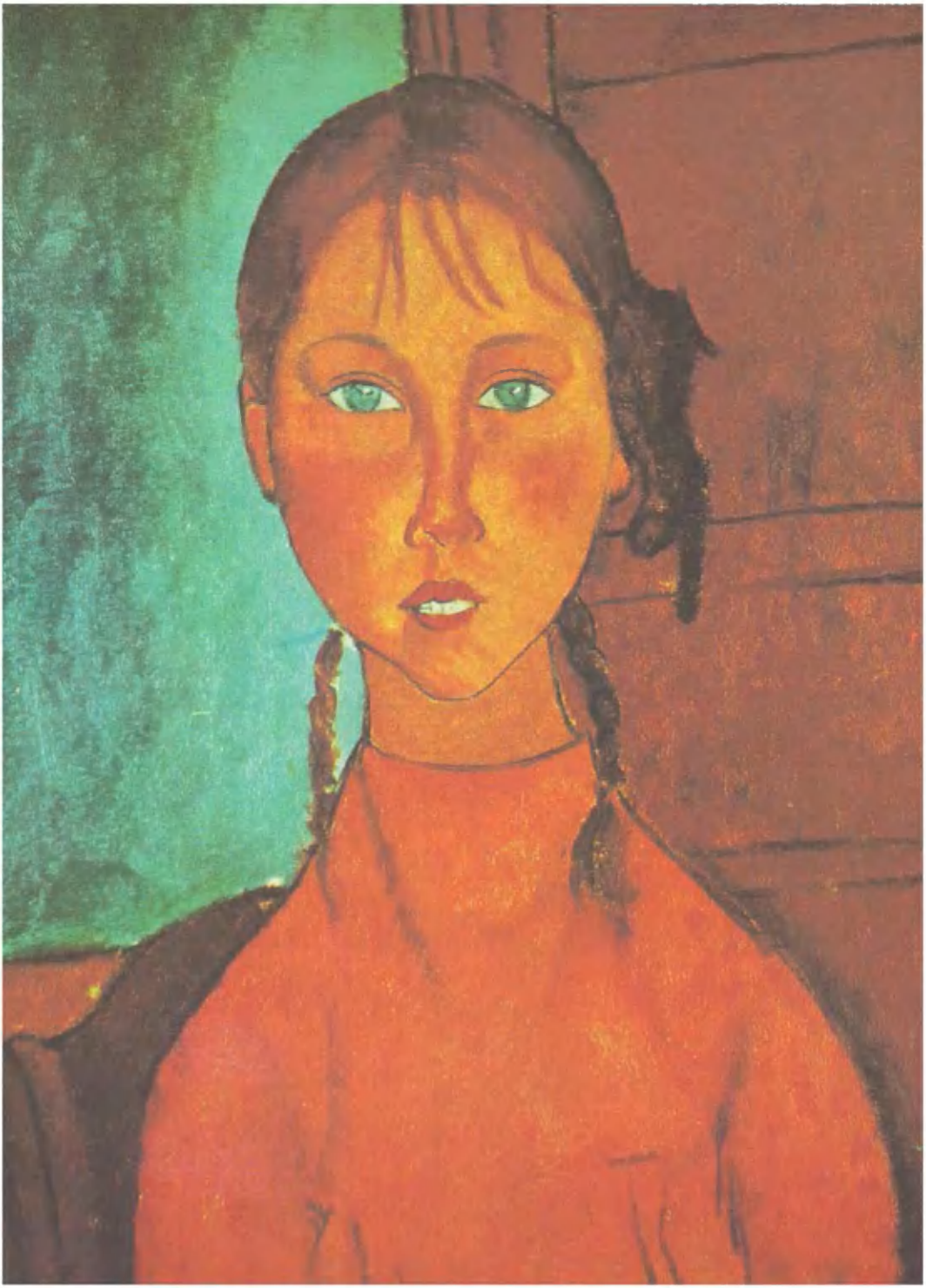


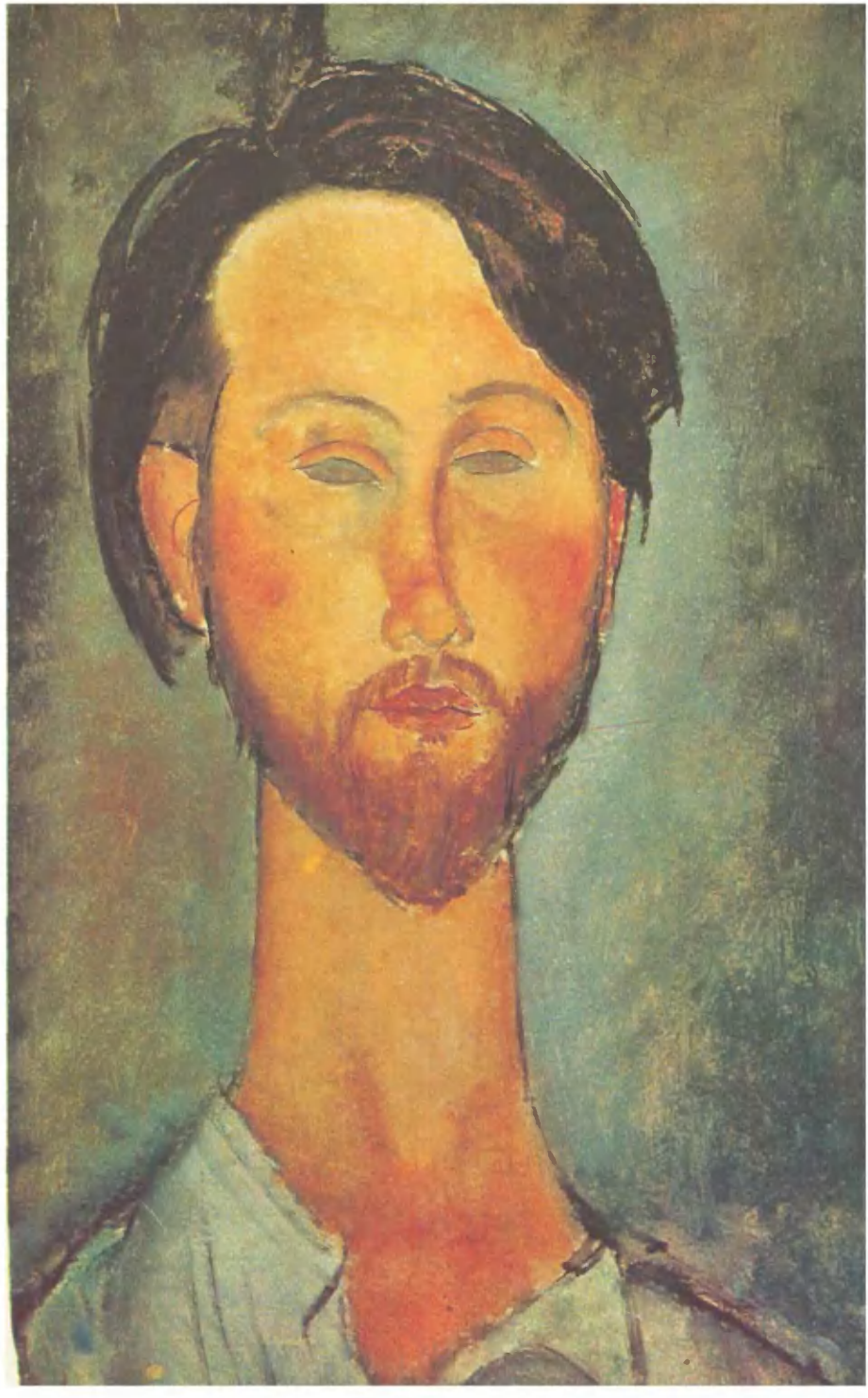
Жан Кокто. 1917



Обнаженная. 1917







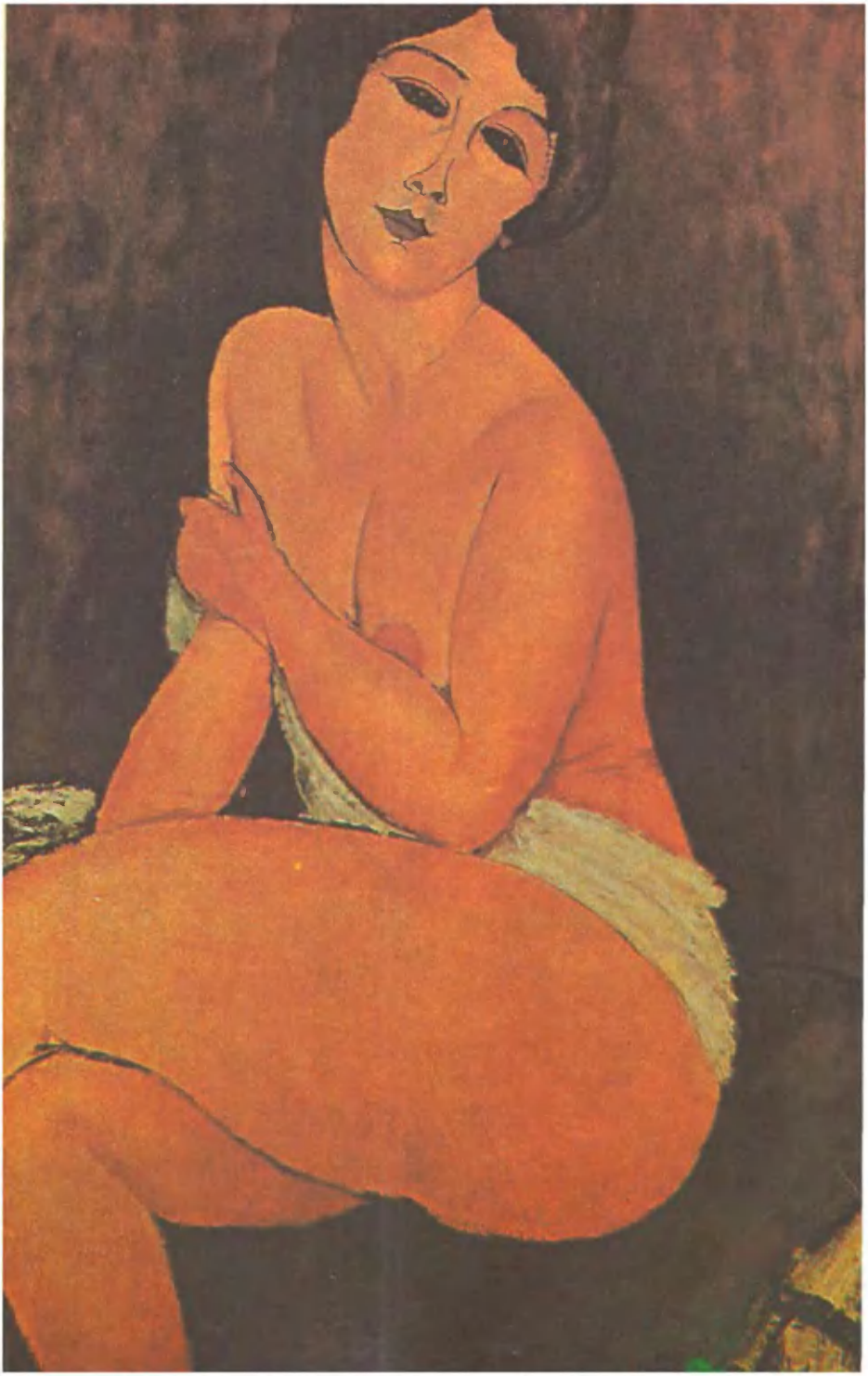
вольд Зборовский
7

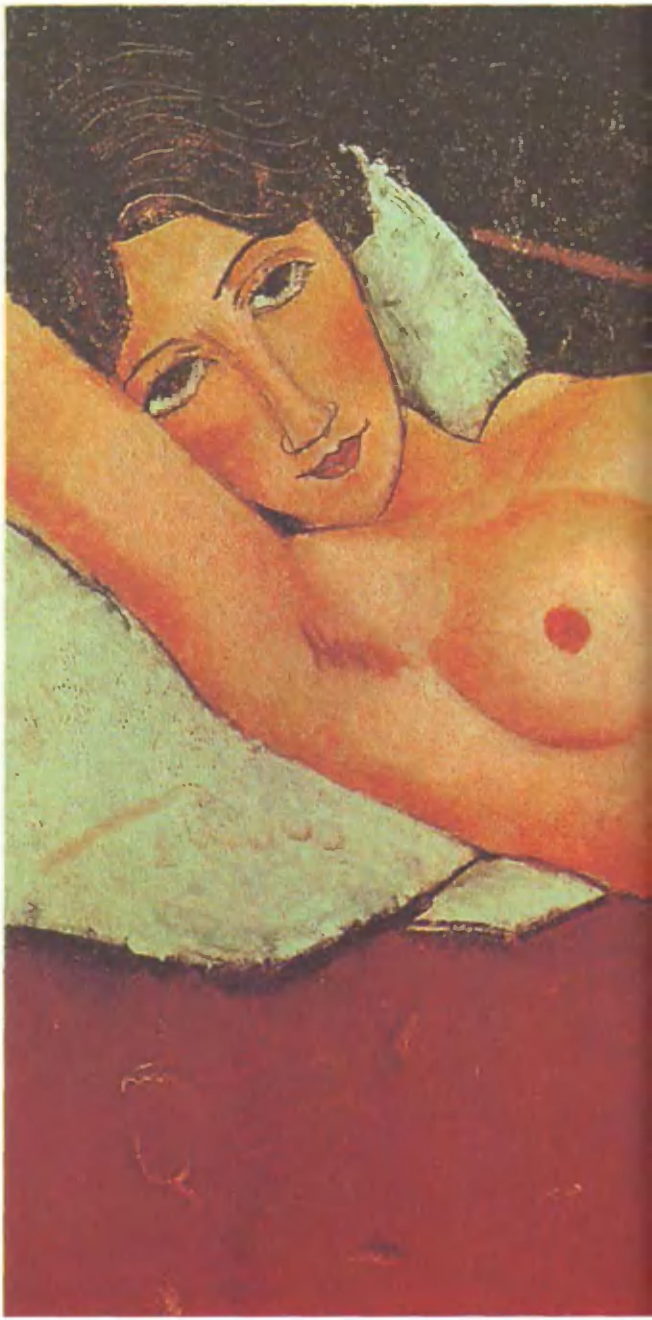
вочка с косами
7



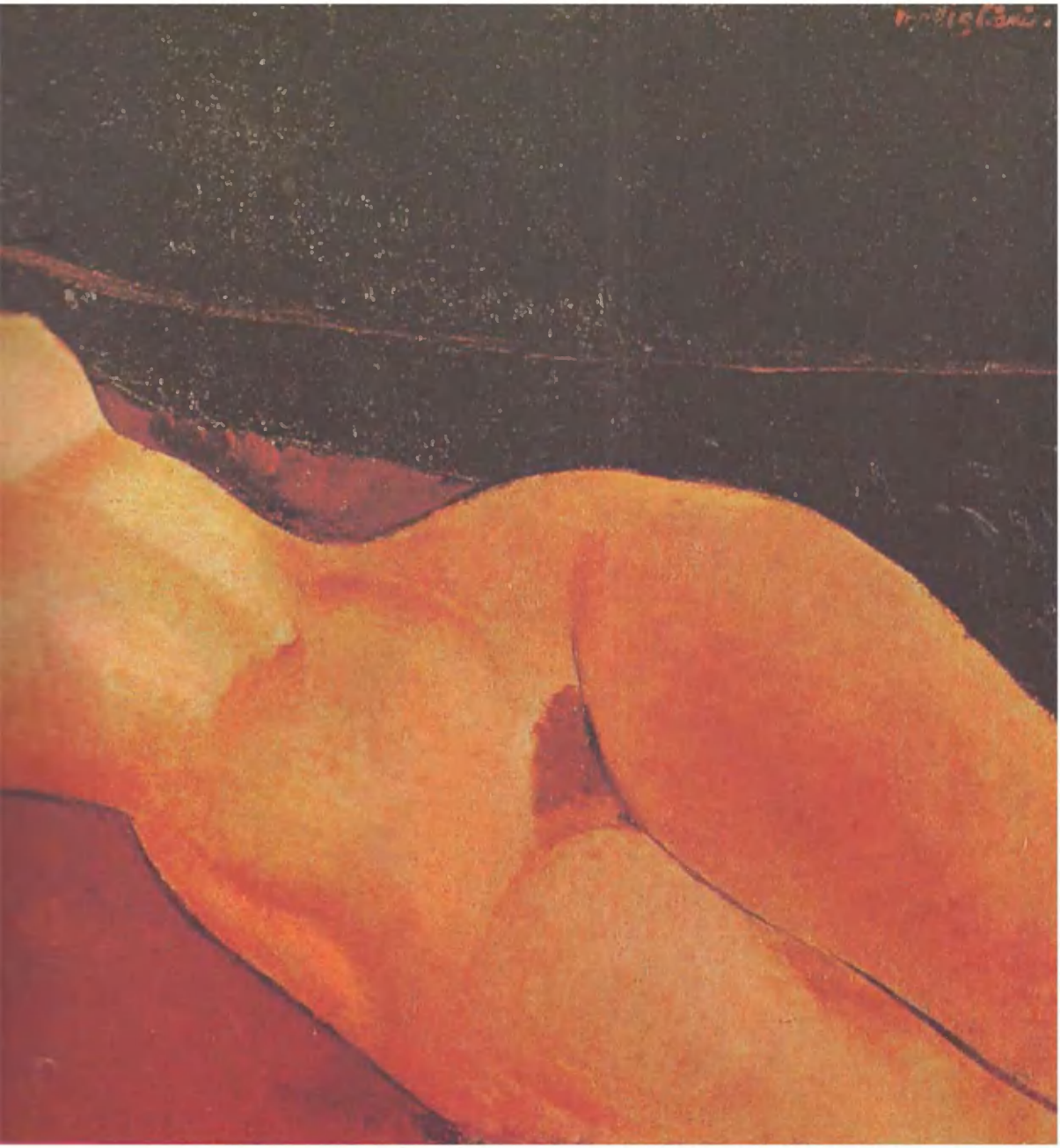
Портрет девушки (Виктория). 1917

Обнаженная. 1917—1918





Обнаженная. 1917





Портрет девушки. 1917—1918

Девочка в голубом. 1918

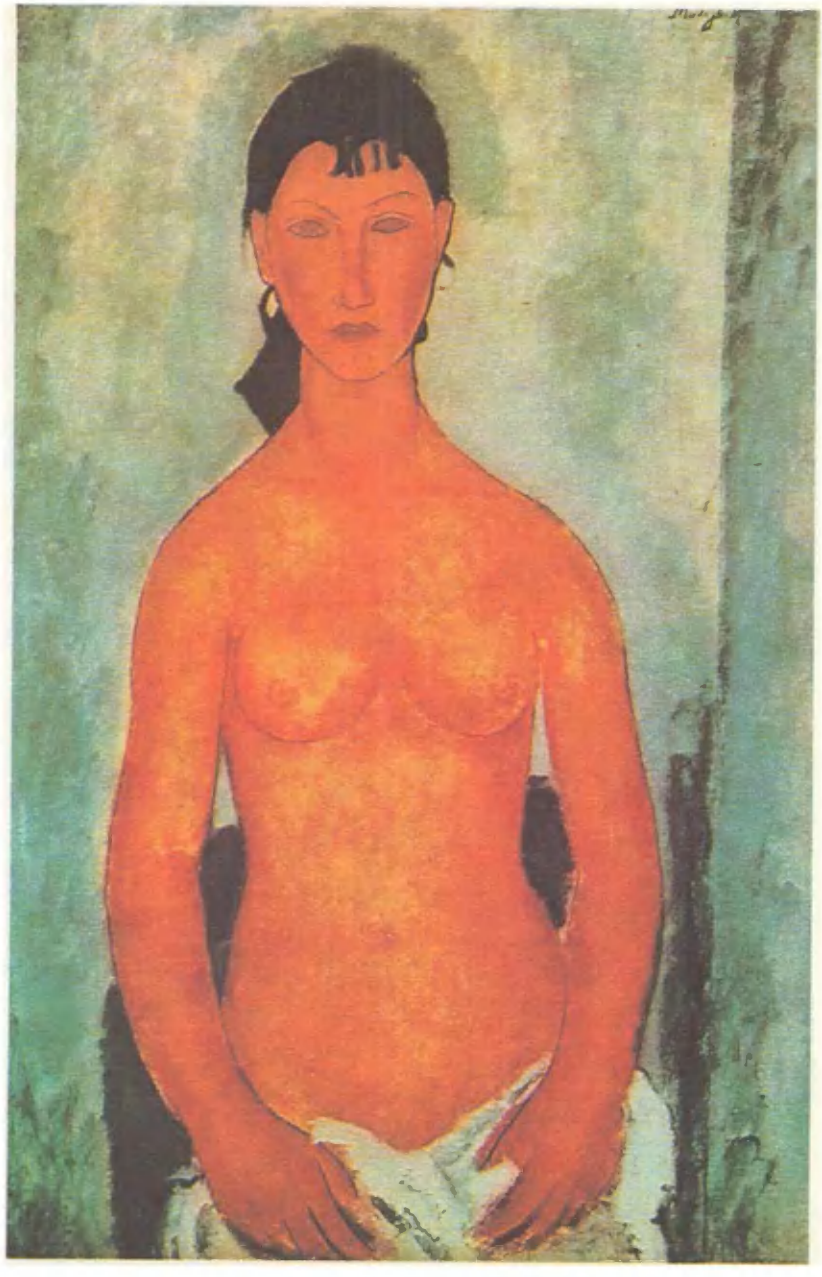




Обнаженная. 1917–1918




odigliani



Анна Зборовская. 1918

Обнаженная. 1918





Цыганка с ребенком. 1918—1919

Леопольд Зборовский. 1918



Жанна Эбютерн. 1918

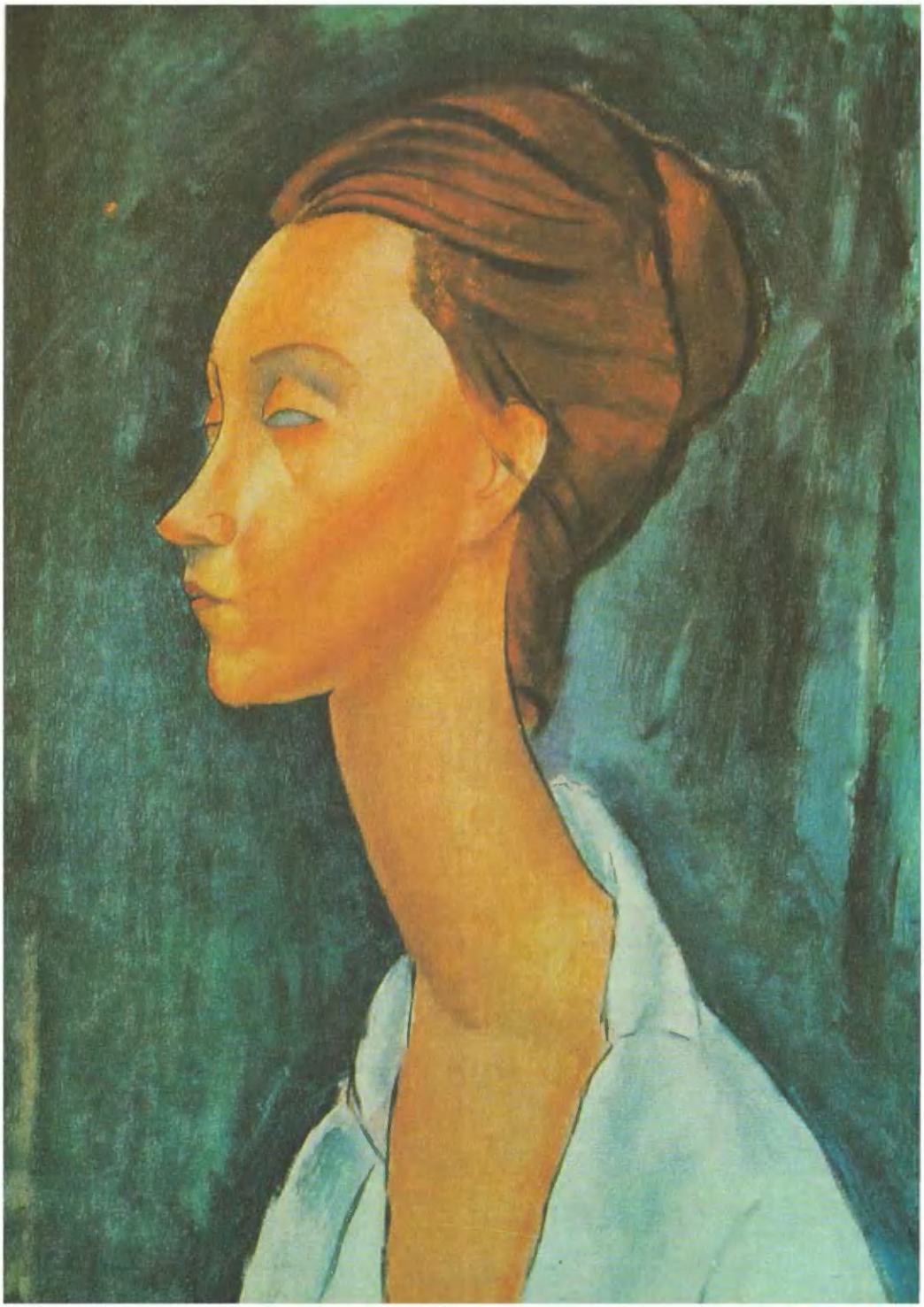
Жанна Эбютерн. 1919





Жанна Эбютерн. 1919

Люния Чековская. 1919





Желтый свитер. 1919

Жанна Эбютерн. 1919





Сумин

Сутин, в отличие от Пикассо и Шагала, не работал для сцены. И не писал картин на театральные темы. Но живопись этого художника представляет собой достоверный аналог европейского театрального движения его времени.

Если картины Пикассо голубого и розового периодов дают ключ к пониманию европейской новой драмы рубежа веков, то творчество Сутина помогает воочию увидеть загадочные черты театра уже далеких от нас 20—40-х годов, движущихся от трагических и бунтарских послевоенных настроений к гармоническому гуманизму антифашистской эпохи.

В портретах раннего Сутина многое напоминает о «Воццеке» Альбана Берга, о героях молодого Михаила Чехова и молодого О'Нила.

Начатая на исходе 20-х годов серия портретов парижских ресторанных слуг поражает то своим обаянием, обездоленностью и печалью, то каким-то зловещим динамизмом, приводя на ум лирико-гротесковый цикл театральных сочинений Брехта—Вейля, посвященный жизни больших городов.

Женские образы Сутина неожиданно предвосхищают трогательных и бескомпромиссных героинь Ануя.

Сильный убойный ветер свищет в пейзажах Сутина так же, как в стихах и драмах Гарсиа Лорки.

В 1919 году Сутин приехал в Сёре — городок, расположенный в восточных Пиренеях, у границы с Испанией. Сюда направил его на свои деньги заботливый Зборовский. Молодого русского художника свел с ним Модильяни, их общий приятель, он сразу поверил в Сутина и взял его под крыло. Краски южного пейзажа, прозрачный воздух предгорий помогли двадцатишестилетнему художнику раскрепостить кисть; цвет на его холстах приобрел ту жизненную силу и ослепительную насыщенность светом, которые соответствовали требованиям нового искусства и темпераменту

После грозы. Фрагмент. 1939

Сутина. Пришел конец тоскливой коричнево-серой и оливково-фиолетовой гамме его вещей раннего парижского периода. Судя по некоторым пейзажам Сёре, на русского эмигранта, выросшего в лесном краю, в местечке, состоящем из серых деревянных домов, большое впечатление произвело сочетание красного и белого — красных черепичных крыш и белых стен — типичное для юга.

На юге, в Кане, едва Сутин воспрял духом, освободившись от сумрачных видений военных парижских лет, его настигла весть о кончине Модильяни, наставника и друга. (После смерти Модильяни он вел уединенную жизнь, в которой были, впрочем, и знакомцы по живописному цеху, и поклонники его дарования, мечтавшие с ним сойтись, и собутыльники, и любящие женщины, и мировая известность, и богатство, и преданные меценаты, но не было больше друга, единомышленника, с которым можно разделить ношу.) Горестное событие выбило легкоранимого Сутина из колеи и заставило его по-новому взглянуть на свое искусство. Отныне ему одному суждено было продолжить галерею парий буржуазного общества, начатую Модильяни. И по-своему повернуть гуманистическую тему друга, не дав ей опошлиться, уменьшиться в масштабах. Это накладывало на Сутина новые обязательства и придавало его творчеству другой, более важный смысл. Тем более что неистовый темперамент, гротесковое ви́дение, сгущенно-трагическое мироощущение не позволяли Сутину продолжить лирическую тему жертвенной обреченности, кроткого стоицизма, подробно разработанную его другом, и постоянно волновавшую Модильяни тему чувственно-рациональной и духовно-телесной гармонии. Не говоря уже о том, что историческое время поразительно быстро шло вперед. Об этом, между прочим, свидетельствовали и новые повороты в искусстве Пикассо, отца парижской школы: ревущие 20-е, золотые 20-е — там видно будет — набирали силу. Многое теперь вообще представлялось в ином свете, чем в военное время и в первые годы после войны.

Как бы то ни было, но свой взгляд на человека окончательно сложился у Сутина к 1922—1923 годам, когда он вышел из состояния душевного кризиса, который лишь отчасти был вызван смертью Модильяни, и написал серию одетых в белое «Пироженщиков». С одного из них началась его слава.

Сутин — самый жестокий и милосердный из художников парижской школы. Он беспощаден к своим героям, сострадая им безмерно. Он плачет над их судьбой и усмехается их странностям. О Достоевском его искусство напоминает еще больше, чем о Рембрандте или Гойе.

Про Сутина, одержимого идеей катастрофичности бытия, можно сказать то же, что Абрам Эфрос сказал о Теодоре Жерико: «Он во все вкладывал чувство чрезмерности, свой неистовый темперамент, свое стремление дойти до последней черты»[1]. В отличие от неистового Жерико, неистовый Сутин часто переступал последнюю черту, работая по ту сторону отчаяния.

[1] Эфрос А.М. Мастера разных эпох. М., 1979. С. 56.

Герои сутинских полотен — дети нищеты, узники одиночества, питомцы несчастья. Иногда кажется, художник творит ожесточенно, превращая своих героев чуть ли не в монстров: перекошенные лица, тоскливые, ушедшие в себя взгляды, тела, истощенные недоеданием и непосильной работой.

Но Сутин не пугает. Он ободряет и шармирует.

Подобно своим современникам — Вахтангову, Брехту или Голубкиной — он не боится быть безжалостным к людям, которым сострадает, от которых не отделяет себя. Он видит, как тупеет от беспросветного труда лицо молодой батрачки, как теряет женские очертания крепкое, изработанное тело кухарки, как некрасиво оплыли натруженные ноги крестьянки, входящей в воду, какими стариковскими глазами смотрят на мир заброшенные бедняцкие дети, и не может скрыть, что в добродушнейшей осанке одного из его

земляков-скульпторов, едва он приобрел известность, появилась какая-то жалкая надменность. В гротесках Сутина нет мефистофельской усмешки Пикассо, и он не так великодушен к своим героям, как Модильяни. Он обнажает их плебейское уродство, печальный нрав, беспокойную душу. И награждает пронзительным, пронзающим обаянием и неистребимой жизненной силой. Деформация, преувеличение не отнимают, а подчеркивают очарование сутинских героев.

Гуманизм Сутина лишен обольщений, но в нем слышны требовательные, нежные, хватающие за сердце ноты. Жалость? Сочувствие? Он предложил своим героям нечто большее — уважение. Отверженных буржуазного общества он поднял высоко, как Горький — людей, пребывающих на дне жизни. Сутин героичен там, где мы ждем от него сентиментальности и жанризма. Как никто другой, он с детства знал, во что превращает человека жизнь, полная лишений, омраченная неуверенностью в завтрашнем дне, сознанием беззащитности и покинутости. Так же твердо он знал, что нелицеприятные, до жестокости правдивые изображения людей из низов он сможет превратить в перл создания. Он видел своих героев, «малых сих», во всей конкретности их социального бытия, он яростно сгущал и обострял эту ужасающую, искажающую человека конкретность, чтобы восстать против нее и доказать всему свету, что в человеке есть многое помимо социально-исторической предопределенности, ей не подвластное, ею не задушенное. С бесстрашием, никогда не покидавшим его как художника, он показывал, как велик урон, нанесенный буржуазным обществом людям из низов, и брался возместить этот урон своей кистью.

Искусство Сутина — это возмещение ущерба.

Новая экстраординарная концепция человека возникла у Сутина в 1922—1923 годах в связи с экстраординарной

Пироженщик с красным платком. 1922—1923





Женщина в красном. 1924—1925

концепцией цвета, в процессе становления и развития темы белого и красного.

На «Пироженщике с красным платком» все кремово-белое: куртка, колпак, штаны. Кухонная прозодежда написана изысканно, как парадный офицерский мундир. Оранжевым ободком украшены два ряда пуговиц на куртке, на прямых, широко развернутых плечах пироженщика — погоны, на голове — поварской колпак, похожий на пышный военный головной убор и на колпак шута. Болевая точка портрета — прижатый к животу алый платок, который кажется пятном крови: оно зловеще расплывается по белому полотну. Красному тревожному цвету платка отзываются красные чахоточные рефлексы на худом лице пироженщика. Драматизм портрета возникает из сопоставления безмятежно-белого и резкого, как крик, красного. Из контраста между нарядной, сияющей одеждой пироженщика, его гордой прямой спиной — на старом, разваливающемся стуле он сидит, как король на троне, как древний египетский писец над своими иероглифами,— и его тонкой, детской шеей, печальным неустойчивым взглядом, подвижным лицом, трепещущим каждой жилкой.

Другой, менее известный вариант той же портретной серии — «Пироженщик в белом колпаке» — написан в еще более изысканных, голубовато-белых, тонах, с сезанновским пластическим и конструктивным чувством цвета и производит еще более трогательное впечатление. Ушастый мальчик с поникшим острым личиком, с укоризненным взором и горестно сжатым ртом похож на загнанного мышонка. От этого красивого белого портрета веет ощущением беззащитности, в нем масса тонкости и сострадания, но нет того волнующего драматизма, той внутренней экспрессии и остроты душевной жизни, которые составляют романтическую сущность «Пироженщика с красным платком» и искусства Сутина в целом.

В тот же период, когда была создана серия «Пирожен-

щиков», Сутин пишет «Женщину в красном» [1]. Одновременно с белой сюитой рождается монументальный этюд в багровых тонах. Скрытая экспрессия «Пироженщика с красным платком» проникнута нервным лиризмом, а кричащая, мощная экспрессия «Женщины в красном» создает неожиданное впечатление эпического спокойствия — как это бывало у актеров Берлинского ансамбля. Будь у молодой Елены Вайгель более простонародное лицо, она могла бы превосходно сыграть сутинскую женщину в красном. Люди 20-х годов знали толк в этой властной очаровательной некрасивости, в этих бесстрашных меланхолических поворотах и разрывах, в угловатом изяществе, полном энергии и жизненной силы.

В «Пироженщике с красным платком» драматическое противоречие рождается из сопоставления подвижного лица молодого человека и его неподвижной фронтальной позы, его беспокойного взора и его успокоительной белой поварской куртки, на которой, однако же, алеет неровное пятно платка.

А в «Женщине в красном» струится, полыхает огнем и будоражит глаз насыщенное алое — с темными прогалинами — платье, выявляющее динамичную позу модели, в то время как ее круглое с большими косящими глазами лицо поражает почти вызывающей невозмутимостью, в которой есть что-то глубоко печальное и что-то слегка презрительное. Романтическая игра контрастами, рождающая пафос этого странного и неотразимого женского портрета, достигает наибольшей остроты в сочетании изысканной позы модели и ее рук, искривленных тяжелой, неженской работой, ее асимметричного, простонародно-скуластого лица с кирпичными — в тон платью — щеками и венчающей лицо темной, шикарной артистической шляпой. Огромные, шире плеч, поля шляпы изгибаются и трепещут над ее головой, как пиратские паруса или полы черного бедуинского шатра.

[1] По одним источникам картина написана в 1922 году, по другим — в 1924—1925 годах. Некоторые произведения Сутина, даже из самых известных, датируются поразному.

Белый «Пироженщик с красным платком» и «Женщина в красном» возвестили, что пришел конец сутинским униженным и оскорбленным. Если в ранних вещах Сутина, созданных в годы первой мировой войны, чувствуется влияние Модильяни — не его живописной манеры, но его жертвенной темы, хотя Сутин толкует ее более требовательно, более сумрачно и сурово; если внутреннее содержание этих вещей — как и некоторых более поздних детских портретов Сутина — вполне исчерпывается словами, которые Мандельштам нашел, говоря о ранних, эмигрантских, стихах Эренбурга: «Очень простыми средствами он достигает подчас высокого впечатления беспомощности и покинутости»[1], — то, начиная с красных и белых портретов 1922—1923 годов, художник вызывает к жизни вереницу человеческих образов, полных экспрессии, рвущейся наружу внутренней силы, большого, осознанного чувства собственного достоинства.

[1] Мандельштам О. Соч. в двух томах. М., 1990. Т. 2. С. 256.

Р.Фальк, поклонник Сутина, как-то сказал одному из своих учеников: «Вот, представьте себе, если я, Фальк, — одна лошадиная сила, то Сутин — это сто лошадиных сил»[2]. В этом сравнении дает о себе знать не только скромность Фалька. Вспоминая искусство Сутина, он говорит о мощности, не о чем-нибудь другом: сто лошадиных сил. Мощность свойственна не только искусству Сутина, его живописному дару — живописному слою, но и его героям, людям из низов. (Фальк не зря так близко принял к сердцу это свойство сутинской живописи. Тогда же, когда и его парижский собрат, — во время гражданской войны и особенно в начале 20-х годов, — московский художник создает ряд сильных вещей в громогласных красных тонах: «Дама в красном» (1918), «Красная мебель» (1920), «Красные дома» (1921), «Обнаженная» (1922), эскизы костюмов к «Ночи на старом рынке» (1924). Потом Фальк, как, в сущности говоря, и Сутин, приглушит свой темперамент, обуздает и утончит свое искусство, чтобы много лет спустя

[2] Фальк Р.Р. Беседы об искусстве. Письма. Воспоминания о художнике. М., 1981. С. 183.

вернуться к красному как одинокому ударному пятну в некоторых послевоенных натюрмортах, исполненных сдержанного, сгустившегося драматизма.)

Насыщенный красный и кремово-белый дали портретам Сутина повышенную звучность и яркую эмоциональную тему, разработанную с присущим этому художнику максимализмом. Истинное значение этой темы состоит в том, чтобы вызывающе правдивым толкованием человеческой личности придать праздничный, незаурядный характер. Красный цвет Сутина — цвет мятежей и казней, возмущения и тревоги, торжествующей и истекающей жизни, а белый вбирает в себя все оттенки лирической умиротворенности. Удаленные от срединных прозаических тонов повседневности, и тот и другой цвет переводят будничное существование личности в плоскость торжественного ритуала и вдвигают ее в экстраординарную ситуацию. Одетые в праздничные белоснежные платья, белые поварские куртки и колпаки, в красные лакейские жилеты, красные мантии, герои Сутина насильственно вырываются из сферы тусклой бесформенной повседневности, чтобы следовать определенному церемониалу и сыграть роль, соответствующую своему костюму. Люди из низов, отверженные, вынужденные маяться, жаться и прозябать, в портретах Сутина подняты на публичные подмостки. Посредством сияющего белого и красного Сутин превращает простую рабочую одежду в театральный или дворцовый костюм. Как в средневековом площадном театре, сутинский белый и красный вызывают у зрителя определенный смысловой отклик: белое платье рождает ощущение ангельского покоя и нетронутой девственности, а в красных жилетах лихих ресторанных слуг (серия портретов конца 20-х — начала 30-х годов) есть нечто адское — отблеск нечистой ночной жизни большого города [1]. В белых нежных «Пироженщиках» промелькивает что-то от Пьеро, а залихватские позы красных лакеев иногда напоминают об Арлекине.

[1] О семантике цвета в старинном театре см.: Чернова А.Д. Все краски мира, кроме желтой. М., 1987.

Драматический диалог цветов часто звучит в одной и той же картине: особенно явствен он в лирической серии «Мальчиков из церковного хора». На них горят огнем красные, до пят, мантии, поверх которых надеты белые стихари. Тот же колористический эффект — в сияющем натюрморте «Рыбы и помидоры» (1926—1927), построенном на звонком контрасте между тесным красным полукружьем томатов, красным блюдом с рыбами и нервно смятой кремово-белой скатертью. (Диалог красного и белого, который ведется в «Мальчиках из церковного хора», вторит «Портрету папы Иннокентия X», написанному Веласкесом: в этом страстном портрете обращают на себя внимание — помимо прочего — беспокойные рефлексы белого на красном и красного на белом.)

Цветовую гамму своих портретов Сутин гармонизирует, используя взаимодействие дополнительных тонов, подобно тому как это делали старые мастера. Возбужденно красный или оранжевый, поражающий силой жизненной реальности, оттеняется и утихомиривается холодноватым фоном портрета — сплошь сине-голубым, сказочно-шагалистым; обычно он приобретает у Сутина несколько бóльшую плотность.

Казалось бы, Сутин поступает, как Рембрандт, которого он боготворит. Голландский художник одевал прохожих, повстречавшихся ему на амстердамских улицах, в старинные живописные костюмы, и его модели тотчас же, совершенно непроизвольно, превращались в библейских царей и полководцев. Это соответствовало изощренным и вместе с тем простодушным барочным представлениям о связи внешнего и внутреннего так же, как и барочной театральной идее переодевания и подмены. Нужно было только набросить на людей с восточными лицами старинные экзотические костюмы, украсить их драгоценными каменьями, и они превращались в Саула, Давида, Урию и Ассура,

Амана и Эсфирь. А в картинах Сутина торжественно-красный или белый костюм и возвышает и травмирует человека, вступая в противоречие с его настроением — его духовной сущностью. Одетые в нарядные светоносные костюмы, предназначенные для определенного церемониала и определенного душевного состояния, герои сутинских портретов должны сыграть роли — радостно-взволнованной девочки-конфирмантки, счастливого, ангелоподобного мальчика, поющего в церковном хоре, элегантного лакея из дорогого ресторана. Но они не могут соответствовать своему костюму — и ритуалу, которому должны следовать.

На конфирмантке белое нарядное платье с кружевным воротником, воздушная фата, сжатая венком нежных цветов. А широкоскулое красное лицо девочки несчастно, ее широко раскрытые, обиженные глаза ни на что не смотрят: девочка старается сдержать себя и не расплакаться.

У мальчика, одетого в белый стихарь и торжественную красную мантию, тщедушное тело, робкая поза, сиротский взгляд. (В то время как у Веласкеса торжественное красно-белое одеяние Иннокентия X находится в согласии с его официальной решительной позой и властным, недобрым выражением лица.)

Щегольской пунцовый бургундский жилет облегает худой торс и длинную тонкую шею ресторанного лакея — подростка с истощенным несчастным лицом.

Праздничный костюм у Сутина определяет расстояние между тем, какими должны были бы быть люди и какими они предстают в будничной реальности перед правдивым взором живописца. Костюм указывает на театральную роль, которой человеческая душа не соответствует.

Но мы бы ошиблись, если бы восприняли красный и белый цвет сутинских полотен лишь в этом, принудительном и отрицающем значении — как праздничное оформление, ритуальную форму, противоречащую духовной сущности тех, кто изображен на портрете. Нечто подобное можно

видеть, например, в нарядном «Портрете семьи Карла IV» Франсиско Гойи. Придворные мундиры, увешанные сияющими орденами, декольтированные женские платья, драгоценные украшения, отягощающие прически, шеи и уши, изысканная голубовато-серебристая цветовая гамма с акцентами красного и зеленого только подчеркивают уродство, тупость, сословную чванливость и черты вырождения, которыми отмечены в той или иной степени все члены королевской семьи.

У Сутина совсем не то. Яркая интенсивность цвета созвучна интенсивности лирического переживания героя, его драматической судьбе и выразительной пластике так же, как и способности художника прозреть экстраординарный праздничный смысл в будничном существовании человека из низов.

По другому поводу М.Алпатов спрашивает: «Что происходит на картине «Боярыня Морозова»? Всякий, кто привык видеть и ценить в картине только сюжетный момент, без запинки ответит: увозят непокорную барыню. Да, действительно это произошло когда-то на улицах Москвы. Но на картине Сурикова, как произведении искусства, происходит нечто далеко не тождественное тому, что происходило на заснеженной московской улице. По этому поводу хочется высказать одну мысль: жестокая трагедия, дикая сцена расправы над боярыней и душевных мук близких ей людей превращаются у него на холсте в гармоническое, в радующее глаз зрелище, говоря словами Бенуа,— в «красочный ковер». «Трагедия» и «ковер» — не два в картине сосуществующих качества, а одно переходит, преобразуется в другое. Этого Суриков настойчиво искал. К этому страстно стремился. В этом главный пафос картины, подвиг художника, его идея» [1].

Пафос Сутина состоял в том, чтобы нелицеприятные портреты парий буржуазного общества превратить в радующее глаз, красочное зрелище. Это была не только невооб-

[1] Алпатов М.В. Этюды по истории русского искусства. Т. 2. М., 1967. С. 131—132.

разимо сложная художественная задача, это была героическая идея, созвучная революционному духу 20-х годов. К ее осуществлению Сутин продвигался целых десять лет, с тех пор как в 1912 году прибыл в Париж из Вильно. Речь шла не о том, чтобы избегать мрачных сторон жизни, ее мучительных впечатлений,— следовало переработать эти трагические впечатления в «дивное зрелище красочной гармонии» [1], как делали старые мастера. «Если Сутин и страдал немного больше, чем положено гению, то он, по крайней мере, знал, как возвысить страдание до уровня искусства и превратить в искусство. Подобно великим католическим мистикам XVII века, подобно Эль Греко, он открыл, что боль — это не только удар по нервам. Боль и чувственность могут пересечься друг с другом в плоскости высокого духовного удовлетворения» [2].

[1] Алпатов М.В. Этюды по истории русского искусства. Т. 2. М., 1967. С. 132.

[2] Hunter S. Modern French Painting. N.Y., 1957. P. 147.

Тут самое время сказать об одной черте искусства Сутина, которую западные искусствоведы, рассматривающие его творчество сквозь линзу немецкого экспрессионизма, в упор не видят. Речь идет о юморе, обволакивающем даже самые печальные гротески этого художника. В юморе Сутина нет холодной обличительной иронии. Мягкая, простодушная улыбка, которую Модильяни увидел на лице своего юного друга, просветляет искусство Сутина и примиряет его с жизнью.

Однажды Сутина спросили:

— В вашей жизни, наверно, было какое-то несчастье?

— Как вам могло это прийти в голову? — рассердился мастер.— Я всю жизнь был счастливым человеком.

При всей гениальности своего колористического дара, усовершенствованного учением у классиков — от Фуке и Веласкеса до Ван Гога и Сезанна, при всей неистовости своего темперамента и остром обаянии своего юмора, при всем упорстве своей натуры, заставлявшем его идти до конца в решении самых рискованных художественных задач и одолевать любые препятствия на пути к цели, Сутин

не всегда оказывался на высоте своей магистральной художественной идеи. Он чувствовал это, как никто. Отсюда — его разорванные, презрительно брошенные на пол холсты. (Маршаны, когда удавалось, подбирали их, склеивали и продавали за баснословные суммы.) Отсюда длительные паузы в его работе. Когда жестокие впечатления бытия одолевали Сутина, он вообще переставал писать. Так бывало у него и в нищие молодые годы и накануне второй мировой войны. Он мог в течение длительного времени находиться как бы в состоянии полудремы, накапливая душевные силы. Зато в периоды душевного подъема Сутин, как и подобает романтическому художнику, работал в состоянии экстаза, набрасываясь на свои холсты без какой бы то ни было предварительной подготовки, импровизируя, создавая серии из двадцати картин подряд. Его искусство требовало героической настроенности и напора энергии, способной мгновенно заразить зрителя.

В сутинских подъемах и спадах, казалось бы, совершенно непредсказуемых, иногда можно уловить некоторую закономерность. Художнику не работалось, когда им овладевали дурные воспоминания или дурные предчувствия, когда он предощущал, что наступает плохое, подлое или опасное время. Но стоило опасности разразиться, как его творческий дух воспламенялся. Он с трудом, с перерывами работал, например, в 1925 году, в период наступления обманчивой, циничной, чреватой кризисом стабилизации, когда его собственные дела, казалось, пошли на лад и он стал известным, обеспеченным человеком. О тоскливых трагических настроениях, охвативших в это время наиболее чуткую часть интеллигенции, можно судить по письмам Сутина Зборовскому, по роману Эренбурга «Лето 1925 года» или по «Фиесте» Хемингуэя.

Сутин мало писал в послемюнхенском Париже, в годы, непосредственно предшествующие второй мировой войне, ощущая всю силу нацистской угрозы. Но когда война

разразилась, и Франция была побеждена, и вокруг него все рухнуло, и его подруга, рыжеволосая немецкая беженка была схвачена и отправлена в Германию, в концлагерь, и его собственная жизнь оказалась под знаком постоянной угрозы — он принужден был прятаться, перебегать с места на место, как загнанный зверь,— тогда он выпрямился и снова узнал, что такое расцвет творческих сил и неубывающая энергия экстаза, создав ряд лучших своих вещей, полных мужественного лиризма и бесконечной внутренней свободы.

Неистребимая витальная сила — вот что прежде всего поражает в Сутине и его героях.

Сюита красных и белых портретов, начатая в годы, когда в Европе кончилась империалистическая война, а в России, на родине Сутина,— война гражданская, свидетельствовала столько же о праздничной творческой воле художника, сколько и о новом самоощущении человека из низов.

Герои сутинских портретов не тяготятся собой и не стесняются себя — своей бедности, обездоленности, своих невеселых лиц, измученных страданиями и непосильной заботой. Они знают, что такое голод, обиды, тоска, но никогда не теряют ощущения собственного достоинства. Даже в самых изможденных, исплаканных лицах, которые смотрят на нас с полотен Сутина, чувствуется непреклонное и по-своему гордое стремление отверженных утвердить себя в своей неприкрашенной сущности. К этому пониманию личности художник был подготовлен годами подвижнической жизни, направленной на то, чтобы, вопреки всему, осуществить свое предназначение, русским девятьсот пятым годом, которому Сутин был свидетель, русским семнадцатым, о котором он узнал, живя в Париже, русской классической литературой, к которой он приобщился в Вильно.

Гуманизму и народности Сутин учился в Лувре, у вели-

ких стариков, у Курбе, у Ван Гога, который оказал на него решающее влияние в молодые годы, у Рембрандта, пленившего его на всю жизнь. Особенно сильное впечатление произвела на него, как в свое время на Ван Гога, одна картина Рембрандта, из поздних, известная под условным названием «Еврейская невеста». На свидание с ней он каждый год отправлялся в Амстердам.

Рембрандт написал любящую молодую чету, одетую в роскошные одежды. Сентиментальная бытовая сцена трактована в «Еврейской невесте» благоговейно, как библейский сюжет. Нетрудно понять, чем заворожила Сутина картина старого мастера. Его не мог не восхитить бесподобный по глубине красный тон женского платья, которое служит композиционным и колористическим центром картины. В этом красном есть в избытке та «сила реального цвета», которая через три столетия приведет в изумление Фалька при знакомстве с «Мясной тушей» Сутина. У великого голландца и у Сутина, который брал с него пример, в красном цвете есть и сила реальности, и волшебное сияние света, но нет увлечения декоративизмом, которым отличались картины прямых предшественников Сутина — фовистов. По мнению известного французского искусствоведа Жана Леймари, Сутин, в отличие от фовистов, никогда не использует цвет только в декоративных целях. Он регулярно отправлялся в Амстердам, чтобы, глядя на божественно-реальный красный цвет Рембрандта, заново «ставить глаз», как певцы ставят голос. Не говоря уже о том, что у старого голландского мастера он мог без конца учиться лирическому сопереживанию. В последних вещах Рембрандта — «Блудном сыне», «Еврейской невесте», «Семейном портрете» — сердечное сопереживание художника своим героям достигает наибольшей теплоты и выразительности[1]. Для Сутина, представителя лирической парижской школы, это свойство позднего искусства голландского художника, как и его скрытый драматизм, должно было много значить. Но

[1] См.: Егорова К.С. Портрет в творчестве Рембрандта. М., 1975. С. 210.

главный урок «Еврейской невесты» Сутин долгое время не мог усвоить, хотя этот урок и не пропал для него даром.

Тема «Еврейской невесты» была чужда его искусству. У Рембрандта муж осторожно кладет руку на грудь жены, а она таким же ритуальным жестом поддерживает его ладонь — нежные, надежные супружеские чувства, проникнутые духом крайней человеческой близости и целомудренным духом взаимной отрешенности. У одиноких героев Сутина жест священнодейственного рукопожатия трагически преобразился. Почти у каждого из них одна рука крепко сцеплена с другой, левая — с правой. Каждый может рассчитывать только на себя, на свои две руки. Лишь в поздних картинах, написанных в канун второй мировой войны, художник найдет в себе силы, чтобы, отвечая суровому вызову истории, по-своему продолжить объединительный пластический мотив «Еврейской невесты». Он напишет широкое зеленое поле, ветреный день, мальчика и девочку — они шагают через поле, крепко взявшись за руки, помогая друг другу.

Рембрандт дал Сутину бесценные уроки колоризма, лирики и человечности. Но, может быть, самые важные уроки гуманизма Сутин получил у своего любимого Достоевского и у Пушкина, которого знал наизусть.

С Достоевским Сутина сближает тема униженных и оскорбленных, не желающих примириться со своим положением в обществе, защищающих свое человеческое достоинство трогательно и надрывно, тема простой изломанной души, которая мечтает обрести утраченную цельность (сутинские разрывы адекватны надрывам Достоевского). Про Сутина с его гротесками, стремлением сорвать с личности все покровы, нарушить все правила портретной благопристойности — только бы обнажить нутро человека, можно сказать, как про Достоевского: жестокий талант. Его влечет к себе обостренный психологизм, он стремится запечатлеть

человека в наивысшем напряжении внутренней жизни, когда тот весь уходит в себя и весь трепещет в предчувствии постигающего его озарения. Без Достоевского трудно представить себе тему детской беззащитности, растерзанного сиротливого отрочества, которая проходит через все творчество Сутина. И образ самого Федора Михайловича, каким он запечатлен у Перова, витает над сутинской портретной галереей. Именно сухой, аскетически сдержанный по цвету портрет Достоевского кисти Петрова — самый близкий предтеча сутинских красочных портретов 20-х годов. Та же напряженная драматическая тема скорби и неуступчивости, та же беспокойная подвижность внутренней жизни, то же выразительное положение соединенных кистей, собирающих волю человека, замыкающих вокруг него кольцо рук.

О влиянии Пушкина в данном случае, как в большинстве других, трудно говорить сколько-нибудь определенно. Но не зря же Сутин твердил наизусть пушкинские строфы. Может быть, гений Пушкина помогал ему претворить трагические впечатления бытия в праздничное, заряженное поэтической энергией живописное зрелище? Может быть, это не случайно — когда смотришь на поздние картины Сутина, посвященные детям, которые бесстрашно, беззаботно идут вперед среди широких нив и зеленых дубрав, вспоминаешь пушкинское: «Здравствуй, племя младое, незнакомое!» А может быть, Пушкин просто помог ему выжить?

Как художник Сутин сформировался в катастрофическое время первой мировой войны, когда он был нищим эмигрантом, годами находился между жизнью и смертью и все еще не мог расстаться с тягостными воспоминаниями о своем детстве. С тех пор он навсегда остался прикован к экстраординарным мотивам и предельным психологическим состояниям.

Его пейзажи развалены ураганным ветром.

Герои его портретов отстаивают свою индивидуальную сущность, несмотря ни на что и вопреки всему.

Его трепещущие огненные гладиолусы торчат из кувшина, как пять распяленных пальцев взметнувшейся руки.

В его романтических по цвету натюрмортах висит вниз головой, беспомощно раскрыв клюв, битая птица или освежеванная туша быка.

Очевидец царских погромов, современник двух мировых войн, Сутин никогда не мог примириться с мыслью о насильственной смерти. С детства боясь крови, готовый упасть в обморок при виде зарезанной курицы, он принуждал себя вновь и вновь смотреть в упор на сочащуюся кровью тушу быка и спешил остановить, запечатлеть на холсте процесс превращения только что убитого живого существа в мертвую природу — в натюрморт. Сутинские ободранные красные туши (в свое время они собирали толпу возбужденных парижан у витрин художественных галерей) удивительны тем, что в них запечатлена не победа смерти, а могущество жизни — ее последние остатки, последние минуты, продленные творческой волей живописца.

Висящие вниз головой зарезанные или застреленные птицы, распятые туши быков — это жестокий, шекспировского размаха образ жертв, подвергшихся смертельному насилию, и крик протеста против насилия. Должен был прийти к власти фашизм, должна была начаться еще одна мировая война, в Европе должны были запылать лагерные печи, а в Японии взорваться атомные бомбы, чтобы раскрылся предостерегающий смысл сутинских видений.

Если кричащая жестокость кровавого насилия воплощена у Сутина в изображениях убитых рыб, птиц и быков, то немая жестокость нищеты — в натюрмортах, посвященных традиционной и, казалось бы, такой безоблачной теме съестных припасов. В живопись нашего века Сутин ввел мотив скудного натюрморта, увиденного глазами голод-

ного. Его натюрморты времен первой мировой войны так же достоверно говорят о голоде, как натюрморты малых голландцев — о сытости и достатке.

Бедность у Сутина — это три ржавые селедки на глиняной тарелке («Натюрморт с селедками»), одинокий пучок чеснока («Натюрморт с супницей») или длинный кривой огурец («Натюрморт с трубкой»), почтительно и аккуратно положенный на пустую тарелку.

Три селедки. Пучок чеснока. Огурец. Жалкую снедь бедняка Сутин подает еще более торжественно, чем малые голландцы — свои лимоны и ветчину. Как человек, который давно не обедал, а не как человек, недавно вставший из-за стола.

«Шолом-Алейхем сказал о героях своих произведений из жизни местечек, что они были «эксперты» по голоду. Таким экспертом был Сутин» [1], — пишет в обстоятельном предисловии к лос-анджелесскому каталогу выставки художника Морис Тачмэн.

[1] «Chaim Soutin». Los Angelos. 1968. P. 7.

Так-то оно так. Но высшую школу голода Сутин прошел не в нищих белорусских Смиловичах, а в изобильном Париже. «Выучка голодом» — это название одной из глав «Праздника, который всегда с тобой» Эрнеста Хемингуэя, где писатель вспоминает, как мучительно было голодать в городе, где на каждом шагу тебя подстерегали соблазнительные гастрономические запахи и какую стойкость должен был проявить в Париже художник, чтобы не продать свой талант за чечевичную похлебку. Еще один, не хуже Сутина, эксперт по голоду в искусстве 20-х годов — Чаплин, уроженец богатого имперского Лондона.

Нужно было голодать все детские и отроческие годы — в Смиловичах, Минске, Вильно — и всю растянувшуюся на десять лет парижскую молодость, как голодал Хаим Сутин (мемуаристы вспоминают, как бешено колотил он по ночам в двери своих соседей по «Улью», требуя куска хлеба), нужно было иметь за спиной поколения предков, для кото-

рых селедочка на обеденном столе была предметом мечтательного вожделения, чтобы написать такую вещь, как «Натюрморт с селедками». Давно замечено: в строгой композиции натюрморта, выполненного в глухих коричнево-серых и черных тонах, неожиданно и ненавязчиво угадываются очертания человеческой фигуры. Вытянутая вертикально, постыдно голая плоскость стола, занимающая почти все пространство картины, напоминает туловище человека: над верхним краем стола возвышается круглая суповая миска, похожая на голову, а две изогнутые вилки, слева и справа лежащие на тарелке, жадно, дрожа от нетерпения, тянутся к селедкам, как две руки.

В скудных натюрмортах Сутина, полных своеобразного пафоса, но лишенных сентиментальности, далеких от упоения вещественностью, но и от каких-либо насильственных деформаций и сдвигов, написанных в сдержанной мужественной и терпкой гамме, сказано не только о голоде бедняка — о его человеческом достоинстве. Бедность у Сутина ничем не прикрыта, но и не просит сочувствия, не вопиет о себе. Если «Селедки» несут на себе следы яростных экспрессионистских настроений, то «Трубка» или прозрачная по тону «Супница» — с их трогательно обдуманной значительностью в трактовке предметов и плоскостей — восходят к гордой, ясной третьесословной традиции натюрмортов Шардена.

Несомненно, в искусстве он считал себя посланцем обездоленных. Между ним и его героями нет преград и недомолвок. Он знает их, как самого себя. И не знает, где кончается он и начинаются они, вечные спутники его живописи.

Когда Сутин приобрел известность и у него завелись деньги, он постарался скорее их истратить, чтобы снова зажить по-бедняцки. Когда же маршаны поселили Сутина в просторном, благоустроенном ателье, он и там выгородил себе захламленный угол, чтобы жить, как прежде в «Улье», где селилась «преимущественно русская голь».

О его нищих обитателях, которые преуспели, но не желали покидать свое логово, Абрам Эфрос пишет: «Выселить их отсюда может только настоящий успех — такой, который делает для маршанов интересным отделать им мастерскую где-нибудь в приличном квартале. Так было с Сутиным — с неловким, милым, местечковым, удивленным неожиданной славой Сутиным, не знающим, что делать теперь со своими несколькими комнатами и со своим телефоном: в пустой и необжитой квартире лежит мертвая пыль, сам он приткнулся коечным жильцом в одном углу, где стоит взлохмаченная целый день постель, по полу разбросана бумага, кисти, краски, холстины и на столе пахнет недоеденная и неубранная снедь. В парке Монсури Сутин восстановил для себя кусок «Улея» [1].

О том же более подробно рассказывает в лекции о французском искусстве XX века Р.Фальк. «Жил он очень замкнуто. Часто менял квартиры. Раньше, когда он был беден, его часто выгоняли из квартиры, так как он не мог заплатить, а потом у него вошло в привычку — переезжать. Обычно в Париже художники живут в мастерских. Комната с одним окном, антресоли для постели, печка, которая топится углем или антрацитом. У Сутина последняя квартира состояла из мастерской и пяти комнат. Однажды я зашел к нему около 12-ти часов дня. Дверь незаперта. В первой комнате открытый чемодан на полу и куча грязного белья в нем и около него. Во второй — прекрасный старинный стол черного дерева, три жестянки из-под консервов на нем и на полу. В третьей комнате роскошная кровать с грязным-прегрязным кружевным бельем. На ней спит Сутин под атласным рваным одеялом небесно-голубого цвета. Больше ничего из вещей. На полу возле кровати разостлана газета и на ней его костюмы. В мастерской ужасный хаос, этюдник грязный, всюду всякий хлам» [2].

Это не было снобистской причудой или игрой в богему. Это был образ жизни и философия жизни. Сутин был убежден: современный художник должен оставаться чело-

[1] Эфрос А.М. Профили. М., 1930. С. 292.

[2] Фальк Р.Р. Беседы об искусстве. Письма. Воспоминания о художнике. С. 12—13.



Эскиз портрета I
1939

веком неустроенным и неблагополучным. Он боялся, что, набив кошелек, обзаведясь недвижимостью, забудет о своем ужасном детстве, голодной бездомной молодости. И станет хуже понимать чужую беду, не услышит тревоги, сжимающей сердце бедняка, отвернется от тех, кто продолжает жить так же плохо, как недавно еще жил он сам. Сутин любил уединение, но хотел разделить с другими их судьбу. Когда началась первая мировая война, он, успев в свои двадцать лет подорвать здоровье и, кажется, боясь всего на свете, случайных прохожих не меньше, чем постоянных посетителей артистических кафе, вызвался идти в армию, а когда во время второй мировой войны американцы предложили ему уехать из поверженной Франции в Соединенные Штаты, где ему было обещано безопасное и благо-

получное существование, Сутин ответил отказом. Он остался рядом с героями своей живописи, как Януш Корчак — рядом со своими детьми.

Он не искал славы, не любил отдавать свои картины на выставки. Покидая очередное прибежище, предоставленное ему в провинции сиятельными друзьями, мог забыть там свои картины и никогда больше не заботился об их судьбе. Если бы Зборовский не показал американскому коллекционеру картины Сутина, и тот не пришел бы от них в восторг, и не накупил бы их целую сотню, и не позвал бы к себе невообразимо измызганного, одетого в лохмотья художника, и не умыл бы его, и не отвез бы его к английскому портному, и не одел бы с иголочки, и не поселил в приличном ателье — один из лучших мастеров парижской школы оставался бы в нищете и безвестности еще не один год.

Сутину не стоило предпринимать специальных усилий, чтобы быть рядом со своими героями. Все они похожи друг на друга и на него самого — люди одного темперамента, одной судьбы. Это не значит, что Сутин был чересчур умозрителен или слишком сосредоточен на себе. Его душа быстро впитывала новые впечатления и откликалась призывам времени, которых другие еще не слышали.

Важная, хотя и скрытая от посторонних глаз особенность сутинского дарования заключалась в том, что, обращаясь со своими героями, казалось бы, так повелительно, так своевольно, он был рабом натуры. Он жил в эпоху, когда живописцы научились прекрасно обходиться без натуры, полагаясь на свое воображение и свою зрительную память. Пикассо был независим от модели. Шагал писал Витебск, в котором не был уже много лет. Но Сутин!..

Сохранились рассказы о том, как упорно искал он подходящую модель. Если он покидал Париж, чтобы путешествовать по Франции, все знали — художник отправился искать «настоящий» пейзажный мотив. Если встречал на

улице человека, который мог стать его моделью, то впадал в транс и шел на все, чтобы заставить его позировать, — упрашивал, умолял, уговаривал, угрожал, прибегал к оскорблениям, платил деньги [1]. Он не мог писать, не соприкасаясь с жизненной реальностью в момент творческого акта, не видя ее перед глазами. Молчун, которого мечтали заполучить самые изысканные парижские салоны, он в случайной модели находил партнера для общения. Это определило его отношение к натуре и к классической художественной традиции.

[1] «Chaim Soutin». Los Angelos. 1968. P. 17.

«Сутину нужно было, чтобы предмет, который он писал, находился тут же, прямо перед ним. Он не умел выдумывать. Не умел писать по памяти, даже по воспоминаниям о мотиве, над которым работал изо дня в день. Он не мог писать по рисунку, по фотографии или копируя старые картины, написанные на ту же тему, над которой он трудился в данный момент. Ему нужно было, чтобы предмет, который он писал, был здесь, пред ним.

Он нуждался в этом и тогда, когда сочинял парафразы на темы старых мастеров» [2].

[2] «Chaim Soutin». Edinburgh International Festival. 1963. P. 4.

Для того чтобы следовать классическому прототипу, будь то туша быка у Рембрандта или же его купающаяся Хендрикье, Сутину необходимо было иметь перед глазами только что освежеванную мясную тушу, женщину, вошедшую в воду, замершую в позе, похожей на ту, в какой стояла когда-то жена Рембрандта. Чтобы понять смысл классического мотива и повторить его на полотне — освоить, как говорится, культурное наследие,— Сутину нужно было видеть такую же натуру, какой любовался когда-то старый мастер, и нужно было расположить предметы и лица в том же порядке, в каком они находятся на музейной картине. Только при этом условии он брал на себя смелость попытаться самому создать музейную вещь. Его жадность к натуре, его зависимость от натуры поразительны. Он охотился за своими мотивами, ни с чем не считаясь. Одна



Эскиз портрета II
1939

из лучших картин Сутина — «Женщина, входящая в воду», где он следует урокам лирического портрета Рембрандта,— написана под музыку громовых раскатов. Перепуганная крестьянка, которую Сутин обессмертил, не хотела стоять под грозовым ливнем, а ее муж в порыве ревности пытался расправиться с художником, потому что тот предложил его жене приподнять подол. Писать лирический женский портрет под потоками льющейся с неба воды, в разгар грозы — что лучше могло бы ответить духу сутинской живописи?

О Кине, английском романтическом трагике, было сказа-

но: смотреть его игру — все равно что читать Шекспира при блеске молний. В таком случае любоваться портретами Сутина — все равно что при блеске молний вглядываться в лицо человека.

На портретах крестьянок, студентов, кухарок, слуг, пироженщиков, детей и актрис, художников и поэтов, выполненных с натуры и верных натуре, иногда тем не менее проступают черты лица самого художника. Тот же скуластый овал, из-за которого молодого эмигранта из России парижане принимали то за литовца, то за татарина, те же крупные губы, чуткие растопыренные уши, тот же широкий, как у боксера, нос, а главное — тот же дикий и мягкий взгляд, та же скрытая и страстная, рвущаяся наружу душевная жизнь, то же выражение лица — пороховая смесь смятения и упорства, застенчивости, милой провинциальной растерянности и спокойной уверенности в своих силах.

Наиболее определенно Сутин выразил свое понимание человека в несколько шаржированном автопортрете. Фронтальный, чуть не парадный, если бы это слово было уместно применительно к Сутину, автопортрет воспринимается как сжатая формула сутинской концепции личности и как фотокарточка, надежно удостоверяющая личность художника,— не напрасно же Сутин в молодые годы работал в фотографии. Острота портрета возникает из сочетания утрированно простонародных черт лица и утонченности отразившейся на нем внутренней жизни, физической хрупкости и духовной силы, крайней сосредоточенности и готовности откликнуться впечатлениям внешнего мира. Для этого долговязого, ушастого, глазастого и губастого нищего молодого человека, чье лицо, став изможденным, еще не утратило следов детской припухлости, одержимость — не символ веры, а способ существования. В его ребячливом и непреклонном взоре, в выпрямленной спи-



Эскиз портрета III
1939

не — раннее знание предстоящей ему тяжкой судьбы и решимость пройти свой путь до конца, выполнив взятую на себя жизненную миссию.

Напряженная и противоречивая сущность сутинского автопортрета оттеняется двумя портретами, написанными с него Модильяни. На одном — поколенном — начинающий художник сидит в типичной позе модильяниевских «обреченцев» (это слово в связи с Модильяни придумал Абрам Эфрос). Длинная шея Сутина печально склонилась набок, его тоскующий взор устремлен в одну точку, застыв в постоянном ожидании невзгод и стоической готовности их претерпеть.

Зато на другом портрете, сделанном крупным планом, Сутин улыбается. Он напоминает здесь, как и на некоторых своих фотографиях, веселого паренька из пригорода,

его лицо озарено надеждой, гордо посаженная голова увенчана гривой волос, романтически откинутых назад, как у молодого Горького.

То, что Модильяни показал как несовместимые душевные состояния две разные трактовки одного и того же человека, в автопортрете Сутина сошлось в целостном образе, пронизанном острым, чуть ли не вызывающим драматизмом. Это не значит, разумеется, что Сутин не видел возможности различного толкования одной и той же личности — по мере того как она меняется и поворачивается к живописцу разными сторонами. Автопортрет, о котором шла речь, относится к 1918 году. Это первый из автопортретов художника — корневой, основополагающий. Были и другие. На автопортрете 1920 года изображен молодой человек с татарскими обтянутыми скулами и растревоженным цепким взглядом, удивительно похожий на Шукшина. Зато на автопортрете, который датирован 1923—1924 годами, переломными для художника, Сутин — вылитый Корней Чуковский времен его дерзкой молодости. Хулиганистый, экспрессивный автопортрет выполнен в ядовитых, ехидных, зелено-желтых тонах. Долговязая, угловатая, закрученная спиралью фигура. Острое, одновременно раздрызганное и отрешенное лицо мечтательного губошлепа, разные глаза, нос картошкой, огромный, словно бы разрисованный для выхода на цирковую арену алый рот, большие лопушистые уши, забубенное и печальное выражение лица — ярмарочный гаер, шут на площади. Шут, но не каботин. Свое отношение к каботинству Сутин выразил в сочувственно-отчужденном портрете «Старой актрисы», представляющем собой лишенный естественности и романтизма, как бы тулуз-лотрековский вариант «Женщины в красном».

Гротесковые автопортреты Сутина — целая проблема, в известном смысле еще более загадочная, чем его личность. Приступаться к этой проблеме с позиций обывательского



или каботинского сознания — дело совершенно безнадежное.

Фотографии Сутина — несомненное свидетельство его редкого человеческого обаяния. Не зря же самые изысканные и красивые женщины считали за счастье любить его и заботиться о нем. У молодого живописца, уроженца безвестных Смиловичей, было простое мужественное и доброе лицо, согретое детской улыбкой, просветленное страстной душевной работой. Когда смотришь на его фотографии, кажется, что ты уже видел это скуластое лицо, эти крупные губы, мягкий мерцающий взгляд. Распространенный народный тип. На одних фотографиях художник больше похож на Бориса Пастернака, на других — на Марка Бернеса. Однако же безжалостные автопортреты Сутина говорят не об этом. Они ставят в тупик поверхностных пошлых людей, по простоте душевной полагающих, что художник писал себя, проникнутый «презрением к самому

[1] См.: За рубежом. 1990. № 5. С. 22.

себе»[1]. Напротив. Сутин ставил себя высоко. Об этом свидетельствует не только героическое упорство, с каким он следовал своему предназначению, но и яростное бесстрашие, с каким он уничтожал свои замечательные произведения, если вдруг приходил к убеждению, что они недостойны его дарования.

Но свой образ — в жизни и в искусстве он строил, исходя из неожиданных, незыблемых, раз и навсегда поставленных над собой принципов. Став состоятельным человеком, он, мы знаем, продолжал вести существование бедняка, «коечника», как выразился Абрам Эфрос. Знаток Пушкина, последователь Достоевского, поклонник Монтеня и Бальзака, упорный исследователь истории мировой живописи, он в обществе предпочитал помалкивать, раскрывая свою душу незнакомым крестьянам в летних скитаниях по французской провинции и немногим друзьям во время прогулок по вечернему и ночному Парижу. В молчании он затаивал свою эрудицию, как другие в болтовне топят свою некомпетентность. Как в жизни неухоженностью и неряшливостью он открещивался от внезапно свалившегося на него богатства, так в автопортретах-гротесках скрывал свою красоту и обаяние. Не считая возможным отделять себя от несчастной и бунтующей голытьбы, которой посвятил свое искусство, он в автопортретах стилизовал себя под своих героев, возводя свой образ к открытому им архетипу униженных и оскорбленных. Одно время, заработав бешеные деньги, он привык было стильно одеваться. На некоторых фотографиях, на портрете, написанном с него Терешковичем, Сутин выглядит импозантно. Совсем не в таком виде предстает он на своих автопортретах. То он изображает себя истощенным, фанатичным подвижником, насмерть стоящим перед мольбертом, то — раздрызганным фантастическим ярмарочным персонажем, дразнилкой, площадным шутом — человеком из канавы. Автопортреты-гротески Сутина звучат как вызов, как крик — крик боли, ярости,



отчаянного восторга, но не крик о помощи. Сутинские автопортреты — исповедь сына века, в которой слышны голоса обездоленной толпы,— проникнуты чувством настоящего человеческого достоинства. Чувством гордости. В этом было все дело, это и давало художнику право так беспощадно утрировать свой образ. По отношению к себе он был безжалостен еще больше, чем Жан-Жак Руссо, Лев Толстой и даже Ингмар Бергман.

Поэтизировать себя? Хвалить и оправдывать себя? Без конца охорашиваться перед зеркалом? — это занятие он предоставил салонным живописцам, изживающим через самовлюбленность свой комплекс несущественности.

Звучному цвету костюма, напряженной духовной жизни сутинских героев соответствует их экспрессивная пластика.

Некрасивые, изящные и неуклюжие руки сутинских героев. На них больно смотреть, от них глаз не оторвешь. Руки-клешни, руки-ласты.

У Пикассо в его голубой период одинокие бедные люди вели диалог с вещами или животными: кувшином, стаканом вина, голубем или собакой. У Сутина говорят друг с другом руки, левая с правой. Жест у Сутина психологически абсолютно оправдан, но подчеркнут, как у актера, чтобы его заметили в зрительном зале. Это пластика публичного человека, она столько же рассказывает об его душе, сколько и защищает ее от нескромных взглядов. Пластика лучших артистов европейского театра 20-х годов, прошедших школу экспрессионизма, но не застрявших в нем.

Грустные лакеи в алых или бордовых курточках сидят, лихо подбоченясь, не то они расторопные услужающие, не то — красные дьяволята. Противоречие между ярким костюмом, залихватской позой и печальным, нездоровым, изжеванным ночной работой лицом кричит о себе в «Посыльном у «Максима» (1933). Лакей в красном сидит, молодцевато развернув плечи, широко раздвинув ноги, упе-



Посыльный у «Максима»
Конец 20-х — начало 30-х гг.

рев руки в бока, но его голова бессильно поникла, его глаза под набрякшими веками безрадостны, а лицо, в мешочках и рытвинах, безнадежно состарилось. Тот же двойственный эффект производит один из «Пироженщиков» (1927). Подросток, он стоит подбоченясь, стараясь приободриться, поддерживая руками свое тщедушное тело; у него обиженное, как у всех детей на полотнах Сутина, лицо и укоряющий взгляд.

Жест у Сутина отчасти принадлежит внешнему «отчужденному» человеку, занимающему в обществе определенное место, играющему «роль». А глаза, лицо говорят о том, что у человека на душе. Когда зона отчуждения разрастается, поглощая всего человека, лицо приходит в опасную гармонию с пластикой. Патетичен, порочен и страшен «Лакей у «Максима» — немолодой, весь в красном, с красными мефистофельскими отблесками на ушах, с угольно-черными бровями и усами. Раскрытая, стремительная, как окрик, ладонь лакея резко выброшена вниз и вперед. Кто увидит пред собой этот горящий взор из-под насупленных широких бровей, эту наглую, отчаявшуюся руку, длинную-длинную, прямую-прямую, эту нескончаемую, понукающую ладонь, тот остановится как вкопанный и начнет лихорадочно шарить по карманам в поисках необходимой мзды.

Скупой разговор жестов ведется у Сутина на повышенных тонах. Люди начинают его, а вилки, деревья и дома подхватывают. Мир Сутина наивно и неистово антропоморфен. Дерево сопротивляется ветру, напоминая человека, застигнутого ураганом. Дома жмутся друг к другу, как люди, и разваливаются, как людские судьбы. И освежеванный бык, скаля ребра, истекает жертвенной кровью распятого, и изогнутые вилки тянутся к селедкам подобно жадным рукам голодного, и две тонкие башни Шартрского собора (пейзаж рокового 1933 года) взывают к небесам...

Но вот главный из жестов-лейтмотивов, проходящий через все творчество Сутина. Ладони, соединенные вместе,

как соединены они на его собственных портретах, написанных Модильяни и Терешковичем, или на портрете Достоевского, написанного Перовым. Жест, собирающий волю человека в кулак, замыкающий его в кольцо. Этот пластический лейтмотив составляет достояние героя, а не внешнего мира, поэтому в портретной галерее художника он приобретает множество индивидуальных оттенков.

«Пирожещик» прижал руку с красным платком к животу, как бы закрывая кровоточащую рану.

Рослая, крепкая, с решительным лицом и царственной осанкой «Французская кухарка» держит свои огромные сведенные вместе кисти опущенными, давая им отдохнуть после жаркой работы.

Светская, изящная мадам Кастен, в чьем замке Сутин находил приют, сидит в распахнутом черном манто, заложив ногу на ногу, обхватив сведенными вместе ладонями — с сигареткой между пальцами — свою осиную талию, обтянутую красным шелком.

У «Мальчика из церковного хора» руки сложены на груди умоляюще и благочестиво.

Экстатически соединенные, высоко поднятые ладони «Молящегося» (1921).

В «Безумной» (1921—1922) руки сидящей женщины стискивают ее согнутое, сжавшееся в комок тело.

В изысканном «Портрете Марии Лани» руки, скрещенные на груди, поддерживают одна другую успокоительным прикосновением. Перед нами трагическая актриса типа Алисы Коонен, она стоит, решительно и скорбно сжав рот, стараясь сосредоточиться перед тем, как произнести свой героический монолог.

Художник, творчество которого развивалось в период между двумя мировыми войнами, остро — каждым нервом — чувствовал угрозу, нависшую над его современниками. В 30-е годы его взор прикован к этой угрозе. Тем более,



Кухарка. 1936

для него и повседневное существование отверженных, парий несправедливого строя всегда стояло под знаком угрозы. Человека могут замордовать непосильным трудом, лишить крова, обидеть, оставить наедине с бедой. По Сутину, чтобы отстоять себя, свою истинную сущность, нужны незаурядные душевные усилия, нужна энергия экстаза.

Как Модильяни, он ощущал уязвимость личности в современном обществе.

Как Хемингуэй — корриду, так Сутин любил бокс, за честность правил, по которым ведется поединок.

Концепция личности, которая сложилась у художника в начале 20-х годов, когда он написал белых «Пирожещиков» и «Женщину в красном», подхватив кисть, выпавшую из рук Модильяни, проникнута духом сопротивления, а не фатализма.

На переломе от 20-х к 30-м годам в портретном искусстве Сутина многое меняется. Его герои все реже предстают перед зрителем в качестве неловких или непослушных исполнителей своих социальных ролей, с них спадает яркая театрализованная униформа. Их истинная, очищенная от бытовых искажений, вырвавшаяся из принудительных социальных границ духовная сущность неизбежно выступает вперед, заявляя о себе спокойно и трагически.

«Мадлен Кастен» (1928) и «Мария Лани» (1929) — кульминация портретного искусства Сутина, граница перехода от послевоенного десятилетия к предвоенному. В западном искусстве этой эпохи мало что может сравниться с артистическим обаянием, внутренней наполненностью этих женских портретов, привлекающих к себе благородной чистотой линий и музыкальным строем цветового решения. У этих женщин есть и острое, угловатое изящество 20-х годов, и героическая повадка 30-х.

Особенность сутинского толкования идеальных женских образов — по сравнению с Пикассо и Матиссом — в том, что они отмечены у него печатью почти гротескной харак-

теристики. Невозможно представить себе, чтобы его женский портрет назывался «Флора», «Платан» или, скажем, «Вирсавия». Никаких библейских сюжетов! Никакой мифологии! Никаких барочных стилизаций! Женщина, современная настолько же, насколько современны молодые героини в пьесах Ануя — до кончиков ногтей. Чтобы быть правдивым, идеальный женский образ у Сутина должен остаться характерным. Насколько сам живописец был прикован к модели, настолько же его модель — к характерности. Если бы Сутин был режиссер, он считал бы, как Станиславский, — нехарактерных ролей не бывает. И героические роли — характерные.

Однако же в 30-е годы для художника приходит пора более обобщенных решений, а для его героев — время большей независимости по отношению к конкретным условиям своего социального бытия и к индивидуальности живописующего их портретиста. Теперь Сутин дает своим моделям бóльшую свободу от своих постоянных мотивов и своего настроения, словно бы он пишет заказные портреты и хочет угодить заказчику [1].

[1] См.: «Chaim Soutin». Edinburgh International Festival. 1963. P. 24.

Духовная утонченность, артистизм, противостоящие наступлению варварства, — вот истинное содержание сутинских женских портретов конца 20-х и середины 30-х годов. В это время художник тяготеет к Сезанну, восхищается Коро, стремится к уравновешенности, сдержанности, почти совсем отказывается от изломов и разрывов. Это не меняет общей трагической доминанты его искусства.

В портретах конца 30-х годов появляется новое для Сутина настроение, которое можно охарактеризовать как затишье перед бурей. Это было трудное, тревожное время, когда в Париже нечем стало дышать. «Веселый Париж потускнел... Оптимистический город стал мрачным, затаившимся, нависло ощущение катастрофы» [2]. Этим ощущением проникнуты все предвоенные портреты Сутина.

[2] Фальк Р.Р. Беседы об искусстве. Письма. Воспоминания о художнике. С. 79.

И если в молодые годы он увлекался Ван Гогом, а в зре-

лые — Сезанном, то это значит лишь то, что от трагизма громогласного и неистового — на разрыв аорты — Сутин пришел к трагизму молчаливо сосредоточенному. На фоне нежных и по-своему аристократических женских образов этого времени — чем дальше, тем резче ложится на них тень предстоящих испытаний — выделяется мощный образ французской работницы, своей статью похожей на «Зеленщицу» Давида. «Кухарка» (в лос-анджелесском каталоге она фигурирует под более точным названием — «Французская кухарка») могла бы стать эмблемой Народного фронта. Портрет бесстрашной пролетарки написан в мажорном 1936 году. Сутин еще надеялся, что нацистская угроза вот-вот исчезнет. Начиная с 1937 года он не поддается иллюзиям, уповая только на стойкость людей. И подумать грешно, чтобы героини сутинских портретов предвоенного десятилетия, попав под пяту оккупантов, запятнали себя и стали в какой-либо форме сотрудничать с нацистами или ублажать нацистов. Их можно представить себе в эмиграции, в Сопротивлении, в концлагере, но не в постели немецкого офицера.

Сила сопротивления росла в его душе с детских лет. Парижские знакомцы некоторое время принимали его за растерянного провинциала, пока не увидели, что у него неукротимая душа Мексиканца, героя знаменитого рассказа Джека Лондона.

Будущий живописец, гордость парижской школы, которого его соотечественник, тонкий знаток европейского искусства, Константин Коровин числил в пятерке самых выдающихся художников мира, полагая, что он может тягаться с лучшими стариками: с Моне, Сезанном, Ренуаром, родился в 1893 году в Смиловичах, местечке, расположенном недалеко от Минска[1]. Он был десятым ребенком в семье еврейского портного, а после него родился последний — одиннадцатый. Вообще-то говоря, его отец не был

[1] Некоторые авторы называют другую дату — 1894 год.

даже и портным, он был портняжкой — чинил и подновлял старую одежду. В местечке с его мелочной социальной иерархией,— вспоминает Хана Орлова,— где сапожник, который тачал верх сапог, презрительно смотрел на сапожника, приколачивающего подметки, это значило всю жизнь ощущать себя изгоем, глотать обиды, чувствуя, что живешь на дне общества. Нищетой, голодом и унижениями в Смиловичах никого нельзя было удивить. Удивительным было другое — десятый сын местечкового портного решил стать художником. Отец хотел сделать из него честного ремесленника или раввина, а он писал на стенах углем, воровал у матери кухонную утварь, чтобы продать ее и на вырученные деньги накупить цветных карандашей. Два старших брата высмеивали его и нещадно колотили, приговаривая: «Еврей не должен заниматься живописью!» Злосчастный подросток вырывался из братских рук, убегал из дома, скитался по окрестным лесам, ночуя там, где его заставала ночь,— в риге, на сеновале. Когда голод загонял его домой и он в темноте прокрадывался в кухню, ожидая найти там кружку молока и кусок черного хлеба, оставленные матерью, его встречали старшие братья, чтобы опять учить уму-разуму. С тех пор возникла у Сутина привычка, удивлявшая его французских друзей,— чтобы развеять дурное настроение и вернуться к работе, он надолго уходил из дома своих покровителей, чьим гостеприимством охотно пользовался, чтобы бродить по сельским окрестностям, знакомиться и беседовать с крестьянами. А тесных маленьких городов Сутин не любил: он их боялся, потому что они закрывают небо и таят в себе угрозу насилия.

В конце концов юного строптивца устроили в Минске учеником фотографа, и он, подобно Крамскому и Баксту, принялся ретушировать. Баксту ретушерская школа привила вкус к отточенной линии, у норовистого Сутина на всю жизнь вызвала неприязнь к рисунку. В Минске он дебютировал как портретист. Дебют обошелся ему дорого и круто

повернул его жизнь. Сутин написал портрет раввина, а его сын, здоровенный мясник, придя в бешенство от того, что нарушен был религиозный запрет на изображение живого существа, избил начинающего художника до полусмерти. Высказывается предположение, что ссылка на Библию была предлогом и юного Сутина поставила под удар способность снимать все покровы и проникать в истинную сущность модели.) Измученный юноша попал в больницу, мясника заставили заплатить 45 рублей за нанесенные побои, часть этой суммы отец вручил пострадавшему; на эти деньги Хаим Сутин уехал в Вильно, чтобы поступить в тамошнюю художественную школу. Это было в 1910 году, ему было тогда семнадцать лет. А в девятнадцать — он уже во Франции. Когда он появился в Париже, куда добрался на деньги, собранные для него виленской интеллигенцией, прохожие обратили внимание на одну странность в поведении молодого оборванца: если он нес с собой свое полотно, то прижимал его к себе лицевой стороной, чтобы никто не мог увидеть, что у него там, на полотне, изображено. Долго еще он не мог забыть приправленных тумаками насмешек родни и увечий, нанесенных ему мясником-ортодоксом.

В Париже, едва сойдя с поезда, он помчался в Лувр, таща в руке свой чемоданишко. Потом он таскал чужие чемоданы, голодал, ходил в чем попало, работал привратником на вокзале, рыл траншеи, голодал, питался благотворительной похлебкой, голодал, менял жилье, когда приходил срок платить за квартиру, голодал, напивался вместе с Модильяни, голодал, часами простаивал у стойки кафе в надежде, что кто-нибудь угостит его чашкой кофе или бутербродом. Такое существование могло отбить охоту жить и работать у кого угодно — но не у Сутина.

«Непобежденный» — называется программный рассказ Хемингуэя. Так могли бы называться многие портреты Сутина 20-х — 30-х годов. Живые люди у Сутина, мужчины и женщины, в каком бы тягостном положении они ни

находились, в каком бы меланхолическом виде пред нами ни представали, это не жертвы.

Жертвы — это убитые.

Птицы, связанные за ноги, висящие вниз головой, бессильно разбросав роскошные крылья.

Ободранные распяленные туши быков.

Дети, безжизненно раскинувшиеся на коленях обезумевших от горя матерей.

Вообще — дети, те, кто покинут и не умеет постоять за себя.

Чувству обездоленности, покинутости и тревоги противостоит у Сутина энергия духовного сопротивления, на которое способен только человек из народа или настоящий интеллигент, осознавший свое предназначение — сутинский активизм. Это противоборство определяет собой внутренний драматизм сутинской трактовки человеческого образа.

Через все творчество Сутина проходит навязчивый — сомнамбулический, как сказал бы Гарсиа Лорка, — мотив, в такой же мере смысловой, тематический, как и композиционный.

Предметы и лица смещены у Сутина в сторону. Обычно движение осуществляется слева направо, так сказать, с Запада на Восток. Кубистская идея сдвига и разрыва пространственных форм приобретает у Сутина чрезвычайно конфликтное толкование. С одной стороны, сдвиги и разрывы выражают крайнюю степень подвижности духовной жизни модели. С другой — свидетельствуют о воздействии на нее посторонней силы. Ураганный ветер, безжалостный, как палач, свирепствует в живописи Сутина годы и годы. Нечеловеческая воля обрушивается на мир его героев, бугря и корежа землю, пригибая деревья, накреняя дома, стаскивая людей со стульев, перекашивая человеческие лица. И если в ряде портретов конца 20-х и 30-х годов не чувствуется беспощадных порывов ветра, то в сельских

пейзажах Сутина ураган не знает передышки. Как Лорку приковывает к себе мотив убийственного ножа, так Сутина — мотив урагана, который движется на мир его героев. Земляки художника, те, кто дожил до беды 1941 года, смогли убедиться в основательности сутинских прорицаний. Да разве только они одни?

Навязчивый, как дурной сон, мотив подневольного движения, так сказать, депортации лиц и предметов, имеет у Сутина важный смысл исторического предчувствия. Поражаясь пророческому дару Сутина, как, впрочем, и других художников парижской школы, критики говорят о теме жертвенности, окрашивающей его гуманизм в трагические тона.

Надо бы сказать о другом.

Женщины, замученные невзгодами или непосильным трудом, художники-эмигранты, одичавшие от недоедания и ностальгии, белые деревенские домики, одинокие деревья — что могут они противопоставить неотвратимому урагану?

Однако же в пейзажах Сутина навстречу ветру, дующему извне, рождается встречный порыв, идущий из глубины, из недр,— вопреки напору смертоносной стихии. Упорное и бесстрашное, иногда бросающееся в глаза, иногда едва заметное противодействие заставляет напрячься героев Сутина.

Исполненное неукротимой энергии, упрямое сутинское сопротивление. Гибкая фигура «Женщины в красном» изогнута спиралью. Она перекинула руку через спинку стула, чтобы усидеть. Ее красное пылающее платье струится и скользит вправо, а она подается всем корпусом влево. И в вызывающе спокойном лице женщины есть эта разнонаправленность глаз, губ, крыльев носа. Впечатление ветра, возникающее от картины, написанной в интерьере, усиливается огромными полями шляпы, они колышутся над плечами женщины в красном.

Винтовой, динамичный композиционный мотив, типично барочный, типично романтический, завершается в «Женщине в профиль» — гротесковом портрете, в котором гуманизм Сутина достигает наибольшей трагической остроты. Портрет написал в 1937 году, когда над Европой уже сгустились тучи. В Испании второй год шла кровопролитная гражданская война, из нацистской Германии прибывали новые группы беженцев. С некоторыми из них художник сблизился и из первых рук узнавал, что творится там, за Рейном.

На поколенном портрете — хрупкая молодая женщина с непропорционально большой головой, похожая на встревоженную птицу. Она сидит в кресле, слегка сутулясь, скрестив длинные кисти рук на коленях. Собранная в комок, вжатая в кресло фигура женщины тем не менее полна движения. Ее бедра и ноги, срезанные нижним краем картины, показаны фронтально, корпус диагонально развернут, голова обращена в сторону и решительно наклонена, противясь ветру, который, как всегда у Сутина, дует сбоку и безжалостно треплет легкие волосы женщины. На ее худом, некрасивом, но сверхвыразительном и темпераментном лице с туго обтянутыми скулами, повернутом в профиль, выделяются большие красные губы — верхняя удивленно приподнята — и огромный, широко раскрытый, угольно-черный глаз. Пристальный, полный страдания, изумления и гнева взгляд женщины обращен в ту сторону, откуда идет беда. Черные волосы женщины вторят черному вдовьему платью, алому цвету губ откликается бордовый — кресла, а голубой в оранжево-розовых бликах фон создает впечатление, что женщина вместе со своим креслом находится не в интерьере, а под открытым небом — на семи ветрах.

Южный французский пейзаж — мирным его никак не назовешь — живет у Сутина, как у Ван Гога, бурной и самодостаточной жизнью. Взвихриваются, приходят в движе-



Женщина в профиль.
1937

ние, завиваются спиралью природные силовые линии. Они гасят и перебарывают мертвящий, идущий по прямой напор урагана. Взвихренная спираль — вообще излюбленная животворящая траектория искусства Сутина, она противостоит, как в «Расстреле повстанцев» Гойи, всякому убийственно прямолинейному движению. На рисунках художника объемы и черты лица сами собой возникают из движения спиралей, закрученных одна подле другой. Спираль — сутинская линия жизни.

С шекспировской силой, с аллегорической наглядностью это противоборство жизнестойких и смертоубийственных сил изображено в пейзажах времен немецкой оккупации, героем которых, иначе не скажешь, становится могучее зеленое дерево. Еще в конце 20-х годов мотив огромного, раскидистого, сказочно красивого дерева, осеняющего своею роскошной кроной городскую площадь, возникает у Сутина как мотив идеальный и романтический.

Сутинское вечно зеленое древо жизни, сутинский Арденнский лес.

Этот мотив завершается в военном 1942 году пейзажем «Большое дерево». На этот раз прекрасное дерево возвышается не на тихой городской площади, и оно не обнесено оградой, и фоном ему служат не уютные белые стены домов — могучее, многоствольное дерево стоит, гнется на ураганном ветру в открытом поле, под ним ветхий шалаш, сирый клочок земли, которые дерево должны защитить, за ним огромное сине-голубое небо, штормящее, как море.

Последний период творчества Сутина, пришедшийся на годы второй мировой войны, отмечен воспоминаниями о ревущих 20-х годах, когда завороженный Ван Гогом, он создавал свой неистовый, бунтарский, свой «турбулентный» стиль [1]. Он не хотел больше быть молчаливым и сдержанным, не мог больше жить в эстетическом гетто, ему надоело прикладывать ухо к земле и прислушиваться. Мазок Сути-

[1] Определение Раймона Конья.

на снова становится извилистым, вольным и взвихренным. И хотя гармонизующая школа 30-х годов не прошла для художника даром, его пейзажные мотивы, как прежде, приобретают неистовый, апокалиптический характер.

«Его деревья корчатся на ветру, потому что буря это его погода и его пища, они вертят своей растрепанной листвой под апокалиптическим небом подобно тому, как у Ван Гога кипарисы взрываются пламенем под горящим солнцем. Беспорядок был их порядком, исключительность — их умеренностью, и трудно представить себе, что́ могло бы стать их спокойствием»[1]. Текст Раймона Конья, начинающий заключительный пассаж его книги о Сутине, нуждается в коррективе. За словами восхищения у французского критика — глубоко скрытая и все же слышная интонация превосходства над беспокойным художником, обреченным на неблагополучие, потому что он не умел быть достаточно умеренным.

[1] Cogniat R. Soutin. N.Y., 1973. P. 78.

Но Ван Гог и Сутин не искали бури. Они предчувствовали бурю и шли ей навстречу.

С неизбежностью, которую никак нельзя обойти, различные жизнеописания Сутина кончаются одинаково. В удушливой атмосфере послемюнхенского Парижа ему становится трудно работать. В 1939 году он пытается уйти добровольцем на фронт, но его снова, как в годы первой мировой войны, бракуют по состоянию здоровья. Он отвергает предложение уехать в Соединенные Штаты. После двух лет скитаний по французской провинции у него обострилась язва, старая болезнь, нажитая годами беспорядочного голодного существования. Пришлось примириться с мыслью, что надо ехать в захваченный немцами Париж и там тайком ложиться на операцию. Нашелся столичный врач, почитатель Сутина, который согласился поместить его в свою клинику. 9 августа 1943 года, на следующий день после операции по поводу перитонита — увы, она была сделана слишком поздно — Сутин скончался.

Два французских художника почтили память товарища. Матисс купил его картину, а Пикассо, пренебрегая расовыми законами оккупационных властей, шел за его гробом.

Не хочется обрывать на этом рассказ о Хаиме Сутине. Прежде чем проститься с ним, оглянемся назад и посмотрим еще раз на два мотива, которые владели его воображением в последние годы.

Вот один — дерево или группа деревьев. Они гнутся под ветром и сопротивляются ему. Вот другой — мальчик и девочка, беспечно шагающие по дороге, которая пересекает зеленое поле.

Иногда оба мотива сливаются.

Высокая аллея, под ее сводами двое детей. Деревья машут ветвями, как всполошившиеся родители — заломленными руками, бережно смыкают крону, образуя над детьми полог, укрывая их от непогоды. А дети идут себе, не замедляя шага, не ведая опасности.

В 1939 году написана картина, мечтательная, как сказка, свободная и непосредственная, как этюд с натуры,— «Возвращение из школы после бури». Мальчик и девочка — два чернильных пятна, упавших на желтую дорогу,— движутся на нас, пересекая зеленое поле, утыканное по краю красными точками маков. За спиной у детей неспокойное, быстро светлеющее небо. По небу лебедями несутся белые облака. На границе земли и неба — зеленая масса деревьев, она качается на ветру. Дети вышли из леса и идут по раскисшей от дождя сельской дороге, бесстрашно наклонив головы навстречу ветру.

Другой вариант картины — «Дети на дороге». Здесь меньше неба и дали, зато мальчик и девочка видны подробнее — простоволосые деревенские дети. У мальчика тонкая шея и острый, задорный, как у кукольного Шарло, нос, а у его маленькой кругленькой подруги косички подобраны и вызывающе торчат на макушке. Ребенок в искусстве Сутина всегда был олицетворением сиротской обиды



Ветреный день
Фрагмент. 1939

и одиночества. Теперь, наконец-то, детей двое, они шагают рука об руку, помогая друг другу. Раньше в пейзажах Сутина, начиная с видов Сёре, горбатившихся кверху, почти не оставалось места для неба. (В этом смысле Сутин был противоположен Шагалу.) В «Возвращении из школы», как и в «Большом дереве» 1942 года, голубого, чисто промытого неба хоть отбавляй.

Шел 1939 год. Мировая бойня, которую Сутин так остро предчувствовал, только начиналась. А он мечтал о небе, которое очистится от грозовых туч, о детях, которые спасутся и, взявшись за руки, забыв о напастях, поспешат по зеленому полю к родному очагу...

Западные искусствоведы пишут о Сутине с восхищением и опаской. Они видят, как охотятся за его картинами лучшие музеи мира, как растет его значение в живописи нашего века. Они высоко оценивают формальные достоинства его искусства, сравнивая его со старыми мастерами, и превосходно характеризуют отдельные черты его творчества.

Но не решаются понять Сутина в его целостной социально-исторической сущности. И порой не знают, с какого бока к нему подойти, как за него взяться. Его жизнь ставит их в тупик так же часто, как его творчество. Даже в самых сжатых — в несколько строк или абзацев — характеристиках Сутина, помещенных в энциклопедических словарях или кратких историях современного искусства, не обходится без упоминания о той или иной странности его натуры. В этом смысле Сутину уступает даже Модильяни, биография которого служит лакомой пищей любителям богемной экзотики. У одного автора вы найдете замечание о «фобии» Сутина, сказавшейся в нежелании отдавать свои вещи на выставки, другой сообщит, что в 30-е годы, когда художник стал богат и знаменит, он продолжал вести уединенное и непоседливое существование (почему-то этот образ жизни характеризуется как богемный, хотя богемным человеком Сутин, строго говоря, никогда не был), или о том, что у себя в мастерской он поливал мясные туши свежей бычьей кровью (говорят одни) или водой (говорят другие) для того, надо полагать, чтобы туши не заветривались и выглядели почти живыми, только что освежеванными.

Смакуют щекочущие воображение странности в поведении Сутина — они должны представить художника по меньшей мере чудаком, который, как Ван Гог, вел себя несуразно с точки зрения здравого смысла. Между тем отдельные эпизоды жизни Сутина, соотнесенные друг с другом, высвеченные изнутри, складываются в стройную

картину, организованную единым музыкальным ладом.

Например, отказ Сутина отдавать свои вещи на выставки, вызывающий вздох сочувствия и сожаления, был не чем иным, как отчаянной формой сопротивления картелю парижских маршанов; в 20—30-е годы те все больше навязывают художникам свою волю. Спасая живописцев от бедности, создавая им громкое имя, они заставляют своих подопечных в угоду рынку изготовлять «матиссов», «шагалов» или «деренов», которые походили бы на тех, что уже выставлялись в картинных галереях. Когда-нибудь будет изучена роль маршанов в замедленном развитии ряда выдающихся парижских художников в период между двумя войнами — нет сомнения, в пору творческого расцвета они попали в зависимость от денежного мешка: от них требовали, чтобы они продолжали бег на месте, клишируя свои удачные картины, двигаясь в замкнутом кругу уже опробованных мотивов. Не исключено, эта принудительная ситуация послужила дополнительным стимулом для бунтаря Пикассо, демонстративно менявшего манеру — наперекор требованиям рынка. Матисс, по свидетельству Фалька, пытался отделаться от опеки парижских маршанов, послав своего сына, второстепенного живописца, за океан, чтобы тот открыл в Штатах художественный салон и сам, без посредников, продавал вещи отца. Так называемая фобия Сутина, выразившаяся в отвращении к выставкам, широко разрекламированным продажными перьями,— художник не давал туда свои картины, уверенный, что рано или поздно они все равно найдут своих поклонников,— обеспечивала ему независимость, хотя и купленную ценой лишений. Зборовский был единственный, кому он верил, потому что тот был поэт, добряк, друг Моди, а не торговец.

Вся жизнь Сутина, полная, казалось бы, непредусмотренных побуждений и поступков, начиная с побегов из дома, кончая отказом уехать из поверженной Франции

в Нью-Йорк, чтобы в безопасности, припеваючи существовать там на средства благотворительных фондов, вся эта странная и трагическая жизнь освящена освободительной идеей и может быть понята не вразброд, а лишь в своей совокупной, музыкальной целостности — как выражение одной, но пламенной страсти.

Также порознь, следуя принятым в подобных случаях схемам, рассматривается взаимодействие Сутина с предшествующими художественными течениями. С основанием говорят о влиянии Рембрандта, Ван Гога или Сезанна, которое Сутин испытывал в разные годы жизни. Но ведь дело не в отдельных влияниях, а в общей позиции этого резко современного художника по отношению к европейской художественной традиции.

Человек со стороны, явившийся в Париж из лесного медвежьего угла, из провинциальной глубинки, поднявшийся к вершинам культуры из темных, бесправных, безвестных ремесленных низов, которые были лишены каких бы то ни было живописных навыков, он осознал художественную традицию нового времени как нечто единое. Он хотел освоить эту созданную веками традицию от «а» до «я». От Эль Греко, Веласкеса и Фуке до Рембрандта, Шардена, Курбе, Коро, Ван Гога и Сезанна. Конечно, были в старом искусстве имена, которые говорили его сердцу больше, чем другие, но всю жизнь он старался расширить диапазон своих художественных пристрастий. Как и отец парижской школы Пабло Пикассо, Сутин стремился вести диалог со всей старой европейской живописью (восточные и африканские культуры его не занимали). При жгучей современности своего стиля он непосредственно не примыкал ни к одному из стилевых направлений 20—30-х годов.

Он учился в Лувре и писал с прицелом на Лувр.

Даже с Модильяни, учителем и другом, его объединяла не творческая манера, не общность стилистических задач, а демократический дух их искусства, тема защиты отвер-

женных, парий буржуазного общества. Начиная с 20-х годов Сутин решает эту тему иначе, чем Модильяни, скорее возражая ему, чем вторя. Рассказывают, он сердился, когда его как художника чересчур сближали с Модильяни, имея в виду их трогательную дружбу. В свойственной ему немногословной, весомо-косноязычной манере он повторял одну фразу, простую, как мычанье: «Модильяни — это одно, а я — это другое».

В творчестве Сутина, особенно во время первой мировой войны и в начале 20-х годов сильны были экспрессионистские черты. Но бессмысленно характеризовать его живопись как заграничный вариант немецкого экспрессионизма — запоздалое парижское ответвление дрезденско-берлинской группы «Мост»; именно это и делает Герберт Рид, теоретик модернизма.

И уж тем более беззаконно сделанное Гербертом Ридом в духе расхожих моделей психоанализа толкование насыщенного, интенсивного цвета в картинах Ван Гога и Сутина как «физической материализации их расстроенных нервов» [1]. Не зря в своей «Краткой истории современной живописи» Рид раздел о Сутине иллюстрирует «Безумной», самым болезненным произведением художника, впрочем, не более болезненным, чем «Каприччос» Гойи или «Записки сумасшедшего» Гоголя. Видеть в искусстве Сутина отголосок немецкого экспрессионизма так же бессмысленно, как в искусстве Модильяни — воплощение кубистской доктрины. Не говоря уже о том, что Сутин обретает свой настоящий голос в 1922—1923 годах, именно тогда, когда экспрессионизм изживает себя.

[1] Read H. A Concise History of Modern Painting. L., 1965. P. 231.

Искусство Сутина может быть объяснено только как одна из граней, один из вариантов парижской школы.

Единоборство человека из низов с предназначенной ему жалкой судьбой, с отведенной ему общественной ролью, с его социальной маской — эта тема важна для Сутина так же, как для Пиранделло, Брехта или режиссеров мейер-



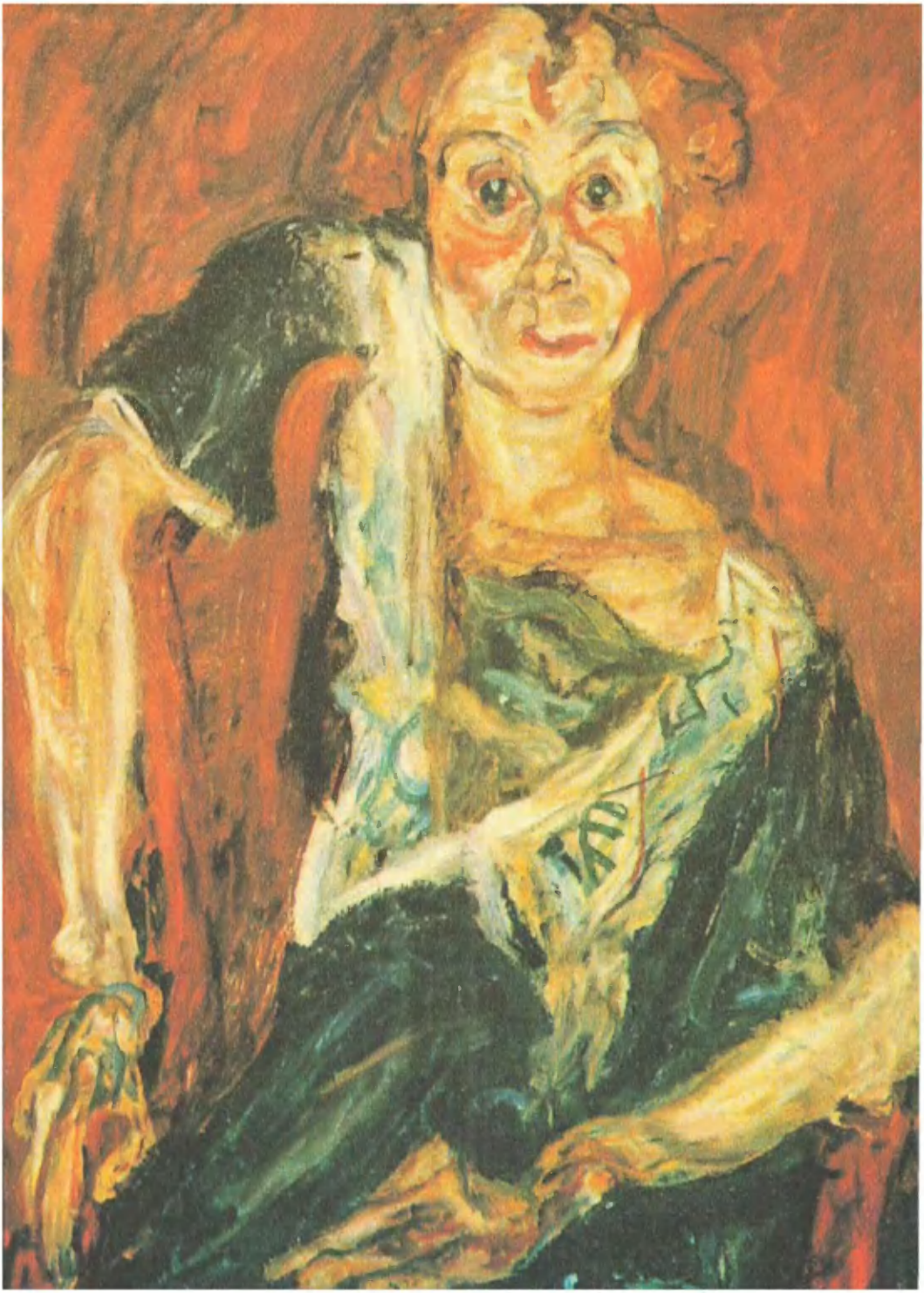


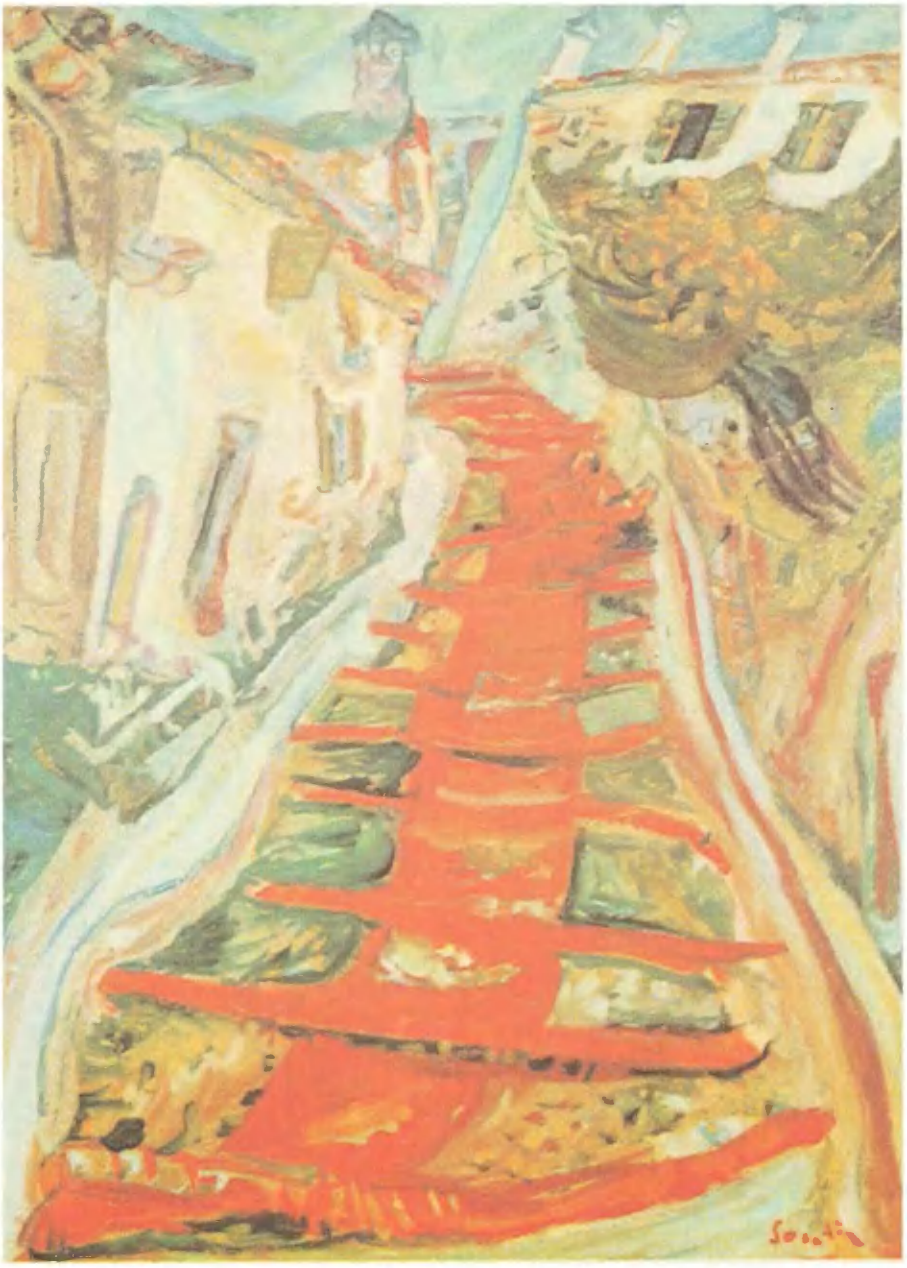
хольдовского направления; она определяет освободительный смысл театрального искусства 20—30-х и 40-х годов. Портреты Сутина близки современной ему сцене не только своим настроением, энергией и концепцией человека, пронизанной острым открытым драматизмом. Их театральная природа раскрывается в действенной, борческой мизансцене тела, подчеркнутой выразительности лица и костюма, в системе ритуальных жестов-лейтмотивов...



Натюрморт с супницей. 1916

Старая актриса. Конец 10-х — начало 20-х гг.





Красная лестница. 1920



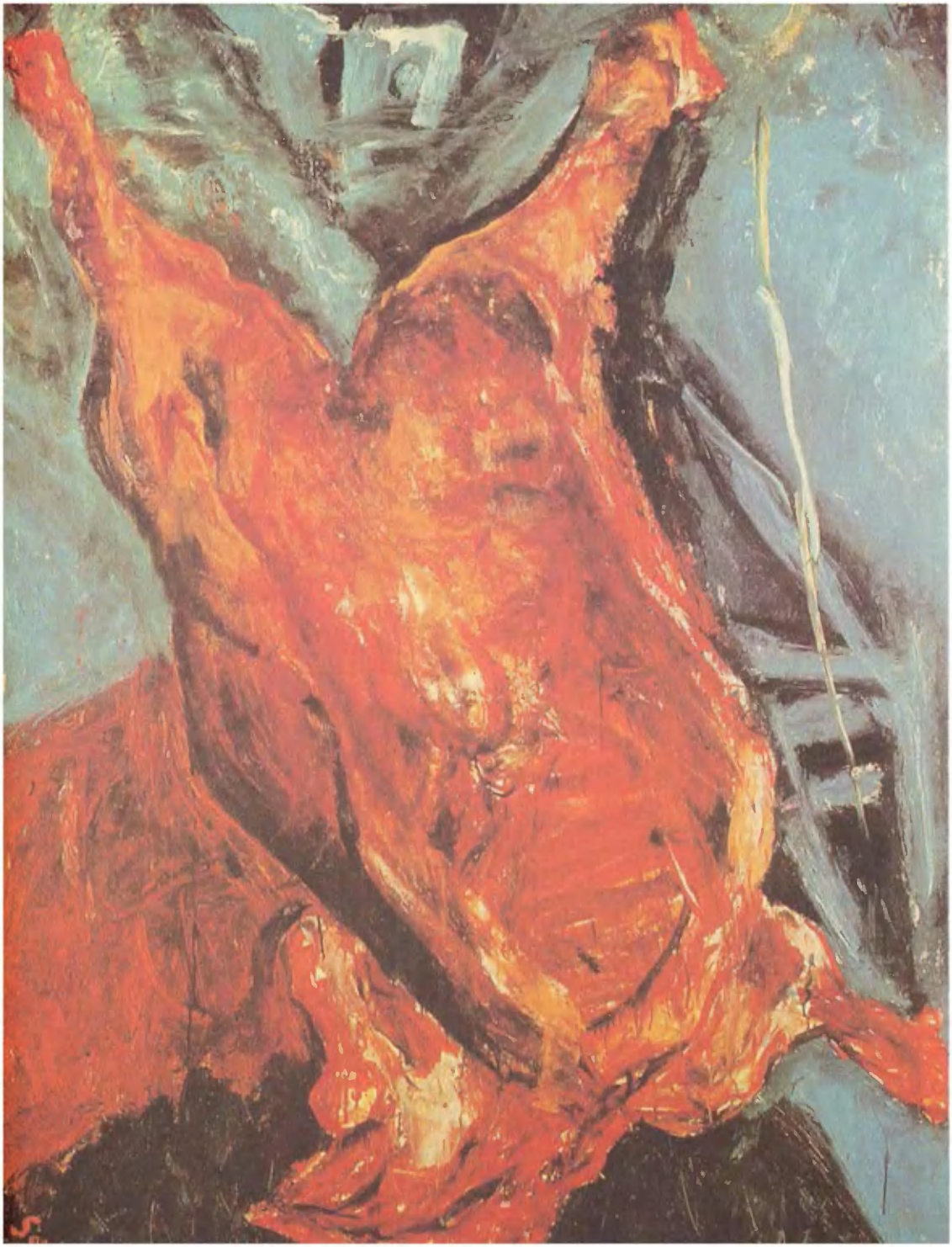
Пейзаж в Кане. 1923—1924



Сидящий мальчик из хора
Вторая половина 20-х гг.

Конфирмантка. 1925







Рыбы и томаты. 1926—1927

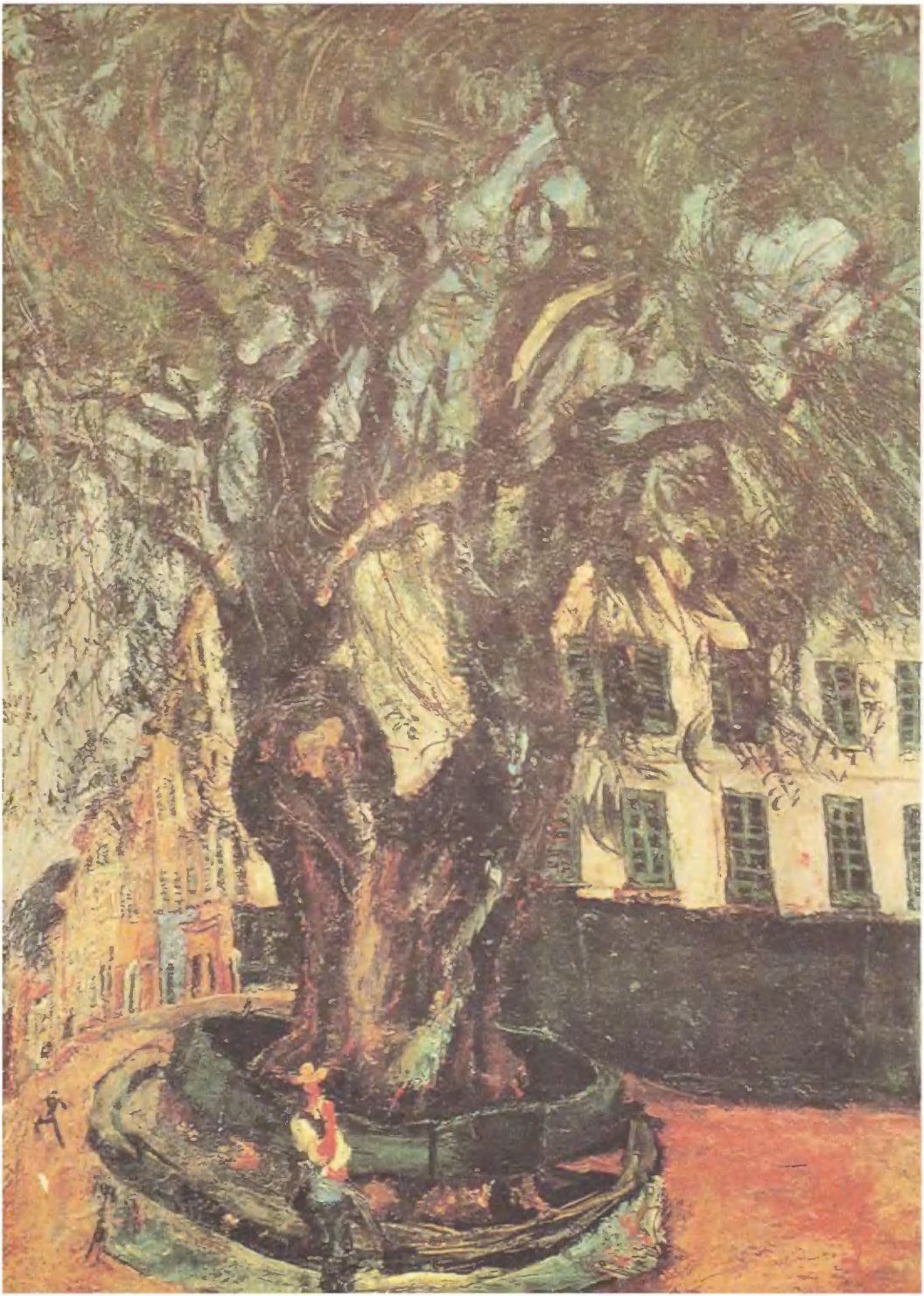
Бычья туша. 1925



Портрет Шарло. Начало 30-х гг.



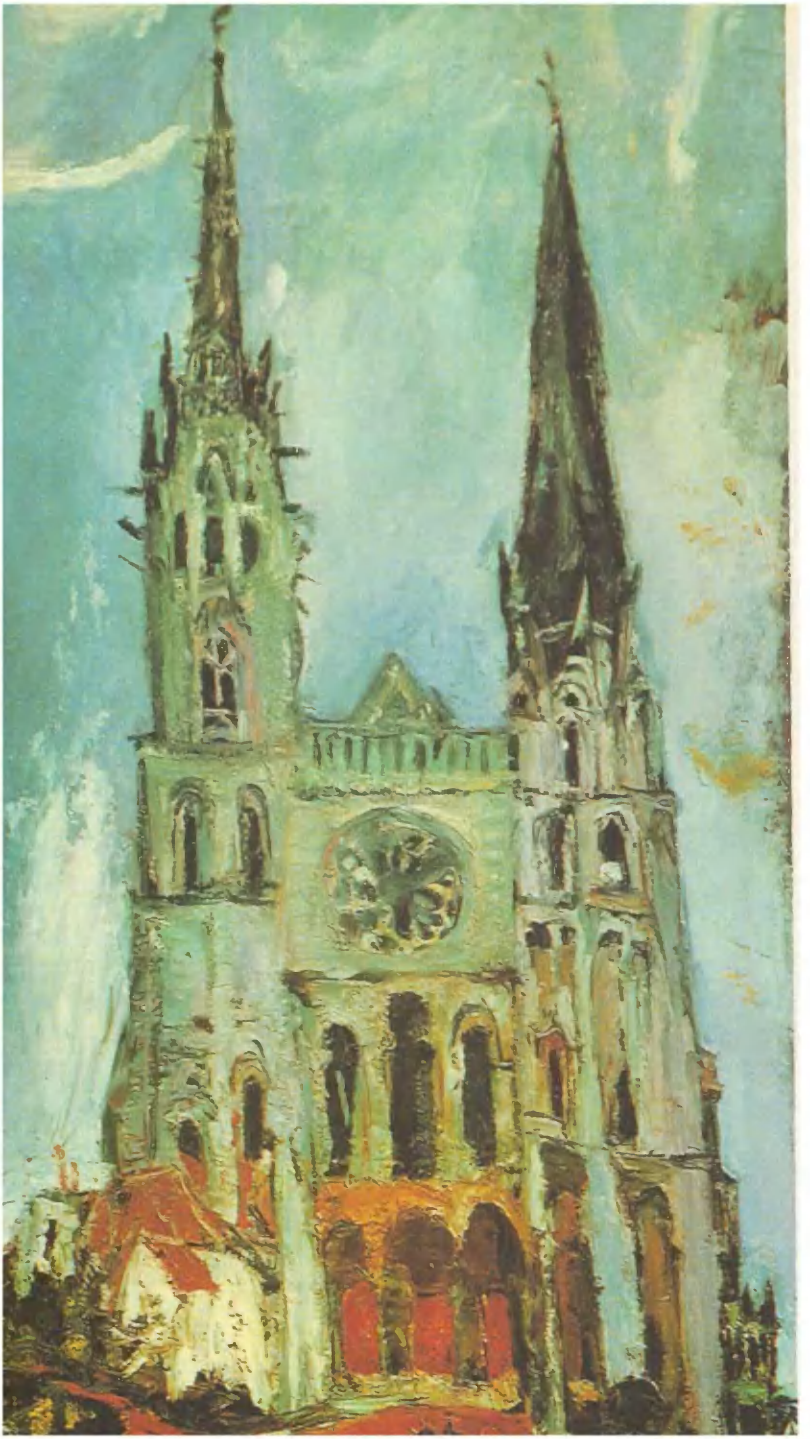
Рыба. 30-е гг.





Дерево в Вансе. 1929

Мария Лани. 1929



Шартрский собор. 1933



Дерево на ветру. 1939



Ветреный день. 1939

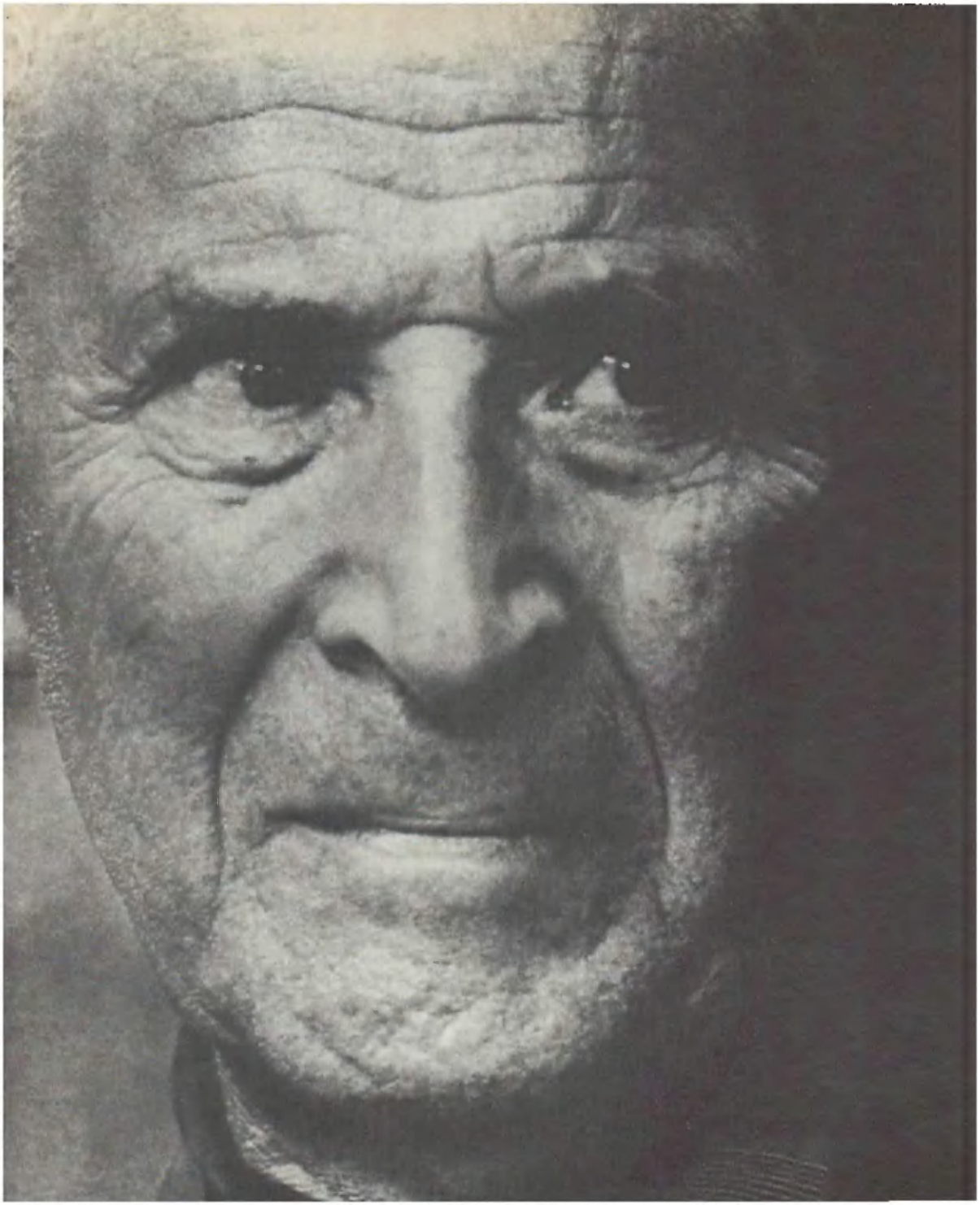




После грозы. 1939



Материнство. 1942



Шагал



В отличие от других корифеев парижской школы Шагал участвовал в двух революциях. Одна должна была преобразовать искусство, другая — преобразовать мир. Шагал не видел здесь большой разницы. Это придало его искусству такую полноту жизнечувствования, которая была неведома Сутину или Модильяни. Его ранние допарижские работы полны вещих исторических прозрений, выраженных с экспрессионистской остротой и темпераментом, которые заставляют говорить о раннем Маяковском, позднем Ван Гоге или мистических экстазах хасидизма. Его картины 1917 года окрылены чувством безграничной свободы. Комиссаря в Витебске по мандату Луначарского, он мечтает основать в родном городе художественный музей и превратить его провинциальных обывателей в художников. Под Москвой, в Малаховке он приобщает к миру искусств голодных беспризорников. Его первоначальные искания в области цвета свидетельствовали о поразительной интенсивности внутренней жизни и о таком накале темперамента, которые были недоступны его французским единомышленникам. В Париже, где он работает с 1910 по 1914 год, Шагал быстро осваивает поразившие его открытия синтетического кубизма, только что сделанные Пикассо, и расширяет свою цветовую гамму, смело выходя за пределы колорита, определившего тревожное и печальное настроение его картин, написанных в России. Легко осваивая приемы новейшей французской живописи, он придает им неожиданный смысл и, сам того не ведая, создает еще одно, никому не известное течение, которое проницательный Аполлинер определил как «сверхнатуральное», в какой-то мере предвосхищая более позднее название этого художественного феномена: «сюрреализм». (Впоследствии Бретон признал, что французские сюрреалисты многим обязаны Шагалу.) Однако же, вернувшись в Париж из Советской России, он отказался подписать манифест сюрреалистов, не желая связывать себя его доктриной. Вообще, ему было мало дела

Зеленый скрипач. Фрагмент. 1918

до тех или иных художественных течений. Это сразу заметил тот же Аполлинер, которого Шагал поразил прежде всего своим воображением, свободным и диким. Еще в предвоенные годы Шагала признают своим немецкие экспрессионисты, и мудрено было не признать — он часто делал то же, что они, но с бóльшим тактом, без лишней патетики. Уже в Париже, в знаменитом «Улье», Шагал поражает друзей не только талантом, но и выносливостью, которая предвещает его долголетие. Чудесной была не сама по себе быстрота, с какой он осваивал чужой опыт, тем более что внутренне он уже был готов к участию в художественной революции XX века. Поражала фамильярность, с какой он относился к недавним дерзновеннейшим открытиям с первых своих шагов в Париже. Свойство, которое отличало его и в более поздние годы.

Абрам Эфрос писал, что в послевоенном Париже, где честолюбивые пришельцы с мольбертом годы и годы терпеливо корпят в неизвестности, надеясь, что в конце концов они заговорят на языке французского искусства и, если повезет, их холсты заметят и станут — принимая их за французские — покупать американцы или японцы, один Шагал мог «обрастать шумом и достатком и покоряюще дурашливо, с блаженным веселием похлопывать по брюху славы, которая сама напрашивалась в сожительницы»[1]. Покоряющая дурашливость, полное пренебрежение к табели о рангах, простодушная детская непринужденность отношения к жизни и искусству — при поразительной душевной застенчивости, — способность с блаженным веселием фамильярно похлопывать по брюху то, перед чем другие стоят навытяжку, и быть накоротке со всем, что попадало в его поле зрения и вызывало в нем интерес, — составляет изначальное, решающее свойство шагаловского дарования.

[1] Эфрос А.М. Мастера разных эпох. М., 1979. С. 269.

Раньше и лучше других его поняли поэты. Аполлинер определил главные черты его дарования и предсказал, что он станет автором монументальных вещей, а Блез Санд-

рар назвал его лучшим колористом своего времени. Маяковский, каламбуря, мечтал, чтоб каждый «шагал, как Шагал».

«Пикассить» — значит опасно шутить, озорничать и куролесить, а «шагалить» — значит широко шагать, как шагают через дома и улицы, взлетая в воздух, люди на его картинах, и шалить, как это делает сам художник, позволяя своим героям и своим коровам парить под облаками, стоять на голове, показывая нам теленка в животе у коровы, окрашивая человеческое лицо зеленым или синим цветом.

Здесь я позволю себе остановиться, чтобы сказать, что анализировать искусство Шагала очень трудно. Его легко полюбить, почти невозможно объяснить. Попытка, махнув рукой на специальные разборы, рассказать о нем взволнованной «прозой поэта» соблазнительна, но рискованна. Живопись Шагала сама полна поэтических иносказаний, символов и метафор, при желании их можно пересказать, если бы в этом был какой-нибудь смысл. Не говоря уже о том, что вся живопись Шагала, как давно уже заметили наиболее чуткие искусствоведы,— одна целостная и сложная метафора его собственной жизни и духовных исканий нашего века. Нет резона, хотя иногда приходится это делать, словесно удваивать изобразительную метафористику этого великого живописца-поэта, стараясь перешагалить Шагала. Большие поэты, когда говорят о нем, стремятся прежде всего к точности. Кроме того, Шагал и сам пишет стихи, где доверчиво, как его любимый Есенин, рассказывает о своих чувствах. Другое дело, что о его живописи можно написать стихи, как это делали Аполлинер, Блез Сандрар, Элюар, Арагон и Вознесенский.

Но и традиционный искусствоведческий разбор в случае Шагала не много дает. Алхимия его колоризма, объединяющего фантазию и реальность, с трудом поддается анализу. Его сюжетика демонстративно однообразна и иррациональна, о композиции его картин, захватывающей небо

и землю, мало что могут сказать привычные надежные слова: фронтальная, диагональная, открытая и т. п.

(При всем том очевидно: цветовая палитра Шагала в первый парижский период — с 1910 по 1914 год — делается резче, светлее и контрастнее, а во второй — 20-е годы — утонченнее и гармоничнее; его структурное мышление, складывающееся под влиянием кубизма, достигает наибольшей ясности в годы революции, а наибольшей остроты в иллюстрациях к «Мертвым душам» (1923—1927); его контурные ритмы обретают свою наивысшую музыкальность в иллюстрациях к Библии с их обобщенными — неоклассическими — цветовыми решениями. Композиция его картин тяготеет к диагональному, открытому и плавно закрученному движению, обычно устремленному вверх — от земли к небу, даже букеты Шагала, незаметно и неназойливо, как горящие свечи, тянутся вверх, от подножия вазы к соцветиям, растворяющимся в воздухе; движение по горизонтали, параллельно земле, расползающееся вширь по пространству картины, как в «Красном петухе»,— это знак тревоги, а движение сверху вниз, от неба к земле, как в «Падающем ангеле»,— грандиозная катастрофа.)

Говорить о Шагале преимущественно в связи с закономерностями развития какого-либо «изма» в искусстве XX века еще менее плодотворно, чем в связи с творчеством других художников парижской школы. Шагал такой же экспрессионист, как фовист, кубист, примитивист или неоклассик. В разные годы то или иное направление сильнее проглядывает в его искусстве, но эти акценты не имеют решающего значения, потому что мастер из Витебска создал свой собственный универсальный стиль и в неожиданном свете представил новаторские искания современного искусства. Не говоря уже о том, что Запад сходится в искусстве Шагала с Востоком, с традицией русской иконописи, русского вывесочного лубка и еврейского фольклора,

осмысленного под влиянием обновленческой хасидской традиции. Важен не сам по себе универсализм шагаловского стиля, легко вбирающий в себя, казалось бы, несовместимые художественные идеи,— важно, что у Шагала эти идеи приобретают новый смысл, проникаясь его лирической стихией и его фантазией.

Фовистский декоративизм, раскрепощенный яркий цвет получил у него такую страстную эмоциональную насыщенность, такую — и от русской иконы идущую — благородную утонченность, которую фовисты в себе не подозревали. Разве что у Сутина в 20-е годы цвет дышал такой же страстью, но темперамент Шагала более глубокий и подвижный, освобожденный от уз. Мы не много поймем в Шагале, если забудем об его темпераменте, десятилетиями питавшем его дикое и вольное — прав был Аполлинер — воображение и его непостижимый колоризм.

Посетители московской выставки Шагала 1987 года были нокаутированы эмоциональной интенсивностью шагаловского цвета, в больших количествах почти непереносимого. К старости эта ликующая чувственная интенсивность цвета, оправданная природным темпераментом художника и тонкостью его гармонизующей кисти, возрастает. Через силу и сияние цвета было снято излишнее внутреннее напряжение его картин раннего допарижского периода с их таинственно приглушенной колористической гаммой. Цвет первый принял на себя напор зверского шагаловского темперамента.

Кубизм произвел на Шагала огромное впечатление, ради него он и остался на первых порах в Париже[1]. Пронизанный холодной ясной мыслью синтетический кубизм приобрел у Шагала полуночное экспрессионистское «настроение». Деликатный Модильяни, мы помним, легко выучился по-кубистски стилизовать и деформировать, но поостерегся расчленять объемы. Шагал, напротив, никогда не испытывал склонности к деформациям, предоставляя куби-

[1] Обширные фрагменты из кн. Марка Шагала «Моя жизнь» напечатаны по-русски в переводах с французского в журналах «Юность». 1987. № 12; «Театр». 1987. № 12; «В мире книг». 1987. № 12; 1988. № 1. В переводе с идиш — в кн. «Ангел над крышами». М., 1989. Жизнеописание Шагала дано в кн.: Meyer F. Marc Chagall. Leben und Werk. Köln, 1961; Venturi L. Chagall. P., 1956.

стам самим съедать их треугольные груши, но расчленять предметный мир — живой еще охотнее, чем неживой — он начал тут же в Париже, имея на то свои собственные резоны, о которых даже такой человек, как Пикассо, не мог и думать.

Синтетический кубизм, изобретенный Пикассо тогда же, когда молодой витебский художник приехал в Париж, Шагал перевел на язык сюжетной лирики, сделав его не только формой, но и темой своих пророческих видений. Есть существенное различие между кубистскими картинами Пикассо и Шагала, созданными в 10-е годы. У одного — торжество сознательной художественной воли, своенравное, яростно-холодное господство над миром, который живописец вправе членить, чтобы из разъятых, обособленных друг от друга частей тут же воссоздавать — вернее, комбинировать — его заново, по своему усмотрению. У другого мир распадается на части и летит вверх дном и сломя голову под напором своих собственных динамических стремлений; художник-визионер призван запечатлеть то, что он так явственно «видит», что грезится ему в его вечных снах. Это не он своей заносчивой волей крушит, и приводит в движение, и заново сплачивает мир детства,— этот мир сам является ему и, водя его легкой послушной кистью, разрушает и воссоздает себя на живописном полотне.

Наиболее близкие кубизму и наиболее смелые картины Шагала ранних 10-х годов — «Поэт, или полчетвертого» (1911), «В честь Аполлинера» (1911—1912), и даже кричащая, разбитая на куски «Голгофа» (1912) — увлекают не аналитизмом, не резкостью, а лирикой, которая, сразу было замечено, затопляет все пространство холста.

Я. Тугендхольд вспоминает о впечатлении, которое производили в Париже полотна молодого художника из Витебска. «Тогда как от головоломных кирпичных построений французов веяло холодом интеллектуализма, логикой аналитической мысли,— в картинах Шагала изумляла какая-то

детская вдохновенность, нечто подсознательное, инстинктивное, необузданно-красочное. Точно по ошибке рядом со взрослыми, слишком взрослыми произведениями попали произведения какого-то ребенка, подлинно свежие, «варварские» и фантастические〈...〉 Фантастика и палитра Шагала казались чрезмерно напряженными, нездоровыми и бредовыми, но нельзя было сомневаться в их искренности,— разве можно придумать *нарочно* такие фантомы и такие вспышки красочного жанра?» [1]

То, что посетителям предвоенных парижских выставок казалось у Шагала чрезмерно напряженной бредятиной, фантомами, скоро обнаружит свою «сверхнатуральность», абсолютную бытовую и историческую достоверность. Искренний, зоркий Шагал в самом деле не придумал свой экзотический мир, он узрел его в своих пророческих видениях.

От русской иконы помимо уроков благородного утонченного колоризма (которые должны были уравновесить ранние впечатления, полученные от российской уличной, лавочной живописи, и более поздние уроки фовизма и успокоить страстные вспышки его собственной красочности) Шагал воспринял кардинальную идею единого живописного поля, включающего в себя земной «низ» и небесный «верх». Эта идея определила его пространственную концепцию мира.

Но что сделал он с этими каноническими понятиями? Недосягаемый «верх», синее небо, предельное воплощение духовной божественной святости, он заселил и одомашнил, ибо земная твердь порою становится недоступной его лирическому герою. Земной — витебский или парижский — пейзаж обычно показан из поднебесья, как любимый скалистый Толедо у Эль Греко, другого великого визионера. Герои Шагала не только мечтают о небе и тянутся к небу,— хотя, в отличие от персонажей Эль Греко, не вытягиваются, как на дыбе, между землей и небом, «в какой-то промежу-

[1] Эфрос А., Тугендхольд Я. Искусство Марка Шагала. М., 1918. С. 11—12.

точной среде»[1] и не раздваиваются, завещая тело земле. могиле, а душу горним сферам,— они носятся в воздушном океане вместе со своими коровами, козами, петухами. скрипками и настенными часами, братаясь с ангелами или Эйфелевой башней. Небо у Шагала — свободная стихия объятий и поцелуев и прибежище бездомных, не находящих себе приюта, блуждающих по синему небу, как прежде блуждали по белу свету. Любящий все одомашнить и с наивной детской улыбкой прибрать к рукам, Марк Шагал превратил безграничное воздушное пространство в место любовных свиданий, в подлунный бульвар, где ангелы. одетые, как парижские цветочницы (а может быть, это — парижские цветочницы с ангельскими крыльями?), спешат поднести счастливым влюбленным благоухающие цветы. В провинциальном Витебске, где скособоченные домишки жмутся друг к другу, в захолустной тесноте черты оседлости не податься ни влево, ни вправо, зато в мечтах. в полете любовной страсти можно подняться в небо и. обнявшись, парить над землей.

А «низ» — гротесковая обыденность Витебска и Лиозно. показанная со всей памятливостью шагаловского сюрнатурализма — полнится священным смыслом и томится мистическим ожиданием чуда. В ритуализации страстного и гротескового местечкового быта, в его близости к Богу, сновидческой, «сюрреалистской» инфернальности, в исходящем от него ощущении тайны уже предполагается возможность одухотворения предметной и телесной материи и потусторонних летательных видений.

Да, удивительна не быстрота, с какой Шагал осваивает разноречивый художественный опыт, и даже не решительность, с какой он преображает его в нечто экзотическое и неповторимое, преследуя ему одному ведомые цели,— удивительна свободная, детская непосредственность его общения со всем на свете, что попадается ему на глаза, удивительно это умение, в такой степени никому.

[1] Дмитриева Н.А. Краткая история искусств. Выпуск II. М., 1975. С. 153.

кроме Шагала, не свойственное, приручить и одомашнить, как когда-то люди одомашнили корову и козу, все, что находит отклик в его душе — от неба над Витебском до петуха, который кормился на его улице, от местечкового нищего до Аполлинера, от хасидских легенд до стихов молодого Маяковского, от светлого церковного храма до таинственной палестинской синагоги, от Библии до балета, от фовизма до русской иконописи. Во многих картинах он простодушно и настойчиво демонстрирует свою энциклопедию — «мир Шагала»: вид родного Витебска, тут же вид Парижа, настенные деревянные часы, рыба, сани, влюбленные, скрипка, патриархальные родственники, домашние животные, подсвечники и акробаты... Напрасны попытки дать однозначное, рациональное или символическое, толкование постоянным поэтическим образам Шагала, воспринимая их как комбинацию знаков, как ребус, который можно разгадать: рыба — символ смерти, часы — символ времени и т. д. В картинах Шагала господствует магия настроения, тайна подтекста, которую никогда не превратить в текст. Вот так, едва начнешь отстраненно — с ясной головой — раздумывать над той или иной особенностью искусства Шагала, как очень скоро, незаметно для себя втягиваешься в волшебный мир его воображения, который простирается между сном и явью, мечтой и действительностью, мир, который художник так отчетливо «видит», о котором так преданно «вспоминает», который ему приснился.

Такое доступное в своей детской искренности и простодушном лиризме, такое человечное и по всей своей сути демократическое, наконец, такое популярное,— искусство Шагала ускользает от слишком рациональных и нескромных в своей точности толкований, оставляя за собой право на тайну и чарующую невысказанность смысла. «Ускользающий лик Шагала» — называется одна из самых коротких и содержательных статей об этом художнике [1]. Может

[1] См.: Сарабьянов Д.В. Ускользающий лик Шагала // Шагал. Возвращение мастера. М., 1988. С. 35—38.

быть, лучше всех сказал о властной магии «прельстительного», как он его назвал, Шагала его антипод — Александр Бенуа, яростно отвергавший такое искусство, какое утвердил в нашем сознании мастер из Витебска,— потому что в этом искусстве отсутствует, как полагал Бенуа, аполлоническое начало. «Ничего не поделаешь,— говорит скрепя сердце Бенуа, посетив парижскую выставку Шагала в 1940 году.— Это то искусство, которое как раз мне должно претить в чрезвычайной степени. Это то, что во всех других сферах жизни я ненавижу (я еще не разучился ненавидеть), с чем я, несмотря на всю свою душевную усталость, еще не могу примириться — и все же это пленит, я бы даже сказал — чарует, если держаться точного смысла этого слова. В искусстве Шагала заложены какие-то тайные чары, какое-то волшебство, которое, как гашиш, действует не только помимо сознания, но и наперекор ему...» [1]

...Попробуй-ка, опиши тайные чары и дай анализ действию гашиша, дурманящего ум.

Проникнуть в доступный и загадочный, незаметно меняющийся и на редкость устойчивый, на одном и том же сосредоточенный образный мир Шагала можно только через вчувствование, как получилось у авторов первой, вышедшей в 1918 году, книги А.Эфроса и Я.Тугендхольда, через влюбление, как произошло у молодых артистов Художественного театра относительно Чехова, когда они убедились, что слишком подробный психологический анализ снимает с его пьес поэтический пушок.

Тем более мы знаем: все, что Шагал сделал в искусстве (он сам об этом говорит), было рождено любовью — к покосившимся домам и кладбищенским надгробьям родного Витебска, к его бесконечным серым заборам, к петухам, разгуливающим по его улицам, к бородатому скрипачу, что забрался на крышу со своей мечтательной, рвущей душу скрипкой, к задумчивым коровам, козам и похожим на осликов лошадкам его детства, к старикам нищим,

[1] Александр Бенуа размышляет. М., 1968. С. 369.



Древо жизни. 1948

похожим на древних пророков, и к библейским пророкам, напоминающим витебских стариков, к Белле, которую он восславит, как Соломон свою Суламифь, и к Суламифи, которая в шагаловских иллюстрациях «Песни Песней» так похожа на его Беллу, к синему небу, в котором он столько лет летал с возлюбленной женой, к металлической Эйфелевой башне, которую ему удалось превратить в место лирических свиданий, к театру, который он любил так же горячо, как уличные праздники, к уличным праздникам, которые перемешались в его голове с образом революции, к революции, которая дала ему крылья для полета, к молодым московским артистам 20-х годов, потому что они умели танцевать, прыгать и, как акробаты, стоять на голове, к цирковым акробатам, потому что они не боятся высоты и могут, стоя в седле на одной ноге, скакать на лошади, бешено мчащейся по праздничному кругу манежа, к музыкантам и поэтам, потому что они умеют терять голову в самозабвении творчества, к гоголевской птице-тройке, летящей красиво и неслышно, как балетные артисты, к балетным артистам, которым он делал сказочные декорации и костюмы для «Алеко», «Жар-птицы» и «Дафниса и Хлои», к мужественному строгому пророку Моисею за то, что он вывел свой народ из рабства и дал ему завет, и к утонченному красавцу царю Давиду за то, что тот волшебно играет на арфе, под звуки которой народ пляшет на улицах Иерусалима, а царь Саул забывает о своей меланхолии, к Христу, безвинно погибшему, как миллионы шагаловских современников, к зажигательному революционному оратору, стоящему перед уличной толпой на столе, выжимая, как гимнаст, стойку на одной руке, а другой указывая путь к светлому будущему, готовому перевернуть мир вверх дном, и к разномастной российской толпе, задумчиво, доверчиво и жадно внимающей своему, смахивающему лицом и бородкой на Ленина, оратору, ко всему готовой.



Автопортрет с козой
1922—1923

Наконец, что скрывать,— он любил себя, никогда не мог забыть о себе, потому что чувствовал себя частью этого, обожаемого им мира, помещая свое изображение на фоне Витебска и Парижа, рядом с Беллой, со своими земляками, петухами и козами, потому что только он, Марк Шагал, силой своего страстного памятливого дара мог вызвать из прошлого и сделать видимым и всеми любимым этот мир, без которого он чувствовал себя таким одиноким, который был всей его жизнью. («Вся жизнь, вся жизнь моя...» — как пел нам незабвенный Андрей Миронов.)

Впрочем, Шагал не имел обыкновения слишком пристально вглядываться в свое простодушное с зоркими ястребиными глазами и острым оскалом лицо, он не портретировал себя, а подавал весть о себе.

Но больше всего на свете он любил свой Витебск и небо над Витебском. Это была какая-то обморочная любовь, какое-то наваждение, от которого он никогда не мог и не хотел избавиться. Только лесковский очарованный странник, заколдованный магнетизером, знал такие чувства, только Бунин и Набоков так бредили своей деревней и своими дворянскими гнездами, только Данте так тосковал по Флоренции, как Шагал — по захолустному Витебску[1]. Он познавал мир, очаровываясь и влюбляясь.

Теперь, на исходе нашего прекрасного и яростного века, — когда самые головокружительные художественные открытия уже совершились и постоянно находятся у нас перед глазами, и мы к ним, как к спутникам, очередям и расщеплению ядра совершенно привыкли, и называем классикой то, что когда-то звалось авангардом, и находим логику в том, что считалось безумием, и льем слезы над тем, над чем наши отцы ломали головы, и восхищаемся человечностью тех, кого попрекали дегуманизацией, и видим изверг в тех, кого почитали отцами и благодетелями, и упиваемся гармонией в тех случаях, где прежде ужасались хаосу, и видим убожество того, что не так уж давно принималось за красоту и величие, и легко, шутя и играя, разгадываем загадки, которые в начале XX столетия казались неразрешимыми, и бьемся над безвыходными проблемами, которые для людей начала века вообще не существовали, и принимаем за высшую достоверность то, что когда-то отвергалось как пустая условность, — никого уже не удивит и не поставит в тупик такая малость, как выкрашенное в зеленый цвет лицо витебского скрипача на крыше, или жеребеночек, у нас на виду лежащий в брюхе у кобылы, или простоволосая баба, что летит по небу с подойником в руке к своей краснокожей корове, которая, как скрипач, забралась на крышу в то время, как голова у ошалевшей бабы несется по воздуху особо, сама по себе.

Удивляет, поражает — и всегда будет поражать — другое.

[1] См.: Каменский А.А. Марк Шагал и Россия. М., 1988 — самое тщательное исследование на эту тему; см. также: Беринский Л. Вознесение над стерней // Иностранная литература. 1989. № 4. С. 43; краткий очерк жизни и творчества Шагала дан М.Бессоновой в статье «Мастер из Витебска» // Шагал. Возвращение мастера. М., 1988. С. 25—33.

Ничтожный провинциальный быт обретает у Шагала сакральный характер и просвечивает мистическим смыслом. Самый захудалый российский провинциальный пейзаж, образованный из серых заборов и покосившихся, льнущих друг к другу деревянных домишек, самая заурядная бытовая сцена, полная натуралистическими деталями и физиологическими откровенностями, до которой Шагал был такой охотник, вызывает в зрителе трепетное, почти религиозное чувство. Гротесковые обитатели Витебска или микроскопического Лиозно, действуя в кругу безысходной, измельченной обыденности, становятся участниками важного ритуального обряда. Заурядность события и обстановки не могут скрыть — напротив, всегда призваны подчеркнуть — священнодейственный характер происходящего, окутанного налетом печали и тайны, пронизанного сухой страстью, чувством безоговорочного, скорее гордого, чем смиренного приятия жизни; вся она напрягается благоговейным ожиданием чуда и переживанием чуда, в ней самой заключенного. Подвластные публичному ритуалу, упорядоченные по принципу театрального действа семейные и бытовые обряды — «Рождения», «Свадьбы», «Похороны» и «Субботы» — на полотнах раннего Шагала приобретают несколько отстраненный характер, не теряя при этом жанровой экспрессионистской остроты и детской непосредственности. Не только Шагал — очарованный странник, но и витебский мир очарован, вернее зачарован, как хуторская Украина у молодого Гоголя. Витебск Марка Шагала, как Толедо у Эль Греко,— зачарованный город, бережно и горько хранящий свою мистическую тайну.

Сухая витебская страсть, раскаленная чувством близости к Богу, превращающая обычную субботнюю трапезу в экстатическое действо, мало похожа на пузырящиеся вином и криками южные страсти одесской Молдаванки, воспетые Бабелем. Попав во время польской кампании в Западный край, Бабель — по контрасту с Одессой — остро почувство-

вал его гордую, догорающую хасидскую экзотику. Он пишет о «страстном здании хасидизма», он смотрит на «кривые крыши житомирских гетто», видит, как робкая звезда зажглась «в оранжевых боях заката», входит в комнату рабби, каменную и пустую, как морг, слушает, как рабби шепчет с сомкнутыми веками: «Шакал стонет, когда он голоден, у каждого мудреца хватает глупости для уныния, и только мудрец раздирает смехом завесу бытия» — и как в углу стонут «над молитвенниками плечистые евреи, похожие на рыбаков и апостолов».

Судя по всему, традиция хасидизма рубежа веков — оппозиционного религиозного течения русских и польских евреев, бросившего вызов абстрактной догматике талмудизма, — двумя своими положениями повлияла на Шагала и на местечковую жизнь вокруг Шагала. Во-первых, хасидизм, с его мистическим пантеизмом, учил, что чудесное, сверхъестественное и божественное разлито в окружающей природе и повседневной жизни, а во-вторых, что общение с Богом должно носить непосредственный эмоциональный характер и достигается оно через «внутренний свет», через радость, раскрепощающий душу экстаз радости — через вдохновенный, взвинчивающий сам себя напев и танец (своего рода радение) скорее, чем с помощью затверженного синагогального богослужения[1]. Первое из этих положений так или иначе отзывается в супернатуралистической фантастике Шагала, второе — в страстном, священнодейственном приятии жизни.

[1] См.: Беринский Л. Вознесение над стерней // Иностранная литература. 1989. № 4. С. 42—44.

Даже в сценах, полных сгущенного быта и наивного физиологизма, есть ощущение святости происходящего и божественного душевного подъема. В «Рождении» (1910), картине последнего предпарижского года, это двойное ощущение передано с чисто театральной наглядностью.

Вот что пишет по этому случаю современный советский исследователь: «Рождение» построено по принципу двухчастного действия. Левая сторона содержит основную идею

рождения. Художник с откровенностью показывает бытовые детали — лохань с водой, измученное лицо роженицы. И вместе с тем это торжественное действо. Цветастый полог над жалкой деревянной кроватью выглядит как раздвинутый занавес, приоткрывший зрелище огромной значимости. Повивальная бабка с младенцем на руках, стоящая прямо на кровати, воспринимается как провозвестница важнейших новостей, она гордо выпрямилась, отрешенно и строго смотрит вдаль, словно видит перед собой почтительно внимающую толпу. Появление человека на свет тут не сводится к истокам какой-то отдельной судьбы, пусть это будет даже мистерия Христа, а предстает как акт великого жизнетворчества, совершенно преображающий обычную житейскую обстановку ⟨...⟩ В правой части «Рождения» беспокойные, бегающие блики падающего из керосинового фонаря золотистого цвета сразу же определяют тревожную взволнованность действия. Оно создается толпой мужчин, врывающихся в дверь дома. Зачем они здесь? Что их так заинтересовало и встревожило? Почему между ними затесалась еще и корова? Быть может, это отголосок традиционного сюжета поклонения волхвов, которые направляются в хлев — место рождения Христа. Такая трактовка представляется вполне вероятной, но очевидно и другое: канонический христианский сюжет здесь разыгрывается в жанрово-местечковом исполнении»[1].

Та же тема берется в одной из гравюр к «Моей жизни», созданной, наряду с другими, в Берлине в 1922 году, после отъезда из России. Гравюра выполнена более натуралистично, но и более гротескно и лаконично, чем предшествующая картина. Ни цветастого театрального полога, ни массовки — рвущихся в комнату возбужденных евреев, ни бородатого мужа в картузе, который отбивается от них и пытается им что-то объяснить, ни белобородого мистического старика, который смотрит из уличной темноты в окно, ни, конечно же, загадочной коровы. Слева, на первом

[1] Каменский А.А. Марк Шагал и Россия. М., 1988. С. 10—11.

плане пустого белого пространства — толстая раскоряченная повитуха, окунающая младенца в кадушку, справа — шайка и кувшин с водой для роженицы. На заднем плане занавешенное окно, чтобы с улицы ничего не было видно. в центре деревянная кровать, на ней подушка, простыня, голая роженица — и это все. Опроставшись, молодая мать задирает ногу, пробует рукой причинное место и без намека на усталость раскидывается на кровати в победоносно-бесстыдной позе, скаля зубы в радостной зверской улыбке. Сияющий оскал преображает физиологическую и жанровую тему гравюры, придавая ей геройский, ритуально-экстатический характер. Сколько же в этой улыбке божественного темперамента и жизненной энергии... Сколько в искусстве самого Шагала.

И любовная тема решается у него в сплаве материально-чувственного и божественно-возвышенного. Тут в Шагале



Старуха. Из серии «Моя жизнь»
1922



Рождение
Иллюстрация к «Моей жизни»
1920-е гг.

собенно чувствуется продолжатель ветхозаветной тради-
ии, впрочем, как и современник Бунина и Хемингуэя.
Однако же у Шагала любовь не отягощена трагическим
знанием своей несовместимости с повседневностью и не
исчерпывается случайным эпизодом — коротким, как блеск
молнии или солнечный удар. Любовная эйфория шагаловс-
ких героев длится десятилетиями. Уходит одна эпоха, при-
ходит другая, война сменяется миром, мир — новой, еще
более страшной войной, российский пейзаж сменяется фра-
нцузским: были кривые деревянные заборы и Покровский
собор, стала Эйфелева башня и Собор Парижской Богома-
тери. Но неизменны герои шагаловской Песни Песней,
художник и его возлюбленная жена — его друг, его наложни-
ца, его муза. Чувственная страсть у Шагала с его биб-
лейским темпераментом и патриархальным простодушием
не нуждается в чем-либо, что должно ее искупить: расплав-
ленная супружеской любовью, она в себе самой заключает
священный смысл, как обрядовая повседневность, в которой

эта любовь черпает силы и над которой высоко взлетает Через чувственную близость с женщиной человек у Шагала приобщается к Богу. Когда ему пришлось иллюстрировать «Песнь Песней», он не должен был обдумывать тему заново. О любви царя Соломона и Суламифи он рассказал так же откровенно и восторженно, как о любви провинциального российского художника, сына грузчика, к красавице Белле. И тот и другой сюжет — сон, становящийся явью.

Кто говорит о шагаловской трактовке быта как бытия повседневности — как ритуала, сквозящего чудесным и таинственным смыслом, о толковании чувственной страсти как божественного промысла, тот должен помнить не только о больших и малых кульминациях человеческой жизни — всех этих «Рождениях», «Свадьбах», «Похоронах» и «Субботах». Прелестные мелочи быта, о которых говорит Абрам Эфрос, первый исследователь Шагала, тоже заключают в себе сакральный смысл, потому что в них выражена внушенная патриархальным обычаем и нравственным законом преданность людей из народа друг другу. Шагал повествует об этом как поэт и жанрист, без всякой помпы. сразу и не поймешь, чего больше в его рассказе — умиления, восторга или юмора.

В этом духе будут играть в ГОСЕТе, стиль этого театра Шагал во многом предопределил. Трепеща от любви к своим героям, мечтательным, чудаковатым обитателям черты оседлости, артисты А.Грановского проявляли свои лирические чувства через гротеск. Комикуя и шаржируя, они гордились, лелеяли, исходили нежностью и состраданием. Разница состояла помимо прочего в том, что московские артисты воскрешали уходящее прошлое и подводили под ним черту, стилизуя его в бесшабашном стиле 20-х годов. Шагал писал и рисовал то, что было у него перед глазами, или же то, о чем он грезил и тосковал на чужбине, придавая предмету своих ностальгических мечтаний еще более непреложный характер.

Ритуализация быта, возведение сюжетов повседневной народной жизни в мифологический ряд сближают живопись и графику Шагала с торжественно-простодушным искусством Пиросмани. Близость к Рембрандту особенно чувствуется в портретах нищих витебских стариков, в которых Шагал, вернувшись домой из Парижа, с изумлением и гордостью узнавал эпические черты библейских пророков. (Пройдет время, и в библейских героях он найдет трогательное и достоверное сходство со своими соседями по Покровской улице.) Связи Шагала с Рембрандтом широки. Сходятся они на ветхозаветной традиции трепетного, священнодейственного отношения к материальной обыденности, сопровождающей жизнь человека от рождения до смерти.

Среди работ, написанных в первый парижский период, есть скромная прелестная гуашь «Ложка молока» (1912). Она и экспрессионистская, и бытовая, и сюрнатуралистическая с сильным налетом примитива. Изображен старик со своей старухой. Он — мощный, широкоплечий — сидит в картузе за столом и читает книгу. Она — сухонькая, с большой головой, повязанной белым платочком,— бережно, чтобы не загородить и не залить книжку, подносит ложку, прямо ко рту, ложку молока, зачерпнутую из кринки, которая стоит тут же, на столе. Чтобы старик, зачитавшись священных текстов, не забыл, не дай бог, подкрепиться. Не поднимая тяжелых век, муж нехотя переводит взгляд с книжной страницы на ложку, терпеливо замершую у его губ, и словно против воли, с легкой, как бы даже и презрительной гримасой, хотя и с известной плотоядностью заранее приоткрытого, предвкушающего рта, уступает жене и готовится выпить свою порцию. Раз уж от него требуют. Бытовой анекдот при всей своей юмористической подаче вырастает в трогательный ритуал преданной супружеской любви и в торжественный ритуал принятия пищи, Богом посланной.

Вспоминаю, как Абрам Эфрос, без памяти любивший Шагала, рассматривая гравюры к «Моей жизни», не т с удивлением, не то с досадой говорил: «Опять эти кадушки, шайки и шаечки». Мелкие прозаические детали провинциального быта всегда вызывали у Шагала священный трепет. Тем более после того, как он разлучился с родным гнездом. Бытовая вещь, бытовая обыденность для Шагала — принадлежность ритуала патриархальной жизни, преисполненной сознания своей причастности к Богу, осененной таинственными предначертаниями. Все это было бы слишком многозначительно, если бы не детская наивность, придающая его напряженным видениям сказочный оттенок и не его игровой темперамент, тайно направленный на то чтобы разнести вдребезги бытовой мир, перед которым он благоговеет, и не его беспощадная преданность реальности, которую он трепетно переносил на полотно вместе с ее изумительными и гротесковыми подробностями, в ореоле и гримасе обуревающих ее стремлений.

Экспрессионизм раннего Шагала, сотрясающий его интерьеры, свидетельствовал о силе этих затаенных до поры, не находящих для себя выхода стремлений. С трудом сдерживаемое напряжение кричит о себе в желто-красной с зелеными и синими бликами «Субботе» с тремя выкрученными фигурами отвернувшихся друг от друга мужчин, сидящих молча вокруг странно пустого стола (помните, у Бабеля про комнату рабби говорится, что она каменная и пустая, как морг?), со столом, на котором желтыми ван-гоговскими кругами горят две свечи; на задней стене комнаты косо повисли обезумевшие ходики, лампа под потолком бросает на голый дощатый пол круг ядовито-желтого цвета; у левой стены комнаты кровать с больной женщиной, у правой, в углу, стоит, подперев голову рукой, другая женщина с горячечными глазами, устремленными куда-то в пустое пространство; между тем у задней стены, под ходиками, поодаль от других, сидит согбенный старик,



Суббота. 1910

наклонив голову в ермолке, тяжело уперев руки в колени. Такое же странное напряжение царит и в голой «Желтой комнате» с косым полом, с опасно накренившимся, но все же не падающим столом — на нем чудом держится самовар и стаканы с блюдцами, — с женщиной, которая сидит у стола в глухо застегнутом платье, красивая голова женщины перевернута, одна рука у нее мечтательным, таким частым у Шагала жестом закинута за эту перевернутую голову: мужчина стоит к женщине спиной и пристально, тоскуя, вглядывается в косое окно, сквозь стекло видны косые, лезущие друг на друга витебские домики и круглая луна с человеческим лицом...

Мизансцена и в той и в другой картине создает впечатление глухой паузы, внезапного оцепенения, готового, как у Гарсиа Лорки, взорваться, и впечатление томительного ожидания, которое, как у Метерлинка или у Чехова, может тянуться долго.

Традиционные силы притяжения, собирая людей к субботней трапезе или на интимное свидание, должны противостоять таинственной центробежной силе, она оттаскивает героев картины друг от друга, разметывает по всему пространству интерьера, как у Сутина, скручивает их тела и — того и гляди — оторвет им голову.

Даже по интерьерам Шагала, написанным в допарижский и начальный парижский период, в 1910 и 1911 годах, можно угадать близкий конец патриархального мира Витебска и Лиозно; дичая на глазах, тоскуя, он внутренне содрогается, пытаясь вырваться за предустановленные ему пределы.

Шагал ранних витебских мотивов — поэт священного домашнего обихода, но не поэт дома. Гениальность знаменитых «Похорон» 1908 года в том, что гроб с покойником, со свечами по углам гроба стоит на земле, посреди улицы, на виду у всего Витебска. Шагал — поэт российского провинциального города, широкой российской улицы, общинной



Похороны. 1908

патриархальной жизни, а не дома, не комнаты с четырьмя стенами. Вот почему он никогда не мог стать стопроцентным художником парижской школы, не умел запереться в своем ателье один на один с моделью. Даже его интерьеры, в отличие от того, что мы находим, например, у Модильяни,— не замкнутое пространство. Если это парижская комната, то в ней есть окно, а в окне — кусочек родного Витебска. А в витебском интерьере сквозь оконное стекло виден парижский пейзаж. Прежде чем стать художником планетарного пространства и воспеть радость свободного полета в невесомости, Шагал выглянул из окон родительского дома на витебскую улицу и навсегда полюбил ее косые деревянные заборы, разноцветные дома, кри-

вые крыши и скрипача на крыше, и куда-то, по какому-то важному делу идущих по улице людей, коров и коз, и курицу с петухом. В первую годовщину Октября он украсит свой город летающими коровами (шагаловские «летатлины»), написанными на кумачовом фоне — другой ткани в Витебске, как известно, не оказалось. Интерес к улице, к народу на улице он сохранит навсегда, последний раз обнаружив его в своих поэтических фантазиях на темы Ветхого завета; его библейские массовки — отзвуки витебских революционных празднеств.

Сакрализация быта и окружающей человека материальной, чувственной среды, уходящая корнями в ветхозаветную традицию, получает у Шагала жгучее, сверхактуальное обоснование: художник скорее ощущает его, чем осознает.

Прежде всего он чувствует, что издревле соблюдаемый патриархальный обиход, проникнутый пафосом ритуализации, родственной общительности и наивной гордыни, позволяет обитателям «черты оседлости» сохранить достоинство и нравственную устойчивость в убогих обстоятельствах их существования. Через постоянство бытового ритуала, объединяющего людей, освященного присутствием Бога и понятого как священнодействие, герои шагаловских полотен осуществляют свой жизненный долг. Ритуальная значительность, мистическая тайна бытия, состоящая в ожидании чуда и повсеместном присутствии чуда, в сочетании с бедностью, скученностью, пустотой, окостенелыми и узкими формами местечковой жизни придают существованию шагаловских героев гротесковый и фантасмагорический характер, о чем Шагал не устает рассказывать с непреходящим изумлением.

Ну а кроме того, Шагал, конечно, предчувствует, что его родному Витебску недолго жить, как Чехов предчувствует гибель дворянского вишневого сада.

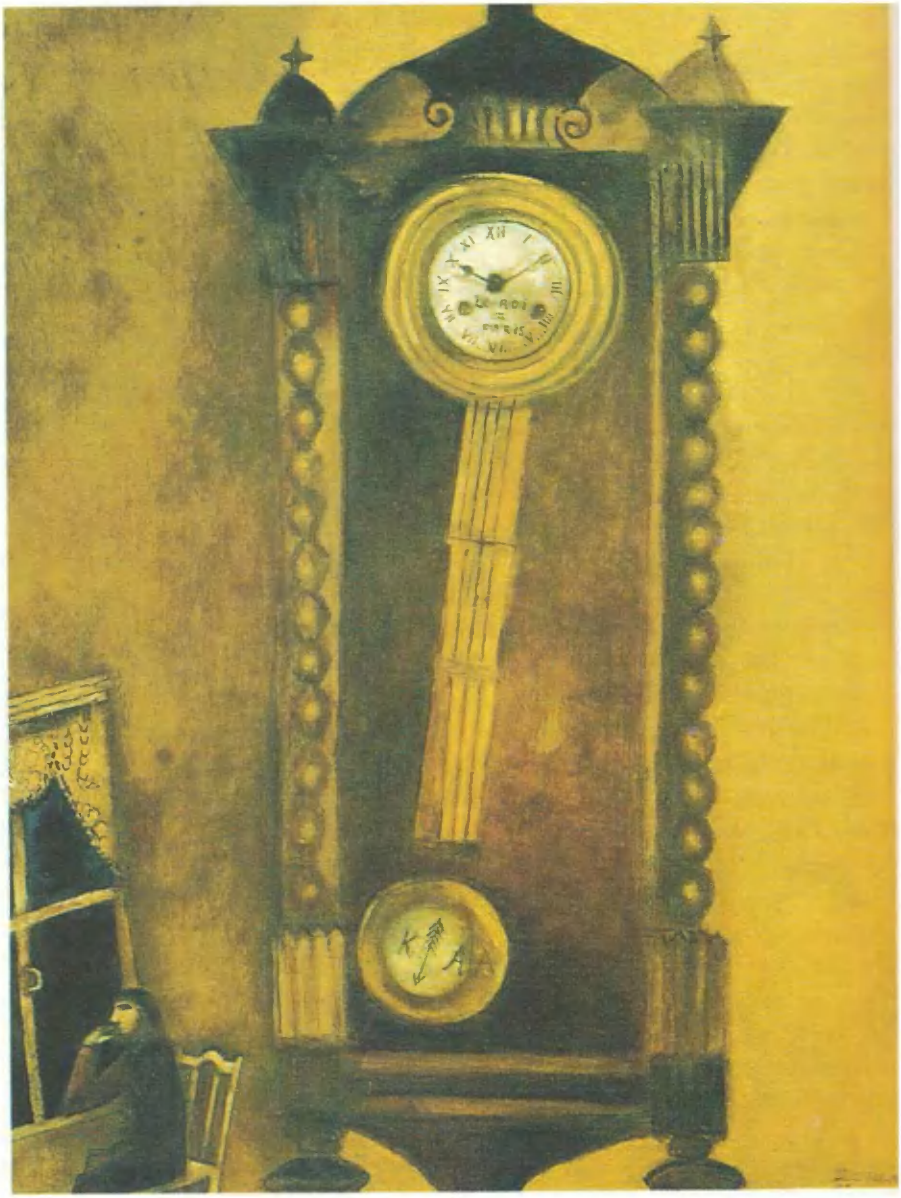
У Чехова в его пьесах речь идет об угасании и выветрива-

нии, у Шагала — особенно в вещах парижского периода — о близком взрыве, который разнесет на куски заветный мир его детства.

Кубизму, которому он так быстро выучился в Париже, суждено было стать способом воплощения этого взрывающегося мира. Шагал запечатлевает бытовую и романтическую жизнь, которая скоро исчезнет. И останется только в его памяти. На его повторяющихся как заклинание полотнах. С сыновней преданностью и ранней ностальгией он спешит увековечить эту жизнь, сделав ее общим достоянием.

Театр Чехова, живопись Шагала — две лирико-драматические эпопеи, в которых сохранено обаяние старой провинциальной России и предсказана ее гибель. Нищая экзотическая окраина исчезнет так же, как усадьбы во вкусе Тургенева. Гореть старой России с двух концов. От вишневого сада, когда он исчезнет, останется великая утонченная дворянская культура. От витебского захолустья что останется? — сухая мечтательная страсть, лирические бредни. потребность в книге, потребность в полете да мелодия скрипки того скрипача, что залез на крышу.

Разделенный на верх и низ мир Шагала таит в себе необходимость полета. Глубокий синий цвет, заливающий пустое пространство его картин, что бы там ни говорили,— цвет неба, мечтательного неба романтиков и влюбленных. Полетом разрядилось внутреннее напряжение, сотрясавшее ранние интерьеры Шагала. Взлетая, лирические герои вырываются из объятий предметного мира, предназначенного им в удел. Чтобы взлететь, утверждает Шагал, мало мечтательности, нужен темперамент, восторг, теснящий грудь, страсть, поднимающая в воздух. Земной, обыденный мир получает оправдание, когда сопрягается с синими небесами,— тогда ему можно умиляться, лишь в этом случае он переносим. Но было бы непростительным легкомыслием предположить, что нижний, стелющийся по земле, про-



Часы. 1914

низанный бытом мир противостоит у Шагала верхнему, окололунному или хотя бы отчужден от него. Они связаны, как мы теперь знаем, невидимыми, крепчайшими узами. Потому и возникает возможность полета.

Очень скоро полет стал главной темой его романтических видений и простодушных освободительных метафор.

Дирижер, скрипач изображены с отделившейся от шеи, высоко взлетающей головой; все ясно — они в экстазе, мысль у них витает в облаках.

Молодая чета победно парит над городом — влюбленные ног под собой не чуют, в душе у них выросли крылья.

Ликующий тон шагаловских полетов определился не сразу, далеко не сразу.

Сначала были глухие резкие краски, скошенные плоскости, скрученные фигуры, замкнутые в интерьере, разбросанные по стенам и углам, неловко приткнувшиеся к столу, сначала появилась женщина, томящаяся в желтой комнате, мечтательно закинувшая руку за голову, перевернутую «вверх дном», мужчина, задумчиво вперившийся в окно, круто накренившийся стол с самоваром, готовым вот-вот упасть, но почему-то, вопреки законам земного притяжения, не падающий, как будто это не самовар, а Пизанская башня.

Сначала появилась меланхолическая, как шагаловские козы, гуашь под названием «Часы», где изображен молодой Шагал, который задумчиво, подперев голову рукой, смотрит в окно на ночное небо Витебска. Изящная профильная фигура художника, закрытое окно показаны миниатюрными и теснятся в углу, почти все пространство занято массивными, настенными часами, похожими на деревянный портик с витыми колоннами по углам, кустарными, причудливыми башенками и фронтоном, часы изображены подозрительно подробно — можно прочесть название часовой фирмы и узнать, какое время показывают стрелки. Пройдут годы, и эти часы — напоминание о бесконечном

времени и отчем доме, сами похожие на дом,— сорвутся со своей стены и поплывут, понесутся над Европой по безбрежной воздушной реке. Но сейчас, в 1914 году, молодой художник (чья уменьшенная в масштабе фигура — особенно на фоне грандиозных сюрнатуралистических часов — кажется воздушной и дымчато размытой) повернулся к часам спиной, оттиснутый их материальной вещественностью. Его занимают не часы и не комната — окно и темное небо за окном.

Через три года, в незабываемом семнадцатом, появится кубистский автопортрет, на котором показано, как Шагал перешагивает через голубой прямоугольник окна. Тогда же написан «Человек, шагающий над городом» («Вперед») — одна из самых победных вещей художника, которая может служить — и служит — эмблемой его искусства. Вот где Шагал шагалит так шагалит! На фоне сияющего, как море, синего неба, до краев заливающего все видимое пространство, через весь город, поверх города, над зеленой козой, зелеными домиками и серыми заборами шагает-летит, делая в воздухе немыслимый шпагат, распластавшись по всей диагонали картины и все равно в ней не умещаясь, молодой человек в светлом-светлом праздничном эстрадном костюме; у него длинные романтические баки, завитой артистический хохол и бант на шее. Он взволнован какой-то важной вестью и должен скорее прокричать ее городу и миру. Как типичны для нашей революции пьянящие воздухоплавательные настроения — хотели сказку сделать былью, преодолеть пространство и простор: летающий пролетарий, летающий Татлин, летающий клоун Виталий Лазаренко, шагаловский летающий артист...

Но перед «Человеком, шагающим над городом», в год, когда началась первая мировая война, была написана загадочная сине-белая картина «Над Витебском». Заснеженные крыши и улицы, огромная граненая масса собора, маленькие деревянные дома, забор слева, забор справа. Над



Вперед. 1917

мирным зимним пейзажем, изображенным с кубистским ощущением объемов, с изысканной, в Париже изощренной трактовкой цвета, нависает, продвигаясь с заднего плана вперед, огромная фигура синего экспрессионистского старика с клюкой и заплечной торбой. Старик соразмерен городскому пейзажу в целом и ростом не уступает собору; стоя на крыше одного дома, он собирается перешагнуть через другой. Фигура старика сильно накренена вперед еще больше, чем накренен стол в «Желтой комнате»), непонятно, сделает он следующий шаг или рухнет лицом в снег. (Тема падения занимает Шагала время от времени как изнанка темы полета, завершаясь «Падением ангела», известной картиной со странной, надо сказать, датировкой:

«1923—1933—1947». Огненный ангел с беспомощно раскинутыми крыльями, косвенно напоминающий битую птицу сутинских натюрмортов, падает с неба вниз головой. Рядом с ним в воздухе отцовские, шагаловские настенные часы. Ангел, лицом похожий на Шагала, понятно почему падает: на земле распинают Христа, поджигают жилища. мать пытается спасти свое дитя, старик — свиток торы, а скрипка со смычком, потеряв хозяина, валяется в пыли. Тут не до полетов.)

А еще до того синего накрененного старика с мешком за плечами, который готовился взлететь над крышами Витебска, но, кажется, так и не взлетел и, может быть, упал в снег — или только собирался упасть,— в ночном небе Витебска носилась оголтелая простоволосая баба с подойником в руке, та самая, у которой голова оторвалась от туловища и летела сама по себе («России, ослам и другим», 1911),— какая-то гоголевская ночная чертовщина в темных, с красными и зелеными всполохами тонах, какой-то дурной сюрреалистический сон, приснившийся Шагалу в Париже, а не мечтательное воздухоплавание.

И даже парные полеты Шагала и Беллы не сразу обрели то ликующее безграничное чувство свободы, которое сделало их символом победившей романтической любви и победившей революции. В картине «День рождения» («Годовщина»), начатой в военном 1915 году, когда состоялось бракосочетание Шагала и Беллы, художник и его возлюбленная летают по комнате в счастливом забытьи. Взлетать в четырех стенах особенно некуда, и фигура парящего над Беллой художника неестественно изогнута, чтобы не стукнуться головой в потолок. Это еще как бы и не полет, а сладостное предчувствие полета, томительное, наивное и счастливое предстартовое состояние. Красно-синяя, с зелеными вкраплениями и белыми прогалинами цветовая гамма этой картины с ее поразительно яркими и чистыми красками, напоминает радостные детские рисунки.



Над Витебском. 1914



России, ослам и другим. 1911—1912

Наконец, в 1917 году Шагал и Белла взлетели в небо, и мир пришел в состояние гармонии. Кончилось время судорожного напряжения, странных чудачеств, неясных томительных предчувствий. У Островского в «Грозе» Катерина, глядя с тоской на далекий волжский берег, восклицает: «Отчего люди не летают!» Глядя на воздушные прогулки Шагала и Беллы, никому в голову не придет изумиться: «Отчего люди летают?» Полет — это осуществленная утопия Шагала, одна из прекрасных утопий нашего века, это миг исполнения желаний, торжествующего разрешения страстей. Искусство XX столетия знает моменты оборванного экстаза, отнятой победы. В триптихе «Прогулка», «Двойной портрет», «Над городом» полет лирических героев — ликование свершения. Шагаловская картина мира в годы революции достраивается, вытягиваясь вверх, разделив землю и небо низкой горизонтальной чертой. Была комната, священнодейственный ритуальный быт, странные, страстные люди, едва не одичавшие в тесноте четырех стен и неосуществленных стремлений, но вот они замечтались, загляделись на небо, вылезли в окно, полезли на крышу, стали шагалить — над Витебском, поверх Витебска, наконец, обнявшись, полетели на небеса. Подробный и пустынный мир обыденности, довлеющий себе, отягощенный древней иссохшей мудростью и по-детски наивной фанатической страстью, распахивается — над ним видно бескрайнее небо.

Придет другая пора, и вслед за влюбленными поплывут «на воздушном океане» оставленные, позаброшенные, но не позабытые, сорванные со своих мест обитатели и вещи этого плотно заселенного мира — коровы, куры, козы, настенные часы с отросшим крылом, рыбы, играющие на скрипке...) И земной российский «низ», увиденный из поднебесья, показал всему миру красоту своих крыш, заборов, улиц и куполов. Шагаловский Витебск встал, наконец, против неба на земле.

Полеты в «Прогулке», «Двойном портрете» и «Над городом» так радостны и безмятежны потому, что молодой чете есть куда приземлиться. Они взмывают в небо, чтобы полетать и вновь опуститься на крыши своего города. В «Прогулке» (1917—1918) обалдевший от счастья художник с улыбкой во весь рот легко попирает крышу дома и держит в руке нарядную жену, которая, как знамя, трепещет и парит в воздухе — на виду у города. А в «Двойном портрете» (1917—1918), как известно, все наоборот: Шагал в вечернем костюме и туфлях восседает на обнаженных плечах жены, она же в своем вечернем декольтированном платье забралась так высоко, что Витебск расстилается у ее ног, а Шагал с бокалом в руке тянется к ангелу. Что говорить, прекрасна влюбленная чета — романтический художник и его красавица жена, но прекрасен и город, над которым они взлетают, никогда еще он не был у Шагала так хорош и покоен. Чтобы ощутить блаженную легкость полета во всем теле, нужно было сначала почувствовать всю силу земного притяжения, как чувствовал ее молодой Шагал.

Для того чтобы испытать романтический подъем духа, чтобы разыгралась фантазия и потянуло вверх и можно было, оторвавшись от быта, радостно взметнуть, нужно, чтобы существовал этот быт, на земле и в земле покоящийся (вспомним, с какой любовью запечатлены у Шагала надгробия еврейских кладбищ), чтобы тебя окружал — и ты был бы его частью — традиционный, веками сложившийся уклад, полный для тебя священным небытовым значением,— пусть это будет уклад дворянской усадьбы, крестьянской избы или витебского провинциального захолустья.

В «Прогулке» и «Двойном портрете» Шагал и Белла образуют гибкую, трепещущую вертикаль, соединяющую землю и небо, городские крыши и купола с ангельскими сферами. В более поздних произведениях ту же пространственно-смысловую роль будет играть зеленое, цветущее «древо жизни» и бесконечная лестница Иакова: «вот, лестница стоит на земле, а верх ее касается неба».

Сквозь метафористику состояний — любовного восторга, внутреннего освобождения, всего того, что, по меньшей мере, определяется словами «легко на душе»,— в шагаловских полетах проступает метафора определенного человеческого типа. Способность Шагала дать буквальный эквивалент словесного тропа в серии полетов привела к новому толкованию известной метафоры Шолом-Алейхема. «Человек воздуха» — таким видел писатель-демократ своего незадачливого мечтательного героя, маленького человека черты оседлости, имея в виду его непрочные заработки, фантастические и мизерные жизненные планы, которые лопаются, как мыльные пузыри. Словесный образ, ставший широко употребительным, Шагал перевоплотил и перетолковал. Герои «Прогулки», «Двойного портрета», «Над городом» — люди воздуха, потому что высоко воспарили в своих романтических чувствах. Полет для них такое же естественное состояние, как земная обыденная жизнь в окружении кадушек и коз, они испытывают страстную потребность взлететь («взметнуть» — сказал тогда же Вахтангов) и летают, легко пересекая запретную границу, отделяющую землю от неба. Планетарное, космогоническое мышление, свойственное поэтам русской революции, Хлебникову или Маяковскому, в живописи Шагала проявляется через лирическую любовную тему и, как все у него, получает интимный, соразмерный человеку характер.

И все-таки нужно сказать о том, что само собой разумеется: чувство мечтательной легкости, безграничности со всех сторон обступающей человека воздушной среды проявляется у Шагала не только через сюжетный мотив романтического полета, этим праздничным чувством рожден его волшебный синий цвет. Этот синий — цвет воздушного океана, по которому человек свободно плывет, материализованная субстанция шагаловских видений — неподражаем, потому что он есть и форма, и главная романтическая тема живописи Шагала. Его оттенок зависит не от освещения — от душевного состояния художника.

После того как Шагал лишился Витебска и Москвы и перестал испытывать то, что иначе не назовешь, как революционный подъем, не утратив при этом радости бытия, его полеты приобрели другой характер. Они не утратили лирики, но утратили ликующее победное звучание. Парижские полеты Шагала и Беллы носят скорее буколический, чем романтический и освободительный характер. В 20-е парижские годы Шагал-живописец живет на проценты с Витебска. Об этом периоде творчества художника Лионелло Вентури деликатно говорит, что никогда еще его искусство не было таким чарующим, хотя, может быть, оно стало менее глубоким '. С этих дивных по своей колористической утонченности парижских полетов вокруг да около Эйфелевой башни начинается открыточный, отдыхающий, хотя и по-прежнему прелестный, праздничный — еще более праздничный — Марк Шагал. В этих вещах чувствуется и умиротворенность художника, переводящего дух после российских потрясений, и — порою — глубоко скрытая растерянность; правда, она искупается более изысканным, чем прежде, колоритом. Спасаясь от упадка духа, риторики и повторений, Шагал дарит свою заветную тему циркачам. Отныне, с парижских 20-х годов они становятся постоянными спутниками его праздничного искусства. Совсем иной масштаб. Другой эмоциональный накал. То взмывали в поднебесье витебские провинциалы. А то — профессионалы, мастера арены, воздушницы и ловиторы, кувыркающиеся на трапеции под куполом цирка.

' Venturi L. Chagall. P., 1956. P. 64.

Пройдут 30-е, 40-е годы, и в шагаловских полетах появится горестная тема беженцев, не знающих, где им приземлиться. Но до этого еще далеко. А пока, в незабываемом семнадцатом, в незабываемом восемнадцатом Шагал и Белла носятся, ликуя, в небе над Витебском.

В полетном триптихе «Прогулка», «Двойной портрет с бокалом вина» и «Над городом» окончательно сложилась

система взаимоотношений художника с окружающим миром. Как обычно, внутренняя, бытийная тема раскрывается у Шагала с наглядностью детского рисунка. Фигуры взлетающих и летящих показаны во много раз крупнее, чем городские дома, видные из поднебесья. Картина «Над городом» писалась несколько лет, с 1914-го по 1918-й, и носит более универсальный характер, чем две другие, написанные на тему любовного воздухоплавания в эйфории 1917—1918 годов. Художник и его подруга плывут вдоль неба, через всю картину, двойная волнистая горизонталь, образованная их фигурами, накрывает собой город. Шагала и Беллу, парящих в небе, мы видим крупно, а город на земле выглядит игрушечным макетом. Эти двое равновелики целому городу. Да, разноцветный, дымчатый Витебск, украшенный собором, неровным овражистым рельефом, лентами заборов, сказочно красив, но изысканно красива и молодая влюбленная пара — задумчивая, как бы в полусне летящая, по-бальному одетая. Шагал и Белла составляют часть городского пейзажа, без их медленно плывущих фигур, как без скрипача на крыше, этот сонный, заколдованный город не завершен и не увенчан, но они и противоположны городу своим патетическим масштабом, загадочным томлением, своей невесомостью, наконец. В парном сомнамбулическом полете, в осторожном жесте руки, которым художник обнимает подругу, в ее зовущем, почти балетном жесте, устремленном в направлении полета, в их широко раскрытых невидящих глазах есть ощущение безграничной свободы и ощущение предопределенности.

Впервые шагаловский принцип пространственно-смысловых соотношений между субъективным «я» художника и внешним патриархально-общинным миром, в который он без памяти влюблен и из которого бесповоротно выделен, представлен в знаменитой картине его первого парижского года «Я и деревня» (1911).

Профильное лицо художника в провинциальном картузе

помещено на первый план и занимает всю высоту картины. вытянутой по вертикали. Запомним, шагаловское «я» с раскрытым ртом и распяленными глазами на первом плане. а на заднем плане, приближенном к переднему с помощью плоскостной аберрации цвета, родные осины — деревня. Огромная (как и у Шагала) профильная голубая коровья голова переглядывается с зеленой головой художника — они ведут немой диалог, смотрят друг на друга, не наглядятся, он подносит к ее рту ветку, усеянную цветами и плодами,— о, если б Шагал в состоянии был дотянуться до ее рта! Однако же она находится хоть и рядом, но на другом плане, высунув голову из другой, более отдаленной кулисы. В синей, тронутой кубизмом голове коровы — другая корова, поменьше, ее-то и доит баба, присевшая на скамеечку в голове у большой коровы. На заднем плане, между большой головой Шагала и большой головой коровы — в сильно укороченной перспективе — косец с косой на плече и баба, которая указывает косцу дорогу, стоя вниз головой. За ними — вот он — знакомый до слез пейзаж: колокольня и ровный ряд домиков, зеленых, красных, синих, серых и охристых. Некоторые дома стоят как положено, как стоит мужик с косой, другие, как баба, увлеченно беседующая с косцом, стоят на собственной крыше, «вниз головой».

Раскрашенный, как русская кустарная игрушка, в яркие цвета, разобранный на части и вновь сложенный мир детства существует в картине как «деревня» и как разросшаяся, всепроникающая субъективность шагаловского «я». Художник лелеет свое прошлое, но он уже вылетел из него, как птица из гнезда. Патриархальный мир своего детства и отрочества он проницает глубоко — видит, что делается в голове у коровы и что делается с бабой, указывающей дорогу мужику, но он уже не участник событий, происходящих в далеком, быть может, навсегда оставленном обширном мире. Да может быть этот мир и существует

лишь потому, что грезится живописцу в его вещем визионерском состоянии между сном и явью.

О русском символизме, современном молодому Шагалу и отчасти созвучном ему, Осип Мандельштам в другой связи писал: «Юношеское увлечение, влюбленность, а главное, неизбежный спутник влюбленности, перерождение чувства личности, гипертрофия творческого «я», которое смешало свои границы с границами вновь открытого увлекательного мира, потеряло твердые очертания и уже не ощущает ни одной клетки как своей...» [1].

[1] Мандельштам О. Соч. в двух томах. М., 1990. Т. 2. С. 265.

Лепечущая и зоркая влюбленность Шагала в мир своих детских впечатлений может сравниться только с его же разросшимся, заговоренным, как заговаривают рану, индивидуализмом, заставившим его канонизировать свое творческое «я», через которое этот провинциальный мир выразил себя. Лучше сказать, Шагал очень скоро перестал ощущать границы между своим субъективным «я» и Витебском, существовавшим, что ни говори, отдельно от его лирики. Или без Шагала он не существовал бы? Кто скажет, что над чем брало верх — Витебск, нищий потерянный рай грезился Шагалу в его упорных видениях, длившихся десятилетиями, или же в видениях Витебска, как в зеркале, находил он свое лирическое «я»?

Влюбленная субъективность превращает витебские сюжеты Шагала в способ лирического самовыражения, в интимный дневник жизни, пронзившей целый век, от 80-х годов до 80-х.

Замкнутость Шагала на одних и тех же образах и мотивах, которые когда-то в детстве взволновали его и навсегда вошли в его душу, замкнутость, усугубленная эмигрантской ностальгией, стала опасной для его творчества. Чем упорнее он вызывал к жизни витебские воспоминания, тем глубже погружался в свое субъективное «я». Известно, заняться собой — значит потерять мир. Тем более и он сам, и его Белла оставались главными действующими лицами

десятилетиями сочинявшейся лирической поэмы, которая заглушала шум времени. Шагалу грозило виртуозное движение по кругу, утрата живого ощущения реальности, растилающейся за пределами его романтической субъективности. Нельзя сказать, что он вовсе избежал этой опасности, о чем свидетельствовала и его большая московская выставка 1987 года. Но что-то удерживало художника на краю засасывающей его воронки. Что спасало его? Не уходящее, не убывающее восхищение красотой мира — тихих витебских улиц, Покровского собора, Собора Парижской Богоматери, Эйфелевой башни, букета цветов, лошадки, запряженной в сани, южного французского пейзажа, оранжевой палестинской пустыни, греческого нагорья. Каждый раз что-то отвлекало его от самого себя: то война, то революция, то снова война, то театр, то книжная иллюстрация — потрясшие его «Мертвые души» Гоголя и успокоившие его басни Лафонтена, то плафон Гранд-опера, который он расписал по заказу Андре Мальро, то монументальные произведения на гуманитарные и художественные темы для здания ООН, Метрополитен-опера и израильского кнессета, то, наконец, Библия — неиссякаемый источник поэтического вдохновения,— которую он иллюстрирует на протяжении полувека в качестве автора рисунков, эстампов, мозаик, гобеленов, офортов и витражей.

Один из его гостей, вспоминая о встрече с Шагалом, рассказывает, как тот говорил, что его жена не любит, когда он пишет себя. Она прячет от него зеркало и каждое утро приносит букет его любимых цветов, чтобы муж писал цветы, а не свое лицо. Но все равно,— со смехом заканчивал свой рассказ Шагал,— в букете цветов я прячу свое лицо. Вава, Валентина Бродская, вторая жена художника — как и его первая жена, не только красивая, но и умная, образованная женщина — хорошо понимала, чем грозит ее великому мужу чрезмерное погружение в себя, в свое отражение на полотне.

Справедливости ради следует еще раз сказать, что Шагал никогда не вглядывался в свое лицо особенно пристально и не искал в нем ответа на занимавшие его психологические проблемы, если они вообще его занимали. Во всяком случае, его портреты витебских нищих куда патетичнее и глубже его автопортретов. Да он никогда и не писал традиционных автопортретов, потому что его настоящим психологическим автопортретом был Витебск, столько раз запечатленный. По витебским пейзажам можно судить, какое у него было настроение и что он был за человек.

Свое собственное лицо он обычно изображал не слишком всерьез. Шагалу важен был «эффект присутствия» его личности на изображенной им картине мира. Ни в коем случае он не хотел оказаться за рамой этой картины. Как обычно, свои далеко идущие намерения он осуществлял с обезоруживающей детской наглядностью. Начиная с картины «Я и деревня», его лицо — игровой образ полу-Пьеро, полу-Арлекина,— мечтательный дерзкий профиль, зоркие глаза, простодушная, но острая улыбка — это больше эмблема Шагала, факсимиле Шагала, удостоверяющее его личность, приветствие, посланное Шагалом, чем сам Шагал.

Что до других людей, кроме, может быть, Беллы, то они интересны Шагалу не сами по себе, а в сопоставлении друг с другом как участники ритуальной бытовой сцены или революционной массовки, как артисты, выступающие на арене цирка вместе с другими исполнителями — людьми и животными, уходящие, как беженцы, из горящего города.

В этом отношении он похож больше на театрального режиссера, чем на портретиста. Лишь в период с 1914 по 1917 год, между его возвращением из Парижа и революцией, когда он, как говорит Абрам Эфрос, «смирился» и забыл о себе, Шагал создал галерею удивительных по психологической мощи, полных лиро-эпической экспрессии портретов родичей и земляков: брата, красного еврея, зеленого еврея, старого газетчика, старого скрипача... В это же время

он пишет наиболее документальные — портретные пейзажи родного города, достоверные свидетельства для нынешних историков и реставраторов. Это, так сказать, «Витебск уходящий», как у Корина будет «Русь уходящая».

А вообще говоря, странное противоречие между гуманизмом Шагала, его любовью к людям и не слишком пристальным, иногда беглым вниманием к отдельному человеку не могло пройти незамеченным.

Тугендхольд полушутя сказал даже, что в привычке Шагала писать людей, а не человека, сказался религиозный запрет на изображение человеческого образа. Но вспомним современника художника, молодого Маяковского. У того тоже, с одной стороны, «Я и Лиля Брик», поданные крупным планом (как у Шагала «Я и Белла»), а с другой — 150 миллионов. Можно предположить, через преимущественный интерес Шагала к людям — не к человеку — выражается его привязанность к общинной жизни и его концепция революции как коллективного праздничного действа. (Выломившись из этого патриархального общинного мира, бунтуя против него, Хаим Сутин отдал все свое внимание и всю свою яростную нежность «отдельному», возведя однако же человеческую индивидуальность к некоему архетипу, к повторяющейся, как рифма, человеческой схожести; изгнанная в дверь, общинно-объединительная, регламентирующая стихия пролезла к Сутину в окно.) И в импровизациях Шагала на библейские темы иногда дает себя знать та же концепция личности. С одной стороны, пророк Моисей, царь Давид, с другой — народ, толпа, поклоняющаяся золотому тельцу, пересекающая вброд море, танцующая на городской площади.

Полет у Шагала — самое сильное проявление динамических чувств, которые обуревают его героев. Кульминация психологического жеста. Когда люди на его полотнах не летают, они жестикулируют.

Человек мечтательно вскинул руку, или призывно устремил ее вперед, или, томясь, заломил ее за голову, или наяривает смычком на скрипке, взобравшись на крышу, или самозабвенно дирижирует бравурным цирковым оркестром, или, изнемогая от любви, обнимает подругу, или, подгоняемый красным петухом, несется над землей, устремив руку вперед,— на выручку попавшим в беду землякам; крестьянка с подойником в вытянутой руке спешит ночью к своей недоенной корове, мать уносит от опасности свое дитя — все они готовы взлететь или хотя бы, если в них играет театральная кровь, перевернуться вниз головой, пройтись на руках, поболтать в воздухе сильными ногами, ощущая легкость в мыслях и во всем теле. Действуя в одиночку, разбиваясь на пары, образуя толпу или группу лиц, участвуя в будничном ли, в праздничном обряде, всегда активничая, почти никогда — за исключением самого художника — не созерцая, разве что задумываясь, люди у Шагала указывают один другому дорогу к дому; неторопливо ведут под уздцы лошадь, которая везет телегу, в которой стоит гроб, из которого торчит-выглядывает — тоже не лежит без дела — голова умершего; театрально заламывают руки, оплакивая усопшего, радостно купают новорожденного; обнимаются, лежа на траве или на облаке, сидя на коленях друг у друга; режут мясную тушу ритуальным резаком; осторожно, чтобы не уронить, несут через двор соседям только что испеченный пирог в веселый праздник пурим; тащат на плече лестницу, чтобы по ней забраться повыше, на сеновал; чокаются в небе с ангелами; в свою очередь ангелы подносят влюбленным букеты или раскрывают в доме высокое окно, чтобы поднести Белле роскошную корзину с фруктами; раскачиваются лежа на трапеции, смело раскинув руки, держась за воздух; стоят на спине скачущей лошади, делая руками комплимент публике; воздевают руки, прося о помощи; играют, позабыв все на свете, на скрипке, на флейте, на барабане, на арфе; несут

ритуальные свечи; висят распятые, извиваясь, на кресте; пляшут, хлопая в ладоши, задирая ноги; становятся, одетые в трико, посреди провинциальной улицы вверх ногами, пугая почтенных длиннобородых евреев в долгополых сюртуках; щелкают затворами, распаленные революционным оратором. И опять, и опять держат над новобрачными свадебный балдахин, купают новорожденных, хоронят, взывая к небу, мужей, и снова старуха подгоняет козу, раввин выносит из горящего дома свиток торы, прижав его к груди тем же бережным родительским жестом, каким мать прижимает к себе свое дитя, снова наездница мчится на разгоряченной лошади вокруг арены, приветствуя публику, а древние евреи, погоняя друг друга, торопятся пересечь Красное море, в то время как за ними гонится, размахивая мечами, воинство фараона...

Некоторые из жестов отбираются, повторяясь чаще других, превращаясь в систему пластических лейтмотивов живописи и графики Шагала.

Еще до того, как Михаил Чехов создал свою теорию психологического жеста, а Брехт — теорию «гестуса», Шагал исследовал роль действенного, направленного жеста в передаче душевного состояния героя и его ролевой сверхзадачи.

Через жест, полный воли и темперамента, всегда направленный на другого, идущий от себя к партнеру, а не только через мизансцену, раскрывается действенный и театральный характер композиций Марка Шагала. Жест проявляет тяготение его героев друг к другу, стремление спасти, обнять, прижать к груди, вместе, по-людски справить ритуал обыденной жизни. Шагал в отличие от Сутина никогда не мог бы создать театр одного актера. Музыкально организованный характер этой жестикуляции лишает ее нервозной местечковой патетики и суетливости, придавая ей при всей ее экспрессии ритуально-отстраненный и, следовательно, успокоительный характер, о чем, кстати, не сле-

дует забывать, решая проблему шагаловского оптимизма. В таком же духе воспитывали национальную пластику театральных героев Курбас, Грановский и Ахметели. И мимика человека, действующего лица, истолкована у Шагала как сценический жест — крупный, целенаправленный, психологически наполненный, предшествующий слову и заменяющий слово.

Театрализация жеста становится неизбежной, когда повседневное бытовое проживание времени воспринимается как ритуал, организованный традицией, имеющий свой порядок действий, где у каждого своя роль, свои партнеры. Даже эротические сцены показаны у Шагала как ритуал — интимный, не ведающий стыда, не знающий, что такое грехопадение. Иногда встречающийся необычный цвет лица у героев Шагала — зеленый, например, или синий — можно расценить как своего рода грим, подобный тому, что бывает в театре Востока; впоследствии к такому гриму прибегали — куда более осторожно, чем Шагал — Мейерхольд и Брехт.

Театральность Шагала проявляется не в превращениях, не в игровом инобытии, как у Пикассо, а в действенном, сообщительном и публичном характере поведения его героев. Потребность в театральной выразительности жеста произрастает таким образом в бытовом обиходе, понятом как ритуал, совершаемый перед лицом людей и Бога. Тема театра входит в живопись Шагала, когда о театре, об арлекинах еще и речи нет. Партитура жеста в живописи Шагала (по поводу которой можно говорить и о «гестусе», и о «психологическом жесте», и о «физических действиях») разработана так же тщательно и системно, как партитура его образов-воспоминаний.

Не от Шагала ли идет, не им ли была навеяна система жестов-лейтмотивов, которую много лет спустя продемонстрировал Михоэлс в роли короля Лира?

Да, театр у Шагала рождается из обыденного ритуала,

понятого в его сакральном значении. Священна жизнь, дарованная человеку, она сама есть чудо, в ней присутствует тайна, чувство причастности к высшим сферам; проживая жизнь деятельно и радостно, человек священнодействует. Рождение младенца в убогом провинциальном доме такое же чудо, как рождение Христа. Смерть ремесленника оплакивается так же прилюдно, так же торжественно и страстно, как смерть Бога. Ритуал обыденного существования выражает не только сакральную, но и праздничную сущность бытия. Священное и праздничное в нем нераздельно. Тем более революция — ритуал осуществления желаний — это праздник. Такой же прекрасный, как, например, свадьба, которую Шагал изображал столько раз. Или как театральное представление, где играют, скачут и поют. «Здесь танцуют» — вот слова, лучше других передающие шагаловское понимание революции. (Народные сцены всегда показываются у него как театральная массовка.) Когда он увидел, — как позже, в 30-е годы увидит Гарсиа Лорка, тоже народный поэт-визионер, — что революция — это кровавая свадьба, она начинается с праздника, а кончается поножовщиной, он сдал свои комиссарские полномочия, подкрепленные мандатом Луначарского, и покинул Витебск, а потом — Москву. Так или иначе, в его сознании любовь, уличный праздник, свобода и революция — явления одного порядка[1]. Оратор в картине «Революция», написанной в Париже в роковом 1937 году, который был отмечен в Европе радужными надеждами и глубокими разочарованиями, стоит посреди города на столе вниз головой — в такой же позе, как акробаты во «Введении в еврейский театр». Полную воодушевления и иронии картину «Революция», созданную по юбилейным воспоминаниям двадцатилетней давности, Шагал позднее уничтожил, разрезав на три части. Что-то в ней не устраивало мастера.

Что же касается легендарного панно «Введение в еврейский театр», которым Шагал подвел итог своему творчеству

[1] «Идентификация революции с праздником, индивидуальной свободой и любовью не может быть поставлена под сомнение», — утверждает, говоря о Шагале тех лет, современный исследователь А.Джоффри. См.: Jouffray A. Theater and Revolution // Homage to Chagall. N.Y., 1982. P. 40—41.

ветского периода, то, свернутое в рулон, оно лежало десятилетиями в запасниках Третьяковки, и мы могли судить о нем лишь по сохранившимся эскизам, воспроизведенным в зарубежных изданиях. У этого монументального панно — оно предназначалось для интерьера здания Еврейского театра, который первоначально находился в Большом Чернышевском переулке (ныне ул. Станкевича) — «геометризированный фон, все формы которого (круги, цилиндры, прямоугольники) символичны. Это Солнце, Луна, планеты в своей совокупности, представляющие собой нечто вроде разреза Вселенной. По сути дела, перед нами картина мироздания как арены вечного спектакля жизни — таков глубоко заложенный смысл панно» [1].

В левой части — с нее начинает разворачиваться диагональная пружина живописной композиции — изображены — между белой провинциальной козой и зеленой, следовательно, уже приобщившейся к театру коровой — реальные лица. Абрам Эфрос, один из основателей театра, — он схватил в охапку элегантно одетого Шагала и на руках вносит его в театр, где художника нетерпеливо поджидает в своем тонном приталенном пиджаке и раскрашенных штанах Арлекина изящный, ловкий и гибкий Грановский, главный режиссер молодой студии. Закручивает спираль и придает ей движение Эфрос, входя в пространство театра своим широким энергичным шагом. Знаменитый художественный критик таким образом не только несет Шагала, но и сам «шагалит». «Эфрос? — вспоминает Шагал в «Моей жизни». — Длиннющие ноги. Ни шумливый, ни молчаливый. Живой, подвижный. Все блестит — очки, бородка. Он здесь, он там, он повсюду.

Это один из моих друзей, я его люблю, он того заслуживает» [2].

Нам, ученикам Абрама Марковича, помнящим его, одного из строителей советской художественной культуры, в последние годы жизни, после того как он успел и отсидеть

[1] Каменский А.А. Марк Шагал и Россия. С. 49.

[2] Переведено с французского Л.Дубенской. В статье «Театр живописи Марка Шагала» // Театр. 1987. № 12. С. 142.

в тюрьме, и побывать, вместе с Мандельштамом, в ссылке, и лишиться, в который раз, работы, и подвергнуться публичной травле, организованной Ждановым по подсказке А. Герасимова, врага Эфроса, главы официальной живописи послевоенных лет, президента Академии художеств (Эфрос презирал его и, будучи последним независимым художественным критиком своего времени, никогда не скрывал своего презрения),— нам, студентам ГИТИСа 40-х годов, уже не пришлось видеть его широкого, стремительного, печатающего шага, у него болела нога, ходил он с палочкой, но продолжал «шагалить», в его походке и его нраве сохранилась та энергия, решительность и строптивая упорная воля, которую когда-то уловил в нем его гениальный друг-живописец, изобразив очкастого, с холеной бородкой критика, одетого в профессорскую строгую пиджачную пару, в виде крепкого расторопного носильщика, таскающего Шагала на руках, ввергающего художника в новый театр своим волевым напором. Показав, как решительно вносит его Эфрос в волшебное логово театра (в его геометрических ломаных плоскостях, характере освещения, в воодушевлении, обуревающем его артистов, легко угадывается сценическая эстетика начала 20-х годов), Шагал, как всегда, в наглядной фантастической метафоре изобразил реальное положение вещей. Влиятельный критик носил его на руках и во многом определил его тогдашнюю судьбу: вместе с Тугендхольдом написал о нем книжку, вместе с Грановским привлек к театральной работе, выручив художника в трудную минуту жизни.

Прошли годы, и теперь уже Шагал и его магическое искусство стали опорой Эфросу — ему приходилось туго, напасти сыпались на него одна за другой. В его плохо освещенной комнате, расположенной вровень с тротуаром, в простенке между окнами висела окаймленная простой светлой рамой знаменитая картина Шагала «Зеленые любовники». Написанная около 1915 года эта картина, неопи-

Зеленые любовники. 1914—1915



суемая по тонкости и переливчатой загадочности колорита, который я не возьмусь разгадать, вобрала в себя настроения людей времен первой мировой войны и предвосхитила 20-е годы. Поцелуй двух страстных, трагических и отрешенных влюбленных напоминает о лирике раннего Маяковского и о «Фиесте». Неприкаянность «Зеленых любовников» может сравниться только с их гордой замкнутостью в волшебном круге любви.

Эфрос был без работы, без денег, пачками продавал итальянские и французские книги, но никогда не делал попытки расстаться с даром Шагала — «Зеленые любовники» висели у него в самые плохие годы как талисман, охраняющий жизнь того, кому он был когда-то подарен. Для нас, навещавших своего безработного профессора, после того как его вышвырнули из ГИТИСа, шагаловские любовники были посланцами какого-то иного мира, нежели тот угрюмый и серый околоток (с очень близкой, через несколько домов расположенной домашней резиденцией Берии), что расстилался за окнами старого особнячка на Вспольном — его потом снесли. Как портрет гоголевского старика излучал разрушительную мрачную энергию, так огражденные магическим кругом страсти «Зеленые любовники» наполняли сумрачную комнату Эфроса струящимся светом надежды и гордости, защищая своего хозяина от всего вульгарного, низкого и злобного, что грозило разрушить его душу и посягало на его жизнь. И как всегда, Шагал сделал наглядной словесную метафору. Магический, с огненными всполохами и бликами, фиолетово-синий круг, тончайшая, волшебно светящаяся красочная среда в самом деле окружает и защищает головы влюбленных. Точно так же тела влюбленных, летающих в небесной синеве, Шагал окружает красным облаком,— недосягаемая для других, неприкосновенная среда, она принадлежит влюбленным, никому больше.

В такой же магический красочный круг впаяна группа

фонарелых музыкантов, занимающих центральное место в панно «Введение в еврейский театр». Пока Эфрос в своей строгой черной пиджачной паре вносит в пространство картины-театра элегантного Шагала, а Грановский любезно встречает его, оркестранты, огражденные от всего на свете магическим кругом музыки — этот круг, разумеется, обозначен цветом на полотне,— жарят вовсю на своих инструментах, одетые кто во что: кто в долгополый местечковый капсердак, слегка, впрочем, смахивающий на концертный фрак, кто с картузом на голове, а кто в котелке и легкомысленных клетчатых брюках... Один скрипач одет корректно, как подобает оркестранту, зато на голове у него красивый колпак с бубенчиками, которыми он потряхивает в такт скрипке, и сама голова, «унесенная ветром», оторвалась от шеи и витает над скрипачом в порыве вдохновения. В воздухе, как вертолет, зависает коренастый Михоэлс; на голове у него добропорядочный провинциальный картуз, зато ноги разбросаны в разные стороны, как у эксцентрического танцовщика или у тряпичной куклы. Молодой корпулентный энтузиаст сценических искусств сиганул под колосники и, преодолев силу земного притяжения, делает в воздухе немыслимый победительный шпагат. Судя по всему, актер, который старательно разминается в левом нижнем углу панно, делая на полу шпагат, это тоже Михоэлс, еще не взлетевший, но готовящийся взлететь.

А дальше — правее, по ходу закручивающейся спирали — еще больше театра: какие-то легкие подмостки, на них трое акробатов в трико стоят на руках, помахивая в воздухе толстыми ногами. Но именно там, где костюмированный условный мир лицедейства берет наконец верх над бытовой реальностью, она вдруг бесцеремонно напоминает о себе. Рядом с акробатами в трико, стоящими на руках,— какой-то деревенский малый в картузе и рубахе, сидя на табуретке, парит в лоханке ноги, не переставая восхищенно пялить глаза на артистов: у его ног бродят,

Высказывалось предположение, что и этот сугубо бытовой персонаж в какой-то степени тоже — Михоэлс. Получается, что образ молодого артиста, будущего корифея ГОСЕТа, трижды повторенный, доминирует в театральном пространстве Шагала.

подступая к перевернутым головам акробатов, две курицы на одной курице (а может быть, это петух?) сидит верхом задом наперед маленький хлопчик, победно расставив руки,— у него тоже получился его цирковой номер! Между провинциальным парнем, моющим белые ноги, и акробатом с бородкой клинышком расположилась, уютно перевернувшись вверх ногами, голубая корова, которая норовит дотянуться губами до пышных трусов акробата — будто это и не трусы, а клок сена.

Все спуталось, смешалось и сплелось в волшебном пространстве жизни-театра: очкастый интеллектуал в роли циркового нижнего, эстет, эрудит, выученик Рейнхардта в роли портье-Арлекина, молодой премьер нового театра, будущий король Лир и Тевье-молочник, разбросавший ноги в залихватском прыжке, циркачи, арлекины, российские провинциальные обыватели, театральные зрители — мама, папа и их любопытный сын, отдельно сидящий, куры, козы, коровы...

Единый, не разделенный границами мир, где все равны, независимы и необходимы друг другу. Жизнь вторгается в театр вместе с напористым московским искусствоведом, парижским живописцем, витебским обывателем, мальчишкой верхом на курице. Между акробатами в трико, стоящими на голове, и деревенским мальчиком, смело оседлавшим курицу, между мечтательным парнем с закатанными штанами, в картузе и рубахе распояской, парящим ноги на своей улице, в своей шайке, в своем Витебске, и молодым Михоэлсом в таком же картузе и почти таком же костюме, прыгающим вверх, куда уже унеслась голова скрипача,— нет препон и различий. Жизнь так же празднична, как сцена, тот, кто хлопочет по быту, столь же выразителен, как тот, кто водит смычком. Главное, чтобы те и другие действовали истово и воодушевленно. Смешение границ между театральным представлением и жизненным ритуалом, полное равенство, царящее между московскими сту-

нищими и провинциальными обывателями, расположившимися на деревенской улице, между новаторскими сценическими исканиями и витебскими ухватками, между оркестрантами, танцорами, коровами, козами и курами — вот пафос этого фантастического театрального панно. Так же равны друг другу в шагаловской табели о рангах царь Давид и Орфей, два прародителя музыкального искусства, Париж и Витебск — второй Париж, классическая танцовщица и бравая сваха, пускающаяся в пляс, библейский пророк и витебский нищий, император Наполеон и капитан Копейкин,— вот он, каждодневный шагаловский демократизм, не нуждающийся в поддержке карнавала, вот она сущность его монистического и праздничного миропонимания.

В цирке. 1976



У Шагала всему всегда находится место. Раз уж мир целостен и неделим, он весь и должен быть представлен на полотне. Как, например, в «Большом цирке» (1956 или в росписи плафона Парижской оперы (1964). Шагал никого не забывает, ни кусочку полотна не дает пропасть даром. В одном углу изобразит уголок Витебска, в другом — уголок Парижа, рядом — скрипача, танцорку на лошади, Моисея со скрижалями, старика с торбой, корову, Беллу, рыбу, лошадку, солнце, луну... Кажется, художник чувствует себя Ноем — в ковчег своей памяти он помещает каждой твари по паре — кого забудет, тот может навсегда исчезнуть. И никто не вспомнит о нем. И не объединит его с другими в дружеском тесном соседстве. Само собой, если Шагал изображает мир искусств, то здесь же найдется место посланцам обыденной жизни. Густой народный быт, полный веселья, темперамента и страсти,— вот источник, из которого черпает театр и музыка. Искусство — праздник, освобожденный от скудости и тягот быта, но не отрекшийся от повседневности. На сцене герои Шагала наслаждаются, как при воздушном полете, чувством свободы и невесомости — играют на скрипке, на флейте, на барабане, на арфе, на бубне, черт знает на чем, прыгают, зависают в воздухе, ходят ходуном, стоят на голове, качаются на трапеции, целуются, галопируют — на лошади, на курице, на крыше...

Весь мир — театр,— шекспировская идея развивается Шагалом не в том смысле, что люди и в жизни лицедействуют, играя каждый по нескольку ролей. Согласно Шагалу, жизнь, дарованная человеку, это божественное чудо, чудо из чудес, она сама по себе — праздничное действо. Театр высвобождает, делает видимой праздничную сущность бытия. Вот почему у Шагала с его целостным и всеобъемлющим мировосприятием не может быть членения сценических искусств, у него на подмостках, как в жизни, как на народном празднике, и представляют, и рассказывают, и танцуют, и музицируют, и трюкачат...



Танец. Эскиз панно для Московского еврейского камерного театра. 1920

Шагаловское понимание народной национальной жизни как преддверия и подножия искусства, а фольклора — как источника профессионального творчества приобрело исчерпывающее и, как всегда у него, буквальное воплощение в четырех картинах, написанных для того же фойе Еврейского театра; этим картинам предназначалось висеть отдельно от грандиозного панно, в простенках между окнами. Картины назывались: «Музыка», «Танец», «Театр», «Литература». В каком же виде представил мастер из Витебска аллегорические воплощения мира прекрасного?

«Музыка» — наш старый знакомый, скрипач на крыше. На этот раз он устроился, расставив ноги, на крышах двух деревянных витебских домишек,— как цирковой наездник, скачущий на арене, стоя на спинах двух лошадей. Сильный ветер относит волосы музыканта, вылезающие из-под картуза, и теребит его бороду,— он ничего не видит и не слышит, отдавшись во власть трепетного смычка.

«Танец» — это грудастая бабища в шелковом узорчатом платье, в высоких козловых ботинках. Она задрала толстую ногу, подняла толстые руки и в экстазе хлопает в ладоши. у нее фигура кухарки и заводной, зажигательный темперамент, она опьянена вином, музыкальным ритмом и собирается плясать до упаду. Судя по всему, это сваха, и вышла она танцевать на свадьбе, которую сама же и спроворила.

«Театр» — святое искусство сцены представлено седобородым бадхеном — это шут, заводила и церемонеймейстер на еврейской свадьбе. Одной рукой он подает знак, призывающий к вниманию, а другой благоговейно держит стаканчик вина; по лукавому и легкомысленному выражению его лица видно, что он готовится сказать — или уже говорит — что-то смешное. Перед долговязым бадхеном, поставившим одну ногу на стул, как бы забираясь на подмостки, и, должно быть, уже хлебнувшим из своего стаканчика, застыли житейские персонажи, так сказать — в поисках



Бадхен. Эскиз панно для Московского еврейского камерного театра. 1920

автора: загадочно ухмыляющийся жених в котелке, грустная невеста, опустившая голову, покрытую фатой, за спиной бадхена мать невесты, льющая ритуальные слезы.

Наконец, «Литература», представленная почтенным старцем в ермолке; молитвенно опустив веки, он что-то старательно пишет гусиным пером на развернутом свитке. Рядом с ним — как же без этого — мычащая корова с задранной к небу головой, из ее раскрытого рта, подобно нотам, вылетают буквы. Благоговейная фигура седобородого пиита кажется не столь одинокой рядом с коровой, энтузиасткой литературного слова.



Литература. Эскиз панно для Московского еврейского камерного театра. 1920

На черном занавесе будущего театра Шагал задумал изобразить — кого бы вы думали: Арлекина, маски, лиру, крылатую птицу? — две белые козьи головки, упершиеся одна в другую. Чтобы артисты, да и зрители не забывали того полудеревенского патриархального мира, в котором они выросли, не оторвались, как принято сейчас говорить, от корней.

Ну, а кроме того, белые козочки на черном фоне — это трогательно, это небанально, это красиво.

Смешение верха и низа, неба и земли, звездных высот поэзии и прелестных мелочей провинциального быта имеет

у Шагала, конечно же, не только пространственно-изобразительный, монтажный смысл. Мастер из Витебска последовательно, с характерной для него наивной, визионерской наглядностью, приобретающей порою комедийный, порою демонический, сюрреалистический оттенок, интимизирует и заземляет возвышенные сферы бытия и возвышает сферу патриархальной обыденности, низко, у самой земли расположенную. Шагал не переворачивает мир вверх дном, но, как мифический силач, ухватившийся за оба кольца, верхнее и нижнее, играючи, без видимых натужных усилий притягивает друг к другу небо и землю. Вот почему олицетворением стихии танца становится у Шагала — в его героический революционный российский период — толстая сваха, а воплощением магии театра — доморощенное искусство свадебного заводилы. (Роль бадхена в национальном репертуаре любили играть Михоэлс и Зускин — звезды ГОСЕТа. В его фигуре они находили точки пересечения праздничных сил народной жизни и фольклорных истоков актерского мастерства; бадхен умеет развеселить и развлечь публику, но еще не вполне профессионализировался, не вышел из общего круга, не поднялся на отдельно стоящие подмостки — только поставил ногу на сиденье стула.)

Да разве профессиональная танцовщица сможет так воодушевить и зажечь свадебных гостей, как опьяненная вином и праздником сваха с ее тяжеловесно-неуклюжей и странно-экстатической, завораживающей пластикой, с ее мощным, как у феллиниевской Сарагины, тоскующим по движению телом, послушным духу музыки?

Разве виртуоз-концертант так зайдется от звуков собственной скрипки, чтобы полезть на крышу? Не зря шагаловский скрипач на крыше, играющий так, чтобы небу стало жарко, стал символом романтической смычковой стихии, как некогда Николо Паганини.

Мысль Шагала — еще одно проявление его сокрушительного демократизма и всеобъемлющих требований к жиз-

ни,— проникнутая лирическим пафосом целостного нерасчлененного бытия (пушкинский, чеховский пафос), видна в разных аспектах шагаловской живописи — в принципиальных художественных решениях и трогательных мелочах.

Шагал не только оформил фойе и спектакль, он на первых порах определил исполнительский стиль нового театра. (Посмотрев настенную живопись Шагала, изучив его эскизы, Михоэлс радостно объявил художнику: «Я их понял. Это привело к тому, что я совершенно изменил образ своего персонажа... Отныне я знаю, как по-другому использовать свое тело, движение, слово»[1].) В этом замечательном театре играли бытовые и лирические актеры, знавшие толк в полетах и в эксцентрике. Молодой артист, который не испытывает желания пройтись по сцене колесом и не умеет сделать кульбит, у коренных почтенных госетовцев, прошедших школу Грановского, близких духу шагаловского искусства, вызывал легкое презрение. Корифеи ГОСЕТа — коренастый силач Михоэлс и, уж тем более, легкий, как мячик, Зускин — обожали двигаться, прыгать, петь, зажигать толпу на сцене и в зрительном зале. Потребность полета жила в них — особенно в Зускине — так же естественно и глубоко, как в героях Шагала[2]. Метафорой образа Вениамина III, одной из лучших ролей Михоэлса, стала птица с подрезанными крыльями. Сломанные руки, подрезанные крылья, неосуществленная потребность полета — самая трагическая тема в искусстве этого мощного волевого артиста. Потребность полета, разумеется, не была только итогом студийного тренажа, она рождалась ритмом внутренней жизни, находя для себя выход в подтанцовке, акробатических трюках, головокружительных прыжках (первый победный прыжок, преодолев силу земного притяжения, зависнув в воздухе, сделал Михоэлс на панно «Введение в еврейский театр»).

Уже в немолодые свои годы, незадолго, в сущности говоря, до того, как его расстреляли, бытовой и лирический

[1] См.: Театр. 1987. № 12. С. 143.

[2] См.: Рудницкий К.Л. Михоэлс — мысли и образы // Михоэлс. Статьи, беседы, речи. Статьи и воспоминания о Михоэлсе. М., 1981. С. 11.

Зускин восхищал зрителей легкостью, с какой он прыгал и носился по сцене. Когда Вениамина Львовича уже не было в живых, я спросил его дочь, как готовился ее отец к вечернему спектаклю, как входил в свою великолепную форму.

— Как? — несколько недоуменно и весело переспросила меня Аллочка. — Лежал весь день на диване, отдыхал, время от времени охал, жаловался, как каждый порядочный еврей его возраста, на радикулит, потом, поглядывая на часы, медленно одевался, расхаживался, отправлялся в театр, пересекал Тверской бульвар, не спеша проходил в актерскую уборную, приветливо здоровался и шутил с коллегами, вместе с ними гримировался — своей отдельной уборной у него не было... Тут что-то происходило в его душе, и он появлялся из-за кулис молодой, легкий — человек воздуха, — чтобы прыгать, петь, танцевать и подтанцовывать.

Михоэлс, который в свое время с трудом вырывался из рук входившего в раж Шагала, пытавшегося в последние секунды перед спектаклем нарисовать на молодом артисте еще одну птичку, мог научиться у него умению придавать бытовым людям и ситуациям бытийную значительность, что так внятно сказалось в роли Глухого и Тевье-молочника, и, с другой стороны, умению одомашнить трагический сюжет, свести с котурн трагического героя, не лишая его внутренней значительности, как он сделал это в короле Лире.

И Михоэлс, и Зускин, и их лучшие ученики были близки шагаловской школе пластики — более скульптурной у Михоэлса, более трепетной у Зускина, — в которой бытовой национальный жест, не теряя достоверности, заостренный, стилизуется, становясь сильным выразительным средством, приобретая подчеркнуто действенный и условно-ритуальный, игровой характер.

...Мог ли Шагал при всей своей необузданной фантазии тогда, в начале 20-х, вообразить, что энергичный, коренастый актер, которого он с таким воодушевлением изобразил во «Введении в еврейский театр» в неописуемом прыжке,

обозначившем победную кульминацию шагаловских мечтаний на театрально-революционные темы, что он, этот искусный гистрион, этот актер-философ, как его назовут впоследствии, этот вдохновенный оратор, один из тех, кто был рожден тогдашним временем, ориентированным на массы и на слово, обращенное к массам, что десятилетия спустя он будет найден мертвым на минской улице, в шагаловских белорусских местах, с головой, пробитой по приказу вождя? Праздный, кощунственный вопрос. Конечно, не мог предположить, не мог и подумать ни о чем таком, хотя в его ранних мистических видениях и в видениях времен нацистских погромов иногда возникает мотив покойника, лежащего посреди улицы, как в некоторых сюрреалистических видениях Гарсиа Лорки героем становится человек, зарезанный посреди улицы.

Многого Шагал тогда, в начале 20-х не предвидел и не понимал. Но кое-что все-таки понял. Об этом свидетельствует не только его вынужденный отъезд за границу в 1922 году, но и его иллюстрации к «Мертвым душам», которые он делает с 1923-го по 1927-й.

Мало того что Шагал никогда не мог забыть Россию — Витебск, покосившиеся разноцветные дома, деревянные заборы, петухов и коз на глухих провинциальных улицах, своих патриархальных земляков,— он никогда не мог забыть революцию. Романтические мечты и надежды, которые она пробудила в нем еще до того, как свершилась, не исчезли в его душе, а прекрасные мирные картины праздничной, освобожденной и гармоничной жизни, цветущей, укорененной в земле и витающей в эмпиреях, никогда не тускнели в его воображении. Об этом можно судить хотя бы по его сочинениям на библейские темы и по его театральным работам 40-х годов. Работа над Библией начинается на заре 30-х годов, когда горизонт Европы постепенно заволакивается. Театральные сюжеты вновь возникают в его

творчестве в годы второй мировой войны, когда, спасаясь в Америке от немецкого нашествия, он теряет Беллу и впадает в отчаяние. Фантастические балетные декорации и костюмы, графические, живописные, гобеленные и мозаичные переложения библейских мифов — шагаловские «воспоминания о будущем». Художник защищается ими от личных утрат и жестоких гримас исторической реальности. Но прежде чем он станет сочинять свои бесчисленные импровизации на библейские темы, как раньше сочинял их на темы Витебска,— притом что витебские видения будут регулярно посещать его и в поздние годы, часто перемешиваясь с его одомашненной, интимизированной библейской мифологией,— прежде чем он почувствует, когда еще никто не чувствовал, новую историческую ситуацию 30-х годов, колеблемую борьбой света и мрака, должны были промчаться парижские золотые 20-е годы. Творчество Шагала движется в это время по двум направлениям. Одно — у всех на виду и способствует упрочению его популярности. Другое — до поры до времени, пока не были опубликованы иллюстрации к «Мертвым душам», остается неизвестным. В 20-е годы — и во все последующие — он продолжает разрабатывать тему праздника, любви, полета, заново обживает Париж и французский пейзаж за пределами Парижа, переводя дыхание после испытаний русской революции.

На время из его искусства исчезает драматизм и большая тема. По этому поводу и рождается версия о двух Шагалах — старом и новом. С точки зрения формы это выражается в расставании с кубизмом, следы которого еще так явственно видны в офортах к «Мертвым душам» и в усилении декоративных свойств его живописи, напоминающих нам между прочим о том, что когда-то он учился у Бакста. В Париже Шагал быстро привыкает радоваться простым впечатлениям бытия. Красивая большая акробатка в ярком трико, спокойно сидящая на трапеции, подвешенной между домами. Красивое широкое кресло в окружении цветов,

в нарядном интерьере. Изысканный букет хризантем в красивой керамической вазе. Другой, еще более изысканный букет, составленный из пионов и лилий. (После второй мировой войны, хотя и не сразу, появятся совсем уж умопомрачительные, тающие в воздухе, как шоколад во рту, букеты из роз и мимозы, из белых и красных гладиолусов. Париж сверху, Сена, протекающая мимо окон, старый дымчатый мост, в полукруглые уютные пролеты моста тихо вплывают речные барки... Иногда, словно желая подсыпать под себя пороху, он пытается подражать своему неистовому земляку Сутину. Но шагаловские натюрморты с окровавленными тушами и битой птицей лишены сутинского драматизма и носят идиллический, жанровый или же нарочито аллегорический характер.

Его живопись становится в это время более гармоничной, изощренной и утонченной, но теряет в глубине, из нее уходит победоносное чувство преодоленной тяжести, мятежная сила, планетарные притязания. Эта точка зрения, осторожно высказанная Л.Вентури, при всей ее несомненной и почтительной достоверности, нуждается в комментариях. В Париже 20—30-х годов Шагал продолжает быть во власти праздничного мировосприятия, проясненного в нем русской революцией. Перемена, которая произошла с ним в 1917-м, выразившись ярче всего в теме полета, оказалась бесповоротной. Тревога и печаль, томление несбывающихся надежд, трагические предчувствия заставляли содрогаться и опасно накреняться его интерьеры, разлетаться на куски его родной Витебск, кричать его волшебные краски, скручиваться тела его героев,—все это после революции исчезло надолго, чтобы не сказать навсегда. Чувство освобождения, праздничное и гармоничное мироощущение больше не покидали художника, хотя в его искусстве иногда звучали трагические ноты и он знавал периоды одиночества, сомнений и несчастий, и был глубоко ранен историческими событиями 30—40-х годов. Его гуманистическая утопия иногда теряла в силе, настойчиво-

сти и масштабах, что вызывало тревогу у Абрама Эфроса еще в 1918 году, но никогда не изменяла своему темпераменту и лиризму.

В его романтических любовниках, летающих и ютящихся около Эйфелевой башни, появилось что-то эмигрантское и сиротливое. Теперь они летают на воздушном океане не как вольные птицы, а как птицы, лишившиеся гнездовья,— им некуда приземлиться. В парижские эмигрантские годы у Шагала возникает опасность исчерпанности мотивов. Иногда кажется, в его бесчисленных вариациях, поразительных по темпераменту, все время, до самой смерти художника набирающего силу, сквозит традиция хасидского исполнительства с характерным для него повторением одной и той же музыкальной фразы и постепенным доведением ее до экстаза, но порой все это попросту превращается в клишированные варианты «шагалов»: их рыночная ценность состоит именно в узнаваемости, похожести на то, что мастер уже делал раньше.

Итак, пока он писал себя и Беллу, летающих вокруг Эйфелевой башни, а также красивые французские цветы и пейзажи, французских наездниц и акробаток, вспоминая время от времени дорогие его сердцу картины оставленного за кордоном Витебска, пока он все больше утончал свою кисть, доведя до непостижимой гармонии свои цветовые аккорды, все усложняя состав своей палитры (хотя колористическое чудо героических «Зеленых любовников» с их таинственно светящейся и заговоренной от дурного глаза цветовой поверхностью трудно, а может быть, и невозможно было повторить), пока в глазах европейской публики он становился одним из самых популярных артистов, а в глазах знатоков, искушенных в новом искусстве,— непогрешимым мэтром, одним из основателей и корифеев парижской школы, его голова была занята «Мертвыми душами». И если живопись Шагала 20-х годов, делаясь все более виртуозной и гармоничной, становится более умеренной в своих

притязаниях, то в многочисленных иллюстрациях к «Мертвым душам» (смешанная техника: офорт, сухая игла и акватинта), над которыми он целых пять лет трудится по заказу Воллара, его фантазия работает так размашисто, так дерзко и вдохновенно, как, наверно, никогда не работала — ни до, ни после.

Иллюстрации к «Мертвым душам» — итог долгих размышлений о Гоголе и — с помощью Гоголя — о России, которую художник покинул в 1922 году. Шагал смотрит на Гоголя глазами художника-экспрессиониста, уже вобравшего в себя опыт социальных потрясений, неведомых прошлому столетию [1]. В родную страну он вглядывается из волшебного парижского далека, как Гоголь вглядывался когда-то из Рима. На фронтисписе ко второму тому французского издания «Мертвых душ» Гоголь и Шагал размещены в нижней части листа, один перед рукописью, другой перед мольбертом, повернутыми в разные стороны, но с одинаковой лукавой и загадочной улыбкой [2].

[1] Апчинская Н. Шагал — книжный иллюстратор // Иллюстрация. М., 1988. С. 222.

[2] Там же.

Эта улыбка определяет тональность шагаловских «Мертвых душ». О каких бы монстрах ни рассказывал он, иллюстрируя Гоголя, лукавая и загадочная улыбка не сходит с его уст, и чувство непроизвольного восхищения, изумленной оторопи всегда берет верх над чувством негодования. Одно из проявлений шагаловской благосклонности к эпическому провинциальному миру гоголевской поэмы — внедрение в него витебских реалий. В некоторых из гоголевских персонажей то тут, то там вдруг мелькает что-то местечковое. На некоторых гравюрах Собакевич похож на ушлого витебского толстосума, а толстуха Коробочка — на подозрительную настырную витебскую мещанку. Да и сам губернский город, куда приезжает Чичиков, чем-то напоминает Витебск, хотя, казалось бы, о Витебске и речи нет, а все гоголевские топографические знаки и описания переданы с благоговейной точностью.

Но прежде, чем говорить про сущность размышлений художника о родной стране, нужно дать себе отчет в том, что его иллюстрации к «Мертвым душам» — итог недавнего театрального опыта. Раньше, чем мы успеваем разобраться в философском и историческом смысле шагаловских комментариев к Гоголю, становится ясно, что этот график — человек театра до мозга костей. Его бесчисленные иллюстрации к гоголевской поэме — синтез театральных исканий 20-х годов. Еще в 1919—1920 годах Шагал делал эскизы к неосуществленным постановкам трех гоголевских пьес: «Игроков» и «Женитьбы» — для экспериментального театра «Эрмитаж» в Петрограде и «Ревизора» — для Театра революционной сатиры в Москве [1]. Сохранились сведения о том, что он работал и над «Гадибуком», но Вахтангов отверг его эскизы как недостаточно реалистические для того, чтобы удовлетворить вкусам Станиславкого, патрона нескольких московских студий, в том числе «Габимы».

[1] Апчинская Н. Шагал — книжный иллюстратор // Иллюстрация. М., 1988. С. 216.

Шагал иллюстрирует «Мертвые души» в период, когда Мейерхольд ставит «Ревизора», а Станиславский, поставив «Горячее сердце», еще не приступил к работе над гоголевской поэмой. В гравюрной серии Шагала — кадрах непоставленного, но воочию увиденного спектакля — есть черты, близкие Мейерхольду, а есть — Станиславскому. Синтез метода Станиславского и Мейерхольда, о котором столько десятилетий будут до одури спорить люди театра, у Шагала осуществлен естественно и непреложно. С мейерхольдовским «Ревизором» Шагала сближает безудержный полет фантазии, эпический размах замысла, пластическое выявление сущности характера «через жестокую схему» (Андрей Белый). Хотя, вообще-то говоря, у более эмоционального и менее жесткого Шагала есть жест, но нет, в отличие от Мейерхольда, жестовой схемы. (По иллюстрациям к «Мертвым душам» видно, что концепция жеста как главного выразительного средства в выявлении сущности персонажа не связаны у Шагала только с национальной

пластикой.) О Станиславском, о будущем мхатовском спектакле по гоголевской поэме иллюстрации Шагала напоминают страстной действенностью диалогов, гениальной наивностью в восприятии гоголевских героев и положений. Что бы Гоголь ни нафантазировал, о каких бы невероятных событиях ни рассказал, Шагал одно твердит: «Верю!» Некоторые из парных сцен, запечатленные Шагалом, кажутся зарисовками, сделанными по мотивам еще и не начатой тогда постановки Станиславского. О Москвине, об его жесте непременно заставит думать портрет Ноздрева, сделанный Шагалом. о Леонидове — один из портретов Плюшкина.

Главное, что потрясает в шагаловских иллюстрациях к Гоголю, резко отличая их от изобразительных комментариев к Гоголю, сделанных в прошлом веке,— это не только детское доверие ко всему самому невероятному у Гоголя, но — способность графически воспроизвести любую словесную метафору писателя. Метафористика Гоголя — вот стихия. где Шагал чувствует себя как дома. Потому-то у Шагала. в отличие от Мейерхольда, строго говоря, нет гротеска в традиционном его понимании. Что нам кажется чудовищной гиперболой, гротескным заострением, то для Шагала сама реальность, однако же выражающая не внешнюю линию поведения персонажей, а их метафорическую суть. следовательно, существо романа[1]. Черты самого Мейерхольда — которого Шагал высоко ставил — можно, как уже было замечено, угадать в облике одного из маляров, делающих ремонт в доме Ноздрева[2]. Знаменитый режиссер, балансирующий под потолком с кистью в руке, показан иронически, хотя и любовно. Таким образом, единственный гротесковый портрет в шагаловских «Мертвых душах» — Мейерхольд в образе маляра.

Из бесконечной цепи гоголевских словесных гипербол, усиленных изобразительной наглядностью, возникает главная тема шагаловских иллюстраций — в гоголевской России все возможно. Вот о чем, оказывается, говорит и его, и Го-

[1] Мильдон В. Поэтика Гоголя в иллюстрациях // Иллюстрация. М., 1988. С. 106.

[2] Аичинская Н. Шагал — книжный иллюстратор // Иллюстрация. М., 1988. С. 218.



Маляры у Ноздрева
Иллюстрации к «Мертвым душам» Н. В. Гоголя. 1923—1927



Собакевич (с креслом)



Дядя Митяй и дядя Миняй

голя лукавая загадочная улыбка на фронтисписе. Это в Греции все есть. А в России — все возможно.

Возможен Собакевич — помещик с ногами, походившими «на чугунные тумбы»,— вот убедитесь сами, какие ноги, еще толще чугунных тумб. Возможен и дядя Миняй — «широкоплечий мужик с черною, как уголь, бородой и брюхом, похожим на тот исполинский самовар, в котором варится сбитень для всего прозябнувшего рынка»... Едва Миняй сел



Капитан Копейкин и Наполеон

на коренного, как тот «чуть не пригнулся под ним до земли»,— показан и коренной с обезумевшими от испуга глазами, едва живой под тяжестью внезапного седока, пригнувшийся до земли, показан и сам необъятный бородатый Миняй со своим сонным взглядом, он сидит на коренном задом наперед и хлещет его кнутом почем зря. Возможен и крепостной кучер Селифан с рожей лесного разбойника. Возможен, вполне вероятен здесь и одноногий, однорукий инвалид — атаман разбойников, за которого перепуганные чиновники принимают Чичикова, чтобы потом принять его за Наполеона. Шагал изображает их рядом, в полный



По дороге к Собакевичу

рист — инвалида в потрепанной гимнастерке с костылем под мышкой и французского императора в знаменитой треуголке и лосинах. Куда Наполеону с его толстенькими ножками и аккуратной круглой физиономией до капитана Копейкина! Вот у кого нахмуренный генеральский взгляд, закрученные усы, грозно повернутая голова, приводящие в трепет. Что же сказать тогда о птице-тройке? Прекрасны сказочные кони с тугими хвостами и грустными задумчивыми глазами, повернувшие головы в разные стороны, красиво выгнута дуга, красиво, по-балетному кони перебирают ногами, трогательно звенит колокольчик, трогательно



Плюшкин во дворе собирает мусор

гнутся тонкие, иссеченные дождями деревья по сторонам дороги, провожая движение тройки. Но кто погоняет птицу-тройку, кого везет она? — старый традиционный вопрос; ответ на него давно известен. На козлах хлопает вожжами Селифан со своей зверской рожей, а в коляске разнежился, размечтался Чичиков, скорчивши при этом премерзкую гримасу. Только в воображении вошедшего в раж Селифана, да разомлевшего Чичикова птица-тройка мчится во весь опор. На самом деле чудо-кони и движутся, и не трогаются с места, перебирая ногами...

А вообще говоря, «Мертвые души» у Шагала еще больше, чем у Гоголя, полны движения. Иллюстрации Шагала спорят с концепцией неподвижности гоголевского мира, выдвинутой В.Розановым. Графический спектакль, постав-



Плюшкин и стряпуха Мавра



Собакевич

ленный художником по «Мертвым душам», полон драматизма и динамики, хотя иногда и заторможенной, как во сне. Герои гоголевской поэмы спешат у Шагала навстречу друг другу и вступают в отношения магнетической притягательности. Они и сами меняются на глазах. На одной иллюстрации герой не похож на себя самого, каким он был только что, в другой игровой ситуации. Хотя они и мертвые души, у них обнаруживается фантастическая склонность к внешней и внутренней изменчивости. Гротеск у Шагала



Коробочка

раскрывается не через преувеличение и заострение. Чего уж тут, в российской жизни, заострять и преувеличивать — тут и так все донельзя преувеличено, только не робей и успевай примечать. Пусть Эрнст Теодор Амадей Гофман преувеличивает и заостряет в своей аккуратной немецкой провинции — иначе из нее искры не высечешь. В иллюстрациях к «Мертвым душам» гротеск проявляется не как заострение и утрировка, хотя находится место и тому и другому, а как поразительная изменчивость метафизичес-

кой сущности данного человеческого типа, ее формы легко и безболезненно перетекают одна в другую. Шагаловская концепция гротеска близка мейерхольдовской, которая сложилась еще в дореволюционные годы. В книге «О театре» Мейерхольд писал: «Основное в гротеске это — постоянное стремление художника вывести зрителя из одного только что постигнутого им плана в другой, которого зритель никак не ожидал» [1].

[1] Мейерхольд В.Э. Статьи, письма, речи, беседы. М., 1968. Ч. 1. С. 227.

Проблема ситуационной этики и изменчивости человеческой личности, занимающая Пикассо в его лирико-драматической сюите о минотавре, в иллюстрациях Шагала к «Мертвым душам» разработана в безудержно гротесковом и фантастическом духе.

Не то важно, что у Собакевича звериный облик и ноги, как чугунные столбы, а то, что у него бывает и детское — с надутыми губами,— и мечтательное, и светское, и страдальческое (от того, что переел?) выражение лица. Иногда в нем больше медведя, иногда — любезного, ласкового, светского человека. Но чем больше в нем импозантного светского человека, тем яснее становится, что этот Собакевич — средних размеров медведь, на некоторое время ставший на задние лапы. И Плюшкин — «это странное явление, этот съежившийся старичишка» — похож у Шагала то на одичавшего запущенного барина, то на безумного Поприщина с высоким колпаком на голове, то на средневекового еврея, старьевщика или алхимика, алчущего золота,— в очках, с острым, ищущим, патологически вытянутым носом и подбородком. Коробочка, встречая Чичикова, нежданного ночного гостя, у кровати с горой подушек, выглядит непорочной напуганной провинциальной дамой преклонных лет, но за утренним чаем она смотрит на Чичикова, вся подавшись к нему своим тучным телом, как разбойница с большой дороги,— никто ее не объегорит, сама кого хочешь обдерет как липку.

Но как уловить очертания студенистой, полой индивиду-

альности Манилова? Вот он, обведенный одной гибкой чертой, загадочно согбенный: он кланяется Чичикову, как китаец, с головой совершенно голой и круглой, подобной воздушному шару, вызывая к себе брезгливо-опасливое чувство, которого не вызывает даже Плюшкин. Но вот другой его облик: у Манилова, оказывается, лохматая голова, звериная рожа, не хуже, чем у Собакевича, и весь он, всем

Чичиков у Коробочки



туловищем зарастает медвежью шерстью, а его ухарский жест, развязно гостеприимная поза и раззявистый, идиотски ухмыляющийся рот живо напоминают о Ноздреве. Наиболее безобидный из гоголевских помещиков — для Шагала самый страшный. Художник, переживший в России фантастическое революционное время, опасается коварной пустоты Манилова и его обломовских — не зря он изображен в расстегнутом халате — химерических мечтаний. Шагал замечает в маниловщине не только ее эфемерный. безжизненный характер, он усматривает в ней скрытую бесцеремонность и нахрап.

Но самое великое открытие Шагала, иллюстратора «Мертвых душ»,— это, конечно, Чичиков. В других случаях он идет за Гоголем, с величайшим наслаждением и точностью

Чичиков в доме у Манилова



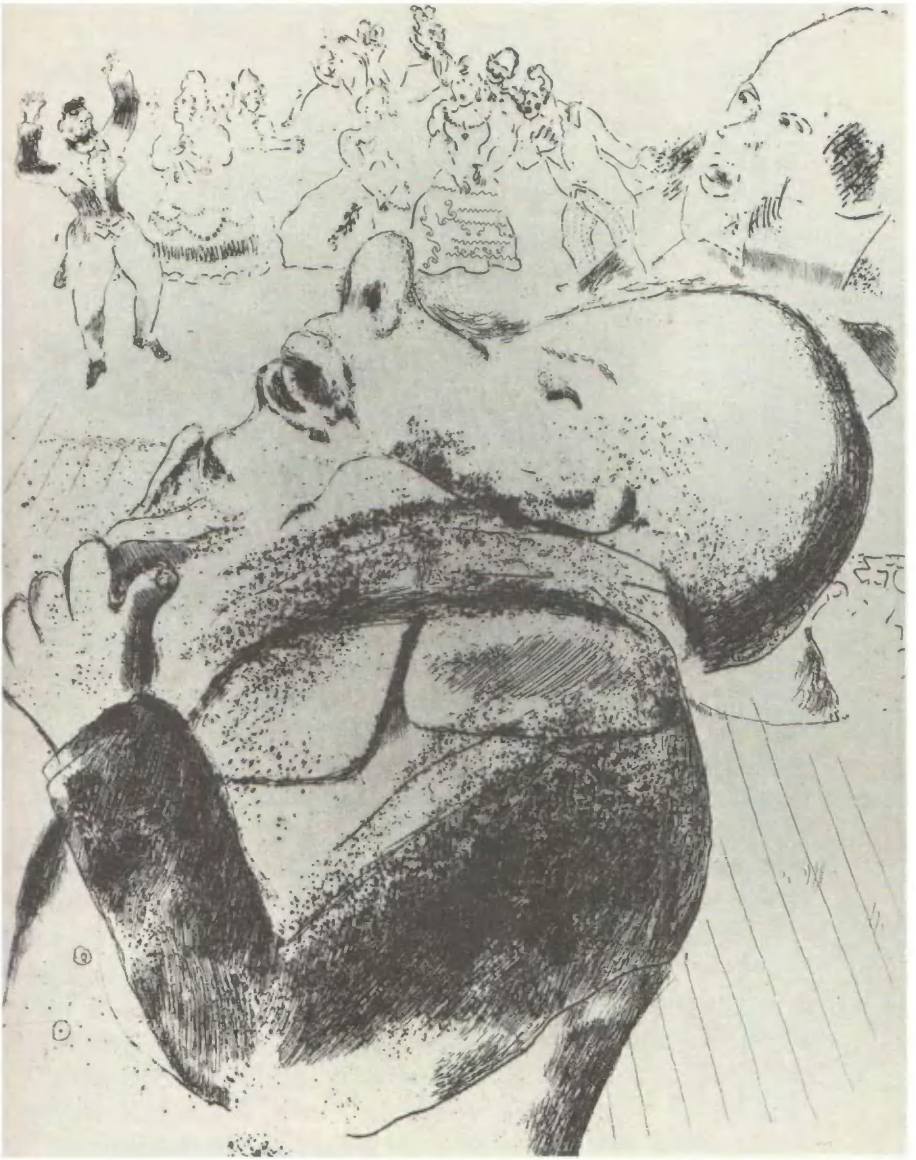


Чичиков и Манилов



Чичиков производит прыжки

перевоплощая в рисунки его словесные метафоры; здесь он, наученный новым историческим опытом, идет еще дальше Гоголя, по его же, впрочем, дороге. По Шагалу, у приобретателя Чичикова вообще нет никакой сколько-нибудь определенной черты в характере, кроме пошлости. Его фигура не имеет даже примерных параметров, его превращения сводят с ума целую губернию. То он вырастает до великанских размеров, заслоняя своей выпяченной грудью и высокомерно задранной, раздувшейся как пузырь головой



Чичиков у губернатора. Разоблачение Ноздрева



Чичиков на таможне

бальную залу; то съеживается в жалкий комочек в своей коляске; то он важная особа, наделенная неведомыми полномочиями; то — частное лицо, постоялец в гостиничном номере, расположившийся у постели вовсе без штанов — видны его упитанные филейные части; то он сама любезность, то — дикий человек, отплясывающий в одном сапоге свой триумфальный глумливый танец. В губернский город NN Чичиков въезжает смирный, не смея даже развалиться в собственной коляске. На балу у губернатора напоминает окаменевшего от важности сенатора: вдруг у него оказывается полысевшая, почти как у Манилова, голова — а несколько дней назад была с завитым коком надо лбом — и нос, задранный до потолка. Беседуя с Маниловым, он становится стройнее и воздушнее; у Коробочки за утренним чаем

выглядит домовитым, брюзгливым помещиком-сибаритом; у Собакевича делается крепок телом и как будто раздается в плечах. То в нем чувствуется повадка местечкового коммивояжера, то — что-то марсовское и военное, как сказано у Гоголя. Так же неопределенно прошлое, из которого Чичиков вынырнул. Вот он — пухлый мальчонка с плутоватой покаянной улыбкой терпеливо дает отцу драть себя за ухо, а вот — служащий на таможне с испитым, порочным, сыщицким лицом досматривает кофр у старой еврейки. Мысль Шагала не сводится к тому, что личность самозванца изменчива, как ветер. И он не считает, что Чичиков меняет маски. Никаких масок в шагаловских безудержных фантазиях на гоголевские темы нет вообще. Монстры есть — нет масок. Все люди с душой — хотя это и мертвые души. Для Шагала проблема не в том, что Чичиков легко меняет кожу, а в том, что чичиковых много. И нельзя с уверенностью сказать, что за завтраком у Коробочки кейфует тот же человек, что когда-то на границе рылся, ползая в пыли, в чужих чемоданах, и который совсем скоро станет лихо обделывать свои дела у Собакевича. Чичиковская авантюрная стихия не сводится к какой-нибудь одной личности, она переливается, перекатывается по России, ищет для себя все новых воплощений, господствуя в пространстве и времени «Мертвых душ», хотя в поэме Гоголя, с присущей ему памятливостью и подробностью показывает Марк Шагал, есть много чего и помимо Чичикова.

Есть бескрайний, щемящий душу и возбуждающий мечты простор; есть скромные деревянные избы на косогоре, которые издали, с дороги, кажутся игрушечными; есть тонкие березки и ели, бегущие вдоль дороги; есть птица-тройка под дугой с колокольчиком; есть дворовая девка Пелагея — деревенская красавица с толстой светлой косой и восхитительными белыми икрами, о которых Селифан, правда, отзывается отчасти пренебрежительно, расходясь во мнении с Шагалом; есть необъятная, грудастая, горлас-



Выезд от Коробочки (Девка Пелагея указывает Селифану дорогу)



Баба

тая стряпуха Мавра, рядом с нею иссохшая фигура Плюшкина выглядит бесплотной, сотканной из паутины; есть, наконец, просто богатырского вида «Баба», по сравнению с которой елка смотрится травинкой; есть оголтелые, вошедшие в раж кучера на большой дороге, хлещущие кнутами по ком попало; есть балансирующий под потолком залихватский маляр в комнате у Ноздрева, своей манерной

кистью, ужимками, морщинками, отточенной пластикой напоминающий режиссера Мейерхольда. Есть крепкие, умелые мужики, о чьей печальной судьбе размышляет Чичиков: какой-нибудь Григорий Доезжай-не-доедешь, которому суждено сгинуть в драке; показаны в наивной, отнюдь не бытовой, эпической манере и отважный Доезжай, и драка, и толстая краснощекая солдатка, из-за которой разгорелась драка; или Петр Савельев Неуважай-Корыто, его в пьяном виде переехал воз с сеном — пьян был мужик, а не воз с сеном; у Шагала подробно и невозмутимо показаны и неуклюжая телега, и две лошади в оглоблях, и мужик — он улегся неосторожно «среди дороги», раскинув руки, как запорожец в «Тарасе Бульбе», — рядом с мужиком валяется виновница его безвременной кончины — пустая бутылка, а чуть в стороне от дороги, на первом плане, как и подозревал Гоголь, первопричина скорбного происшествия — утлое деревянное строение с большой самодельной вывеской «Кабак». Через окно видно, как в кабаке кто-то пьет, сидя под свисающей с потолка керосиновой лампой, такая же зовущая лампа висит снаружи над всегда гостеприимно распахнутой дверью питейного заведения. Есть Чичиков в детстве, жуликоватый, еще вполне симпатичный мальчик; однако же есть и замкнутое, кошмарное, как в кафкианском сне, хотя по-своему и игровое, кольцо письменных столов, за каждым столом сидит и строчит, и ждет взятки бюрократ, — из такого кольца не вырвешься.

Графическая техника Шагала в иллюстрациях к «Мертвым душам» становится универсальной. Он прибегает к разнообразным приемам, устанавливает неожиданную градацию между размерами людей и предметов, деталью и обобщением. Где хочет, ограничивается лаконичным контуром, где надо, покрывает бумагу тончайшей сеткой постепенно сгущающихся и разрежающихся штрихов и плотными, как бы случайными заливками. Где ему хочется,

Шагал опускает детали, где хочется, становится сладострастно подробен. Манилов показан одной округленной линией, обводящей его шарообразную, лысую голову и сутулую бескостную спину, зато двор Коробочки, поистине скотный двор, показан с устрашающей подробностью. Всегда, во всех случаях в графике Шагала виден романтический живописец.

Художник не отделяет себя от гоголевского мира, на который он взирает с улыбкой из волшебного парижского далека. Он вводит в этот мир свои витебские впечатления и самого себя времен своей молодости. На одной из гравюр изображен допрашивающий беспашпортного капитан-исправник, он повернулся к нам своей хамской спиной; лицом к нам, понурив голову, стоит лохматый юноша, задержанный и препровожденный. В беспашпортном легко узнать



Григорий Доезжай-не-доедешь (Рассуждения Чичикова)



Мужик перед капитан-исправником (Рассуждения Чичикова)

молодого Шагала, когда-то в Петербурге его тоже уличили в отсутствии вида на жительство и отправили куда следует.

Что говорить — в России Гоголя и Шагала в самом деле все возможно. Не все дозволено, но все возможно. Это в России дюжий мужик садится верхом на лошадь, и та прогибается до земли; это в России даже пошлые люди витают в облаках, как романтические поэты, мечтая о прекрасной губернаторской дочери,— вот он, ничтожный Чичиков, влачащийся в своей коляске, а вот — витающая у него над головой воздушная красавица, стоящая на ступеньке своей изящной кареты; это в России ни в чем нет удержу — ни в херсонских самозванных землеустроительных про-

ектах Чичикова, ни в домовитости Коробочки, ни в аппетите Собакевича, ни в пьяном загуле крепостного Неуважай-Корыто; это в России Селифан, восседающий с кнутом в руке на кучерском командном посту с грозной разбойничьей рожей, когда втихомолку поит и ласкает своих лошадей, делается похож на печального растроганного античного философа. И нигде нет такой бесконечной целительной дороги, таких бескрайних просторов; и нигде так не накормят, как у Собакевича, и не напоят чаем, как у Коробочки,— нигде не найдешь такого самовара и такого узорчатого заварного чайника, и наивного, аккуратного крантика, с которого капает кипяток, и такой уютной струйки пара, что бодро поднимается сквозь отверстие в крышке самовара, как будто это дым из печной трубы; и нигде так не угостишься, и не назюзюкаешься, и не повеселишься от души, и не попляшешь, как на вечеринке у полицмейстера...

В иллюстрациях к «Мертвым душам» обнаруживается, что у фантазии Гоголя и Шагала общий провинциальный корень, их роднит почти фольклорная вера в то, что в России, как в сказке, может произойти все, чего даже произойти не может.

Размышляя на чужбине о недавно оставленной родине, Шагал вызвал к жизни мир, полный нетронутых сил, неупорядоченных, неумеренных страстей, гомерических противоречий, мир восхитительно ужасный, близкий к распаду и поразительно цельный, связанный одной цепью,— от Чичикова до Селифана, от Собакевича до Неуважай-Корыто, властно притягивающий к себе художника, достойный восхищения, лирических признаний и горьких сарказмов, мир, столь непохожий на тот, что заново открылся Шагалу в Париже 20-х годов. Когда-то поэт определил единственно возможное — чтобы не отчаяться, как Гоголь,— отношение к этому миру: в Россию можно только верить.

Вера в Россию. Любовь к России. Тревога за Россию. Вот

чувства, окутывающие витебские сюжеты Шагала в 30-х и 40-х годах. Все больше томит его тоска по родине. Сначала он отправляется в Швейцарию, где природа напоминает ему о России, потом, в 1935 году — в Варшаву и Вильно, чтобы быть ближе к родным местам.

Когда же пришел час и Шагал остался с глазу на глаз с народной бедой, он, этот небожитель, этот порхающий визионер, этот искусный составитель букетов, как в лучшие свои русские годы, не отвернул голову. В 1940 году в живописи Шагала появляется новый сюжет — с растревоженным красным петухом. Как в сказке Пушкина, петух бьет тревогу. Он мчится по земле сломя голову, распушив крылья, указывая, откуда грядет опасность. Над ним, в воздухе, в том же направлении, летит, несется во весь опор человек, охваченный таким же спасательным порывом.

Витебские пейзажи Шагала становятся в это время еще более тревожными, чем когда-то, в 10-е годы[1]. Теперь в этой тревоге не осталось места лирической смуте — опасность, нависшая над родиной художника, слишком хорошо известна. Шагал безжалостно впаивает себя и Беллу в заснеженный и пустынный витебский пейзаж. Одна картина — где угрюмо шагает долговязый уличный фонарь — называется «Между мраком и светом», другая — «В ночи»; показаны не очень молодые, в свадебном наряде Шагал и Белла, они стоят обнявшись, испуганно прижавшись друг к другу посреди безлюдной витебской улицы, освещенной желтым полумесяцем и комнатной керосиновой лампой; уютная лампа под абажуром подвешена к небу, а не к потолку, и выглядит так же зловеще, как голая электрическая лампочка, освещающая подземелье «Герники». Силуэт человека, что стоит на пороге одного из темных домов, усугубляет пустынный вид студеной витебской улицы, крест на колокольне накренился и, обессиленный, вот-вот упадет, приземистые дома, скосившиеся еще больше, чем обычно, теснятся, ища — как на картинах Сутина — защиты друг у друга.

[1] См.: Бессонова М. Мастер из Витебска // Шагал. Возвращение мастера. С. 31.

Не один раз в живописи Шагала военных и послевоенных лет повторяется мотив распятия, впервые вошедший в его творчество в далеком кубистском и экспрессионистском 1912 году. Иногда где-то на темном заднем плане стоических, высвеченных белым лучом распятий, за группами беженцев, за горящими домами, виден какой-то отряд под красным знаменем — вооруженный чем попало он спешит к гибнущему городу. Разоренная земля, бездомные люди. Спеленатый ребенок, спасенный матерью из огня. Свиток торы, спасенный раввином. Скрипка и смычок, оставшиеся без хозяина. Не сразу Шагал изживает тему разоренного российского гнездовья, которому придал характер всечеловеческой трагедии.

Образ Витебска навсегда останется в его творчестве. После войны Шагал пишет мирный город своего детства, твердо зная, что его больше нет. Возвращая его из небытия, он продлевает ему жизнь снова и снова. Чувства, обуревающие художника,— нечто большее, чем ностальгия. Об этом свидетельствуют его полотна и его стихи.

Отечество мое — в моей душе
Вы поняли?
Вхожу в нее без визы.
Когда мне одиноко — она видит.
Уложит спать.
Укутает, как мать.
Во мне растут зеленые сады.
Нахохленные скорбные заборы.
И переулки тянутся кривые.
Вот только нет домов.
В них — мое детство.
И, как оно, разрушились до нитки.
Летят по небу бывшие жильцы.
Где их жилье?
В моей душе дырявой.
Вот почему я слабо улыбаюсь,

как слабенькое северное солнце.
А если плачу —
это плачет дождь.
Бывало —
две головы я весело носил.
Бывало —
те обе головы мои смеялись,
накрытые любовным одеялом...
Ах, умерли, как резкий запах розы!
Мне кажется, я все иду к Вратам,
иду вперед, даже идя обратно,—
передо мной высокие Врата.
Врата — это распахнутые стены,
там громы отгремевшие ночуют
и молнии расщеплено трещат.

В 1930—1931 годах Шагал иллюстрирует Библию, предварительно проиллюстрировав Лафонтена. После войны, в середине 50-х годов, он вновь берется за библейскую тему, продолжая ее до последних лет жизни. Начав библейский цикл с книжной иллюстрации, с офортов и гуашей, он завершает ее монументальными мозаиками, гобеленами и витражами. Библейские сюжеты занимают в его творчестве почти такое же место, как витебские. Часто они варьируются и дополняют друг друга. В «Сотворении мира» — первом ветхозаветном сюжете — легко узнать постоянных героев шагаловской живописи: самого художника, Беллу, рыбу с человеческой рукой, лошадь, похожую на ослика и пони, петуха, витебские заборы, витебских земляков, распятого Христа; в иллюстрациях к «Песне Песней» роль царя Соломона и Суламифи предназначается Шагалу и Белле; на одной из иллюстраций они изображены в свадебном наряде под ритуальным балдахином, парящие в красном небе пустыни, под ними Иерусалим, обнесенный высокими крепостными стенами; однако же отражением, маревом,

Вхождение Давида в Иерусалим. Фрагмент. 1964



перевернутой тенью древнего города, распластанной на земле, оказывается все тот же Витебск с его покосившимися деревянными домами и православной церковью, тут же бредет, вниз головой, российский старичок с клюкой в руке и торбой за плечами. На другой иллюстрации к Библии Витебск стоит на холме крышами вверх, как ему и положено,— живая реальность, а не воспоминание о когда-то существовавшей реальности. Иногда Шагал и его возлюбленная жена удваивают сюжет, принадлежащий царю Соломону и Суламифи, и не сразу угадаешь, где библейский царь со своей избранницей-крестьянкой, а где витебский живописец со своей образованной невестой. Влюбленные пары летают не то над Витебском, не то над древним Иерусалимом — рядом с ангелами и музицирующим царем Давидом. Так музицировал когда-то скрипач на крыше. Царь Соломон и его возлюбленная в подвенечном платье летят на крылатом шагаловском коньке, который держит между копыт все тот же шагаловский букет цветов. Под ними, кажется, Иерусалим, но в пустыне льнут друг к другу и шлют приветствия влюбленным те же люди, которых мы столько раз узнавали в витебской толпе. В точку попал Андрей Вознесенский: «И пророки, и Иисус, и весь его «мессаж библик» — очень личное, домашнее какое-то, пропущенное сквозь витебское нутро» [1]. Очень быстро Шагал приручает Библию, как приручил, «пропустил сквозь витебское нутро» фовизм, кубизм, русскую революцию, «Мертвые души», Эйфелеву башню, античную Грецию.

[1] Вознесенский А. Гала-ретроспектива Шагала // Шагал. Возвращение мастера. С. 22.

Библия для Шагала — не религиозная книга с каноническим текстом, но постоянный источник поэтического вдохновения, такой же неиссякаемый, как Витебск. В его иллюстрациях перемешиваются и совпадают различные эпизоды древней книги, рядом оказываются герои, которым положено далеко отстоять друг от друга в пространстве и времени. Моисей изображен рядом с царем Давидом, над головой Исаака, который готовится заклать своего сына,—

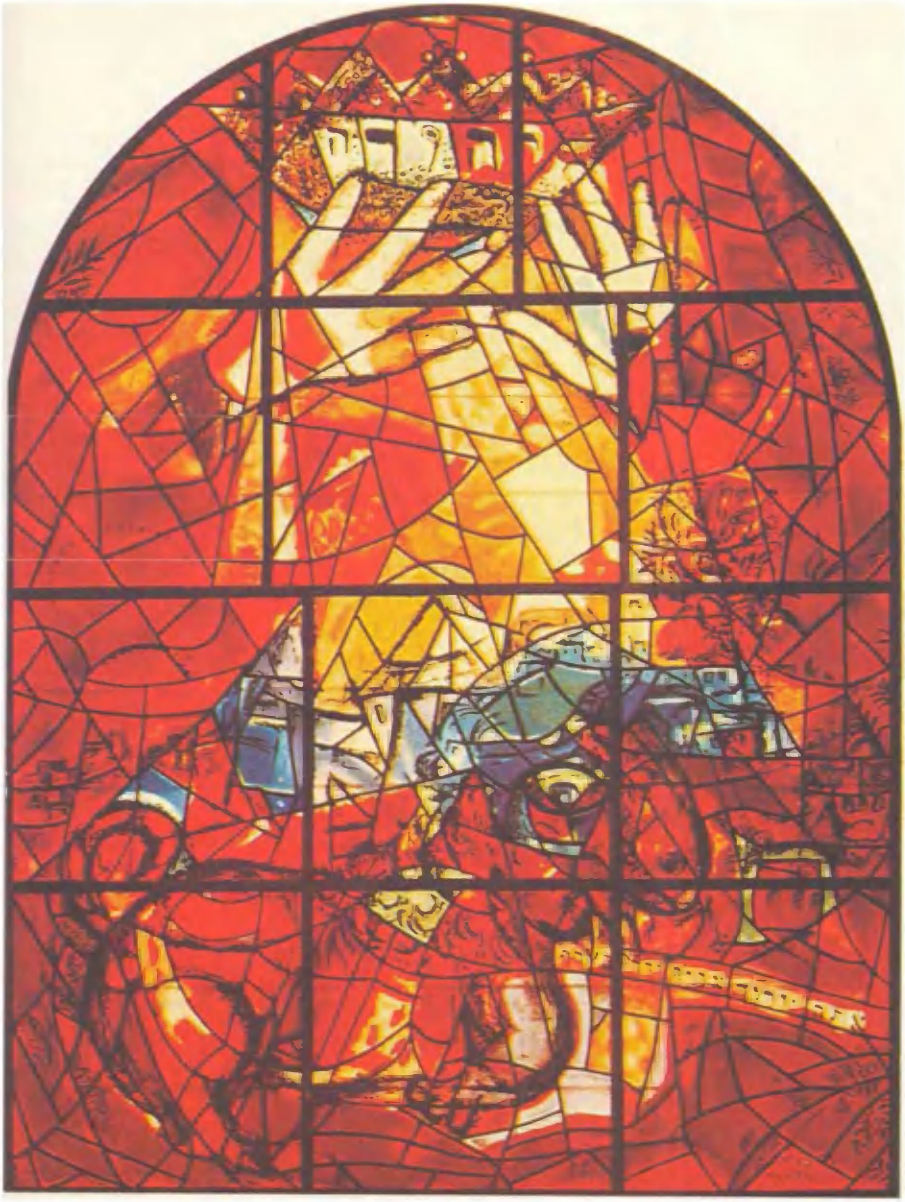
распятый Христос. Начиная в качестве иллюстратора работу над Библией, Шагал побывал в Палестине, изучил пейзаж ближневосточной пустыни и ее красно-оранжевые тона. В его библейские сюжеты начала 30-х годов вкраплены арабские восточные мотивы — следы недавнего путешествия: пальмы, верблюды, каменные гробницы, чалмы, белые головные накидки, схваченные черным шнуром, женщины с кувшином на голове, пастушеский посох, овцы и т. д. В поздних монументальных работах на темы Библии этнографический восточный элемент почти исчезает, давая простор для более экономных и классических или же орнаментальных решений.

Библейские сюжеты Шагала, которыми он украсил католические храмы, синагоги и общественные здания во многих странах,— это его поэтическое завещание, последний торжествующий взрыв его творческой энергии, получивший новую сюжетную опору, это его гуманистическая утопия: откровение Шагала. Когда-то давно, еще до первой мировой войны он в витебских нищих узрел душу и стать библейских пророков. Теперь в арабских пастухах, библейских пророках, поэтах и царях узнал своих витебских земляков, заброшенных в достославные простые и героические времена, когда человеческая жизнь была полна чудес, а до неба, до Бога было рукой подать — достаточно было исполниться решимости и подняться на гору повыше. Жестокие библейские сюжеты он театрализовал, ритмизировал и перевел в лирическую тональность, немилосердные нравы, сколько мог, смягчил, легендарных пророков и царей, как когда-то витебских стариков, рассмотрел, обласкал, интимно к себе приблизил. Один из самых драматических эпизодов Библии, в котором косноязычный Моисей, сопровождаемый златоустом Аароном, просит неумолимого фараона: «отпусти народ мой»,— решен у Шагала, как сцена из спектакля школьного театра. Совершенно инфантилен и второстепенен участник сцены — жестокосердный

обманщик фараон, он ерзает на своем троне — щуплый, бледный как смерть, с широко раскрытыми глазами,— перепуганный кукольный подросток,— в то время как оба просителя, зная свою правоту, ведут себя подчеркнуто степенно, как дети, играющие с привязанными бородами почтенных старцев. Может быть, иллюстрируя Библию, Шагал вспомнил о театрализованных представлениях в подмосковной трудовой колонии беспризорных «Малаховка», где он в годы военного коммунизма преподавал детям рисование? Там так и играли, судя по сохранившейся фотографии. Витебское нутро библейских циклов Шагала проступает на уровне чистой формы так же отчетливо, как на уровне смысловой концептуальной трактовки. Наивная, свежая традиция русского лубка, сдержанное утонченное благородство русской иконописи сращиваются у Шагала с мощной, архаической и прямодушной библейской поэзией, с грандиозной героической библейской сюжетикой.

В витражах его синий — и красный — приобрели свое буквальное, сущностное значение, заливая, в содружестве с солнцем, волшебным светом пространство интерьера. «Больше света!» — мог бы воскликнуть старый художник, повторяя слова умирающего Гёте. В монументальных гобеленах, мозаиках и витражах декоративизм Шагала получил высшее оправдание, ставши способом прикладного, предназначенного для массовой аудитории воплощения поэтической сказочной темы.

Лирическая утопия художника завершается в двух эпических сюжетах: «Исход» и «Вхождение Давида в Иерусалим». Изображая в «Исходе» толпу, охваченную единым порывом, устремленную вперед и ввысь — прочь от рабского прошлого, художник мог подвести итог своим воспоминаниям о русской революции и двух мировых войнах. «Исход» — бесконечная, сплошная, неостановимая лента людей, пересекающих море по спасительному броду в то время, как за ними гонятся, их настигают вооруженные



Витраж синагоги. Иерусалим. 1960



преследователи, которым через мгновение суждено исчезнуть в пучине волн,— это, если угодно, Шагалов «Железный поток».

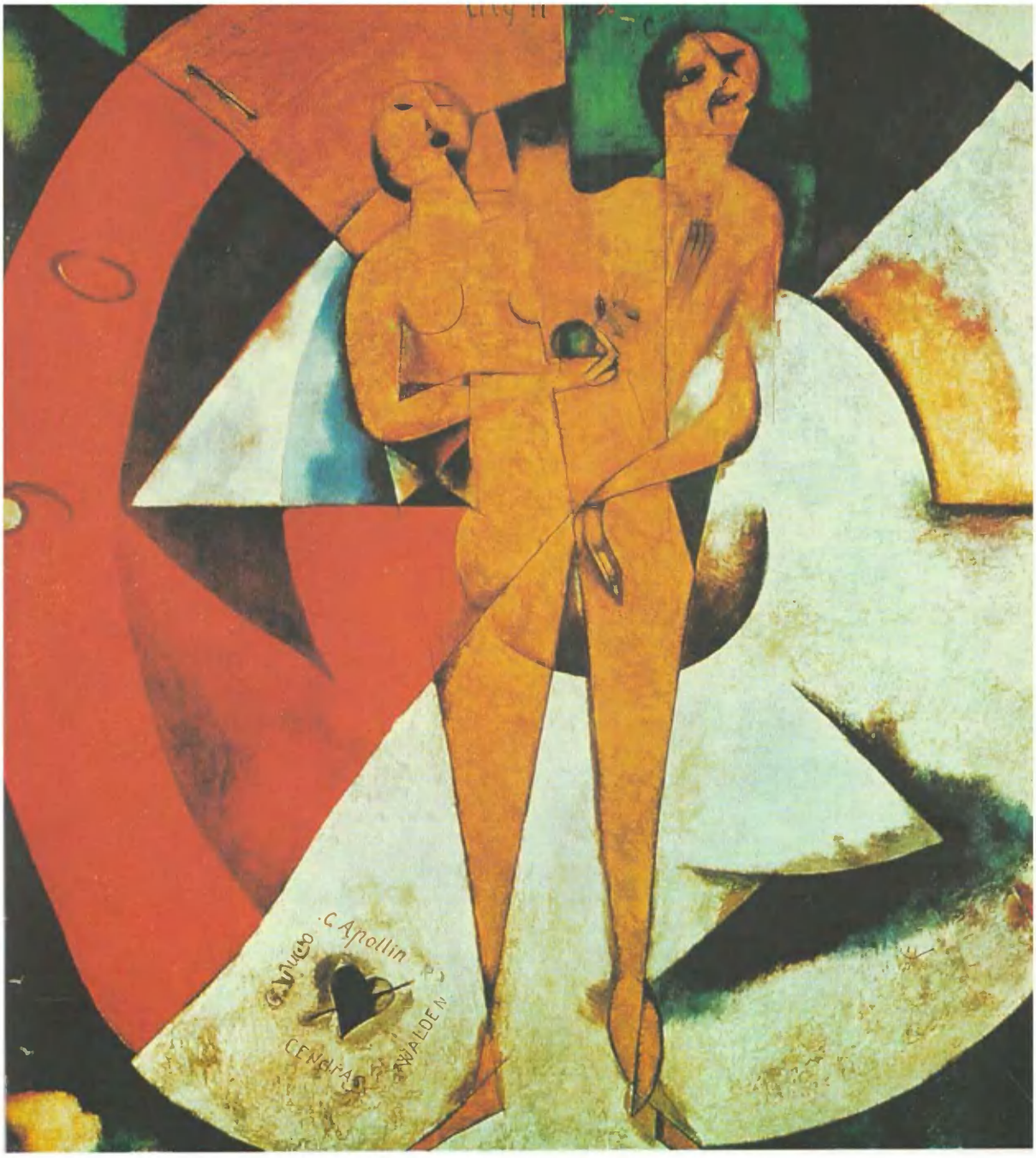
Вхождение Давида в Иерусалим ознаменовано народным гулянием, спасенные граждане древнего города в витебских пиджачных парах и картузах откалывают лихие коленца под звуки арфических струн, которые перебирает поэт-герой.

Современник русской революции, Шагал, мы помним, любил изображать массовку, людей, объединенных общим порывом. В его библейских вещах эта старая любовь заявила о себе свежо и мощно.

Народ, устремленный к свободе, одушевленный Пророком и Поэтом — у Моисея в руках скрижали, у Давида арфа,— живущий в радости и согласии, по нравственному завету и законам гармонии и красоты,— вот идеал, грезившийся великому визионеру в последние десятилетия его почти что вековой жизни.



Поэт, или полчетвертого. 1911 · 1912



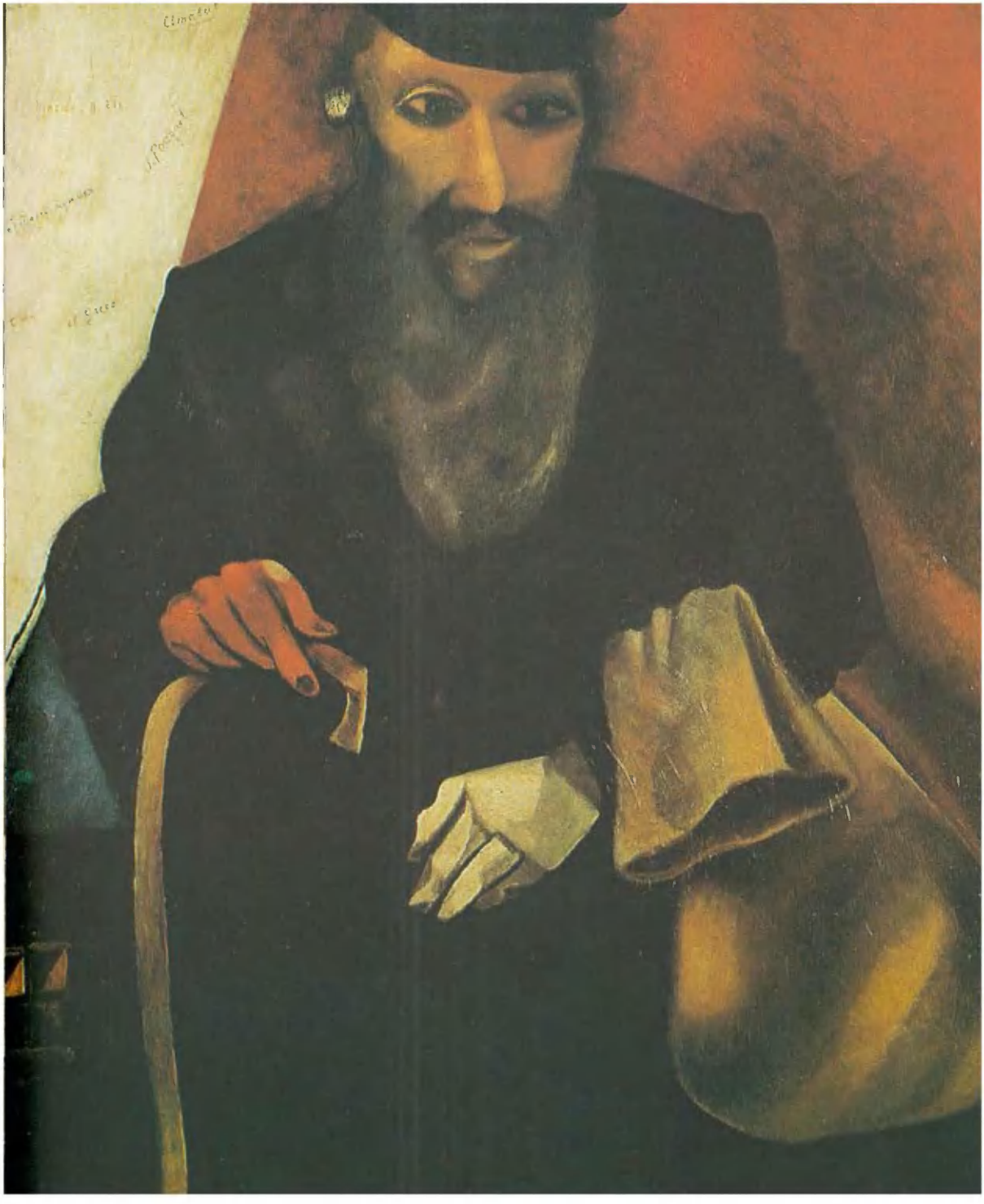
В честь Аполлинера. 1911—1912



Голгофа. 1912



Горящий дом. 1913





Красный еврей. 1914

Красный еврей. 1915



Праздник. 1914



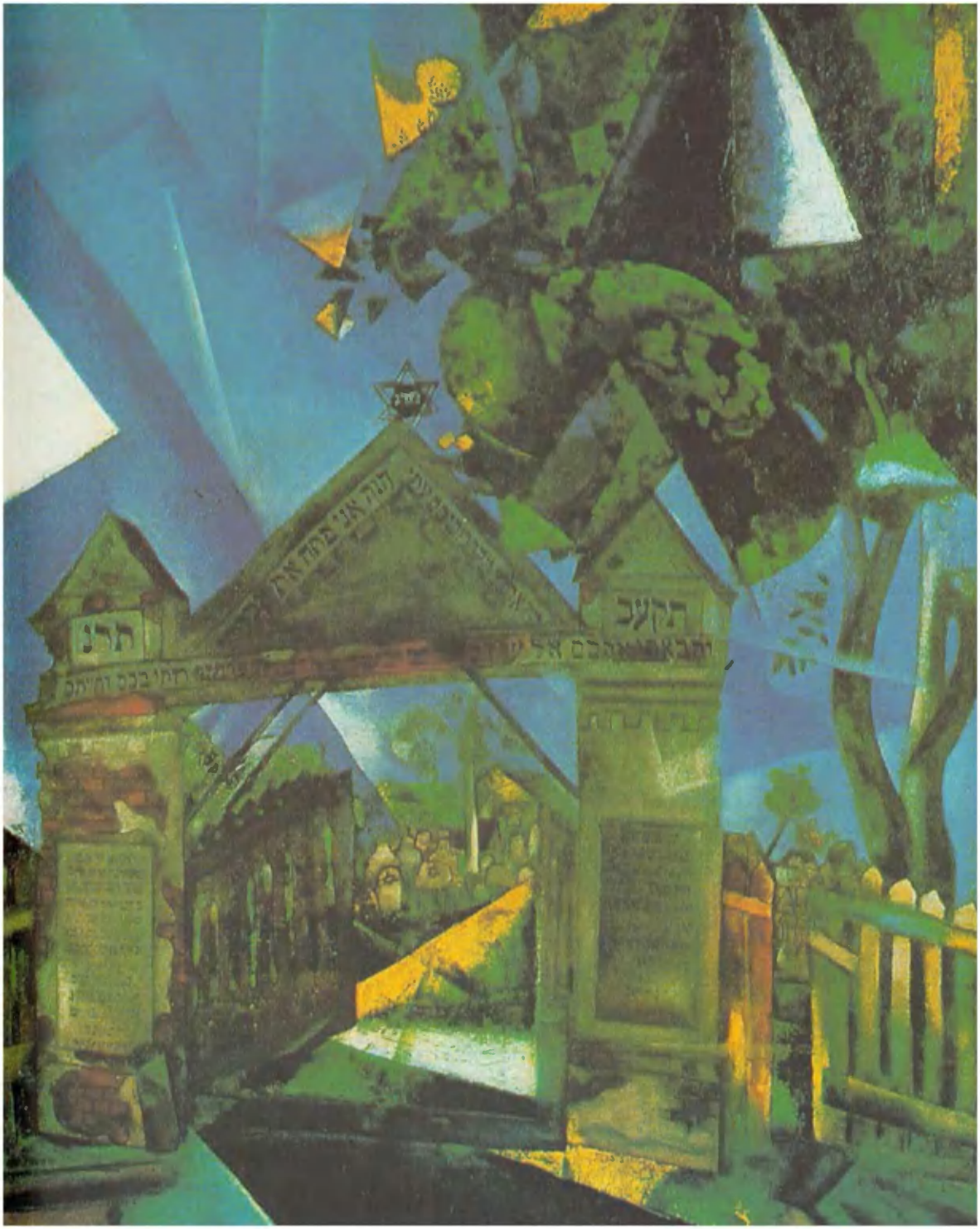
Зеленый еврей. 1914





День рождения. 1915—1923

Серые любовники. 1916


תקע
תרנ



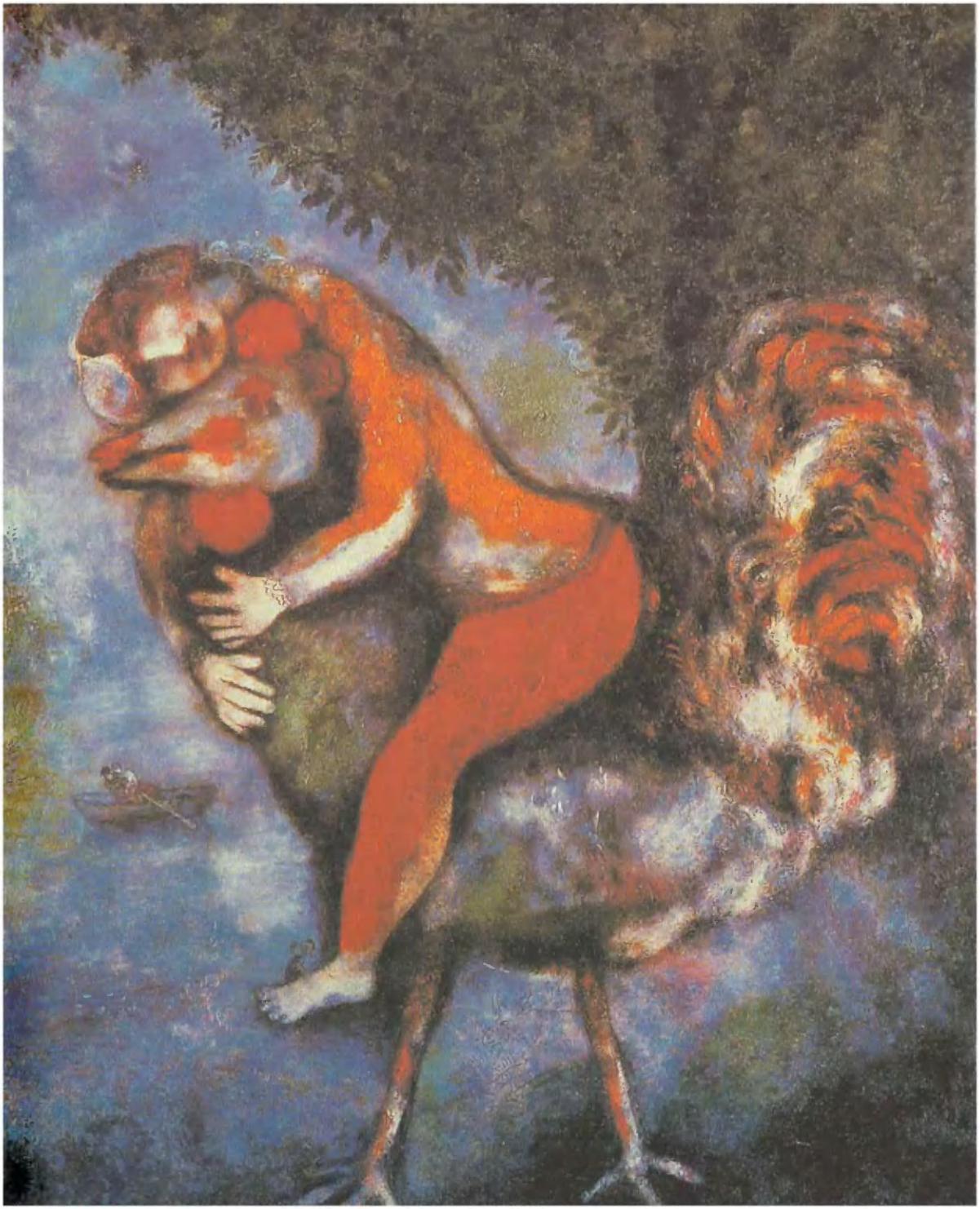
Ворота еврейского кладбища. 1917

Зеленый скрипач. 1918



Введение в еврейский театр. Эскиз. 1920







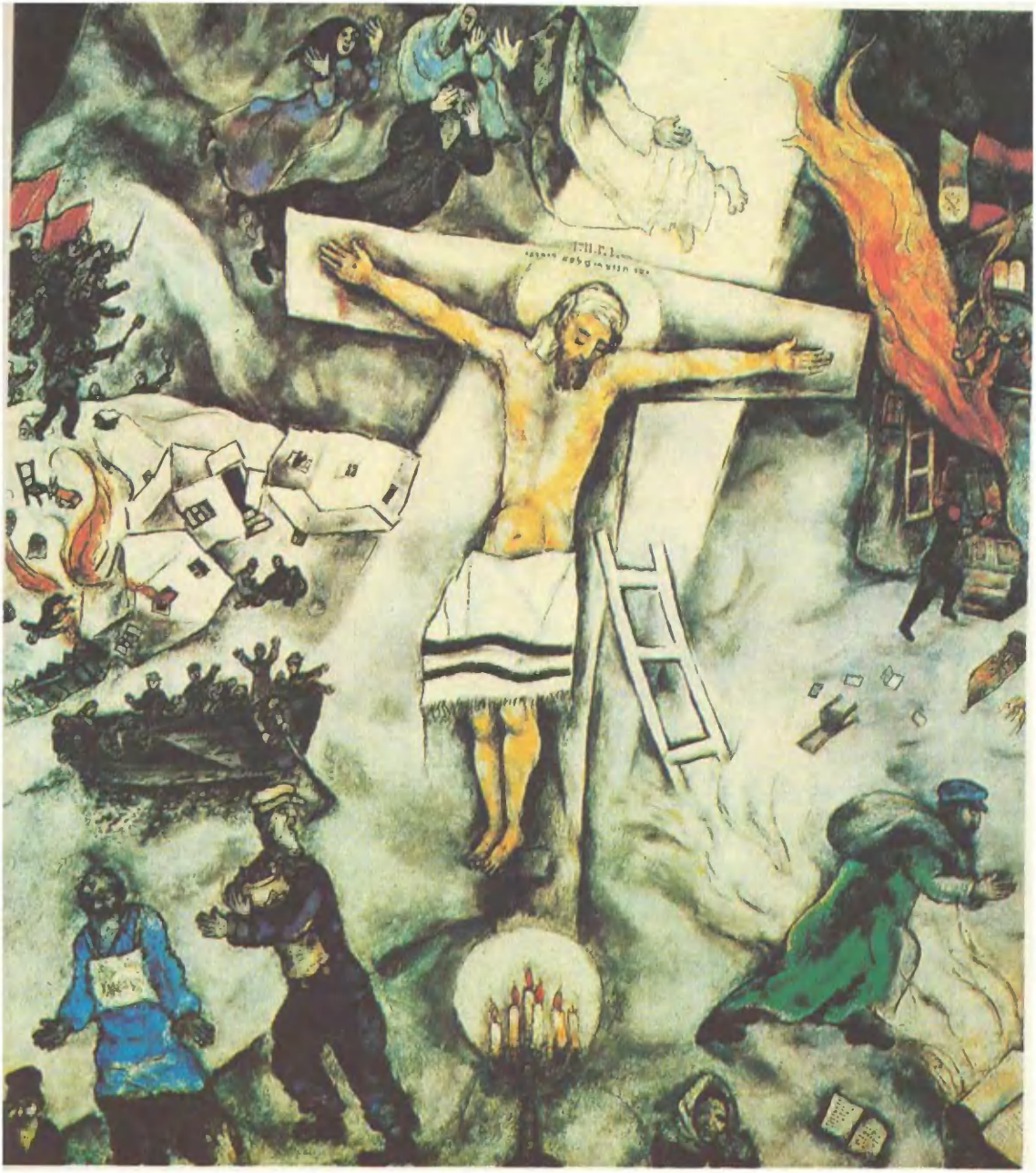
На петухе. 1929

Молодая акробатка. 1930



Падение ангела. 1923—1933—1947

Белое распятие. 1938





В синагоге. Палестина. 1931

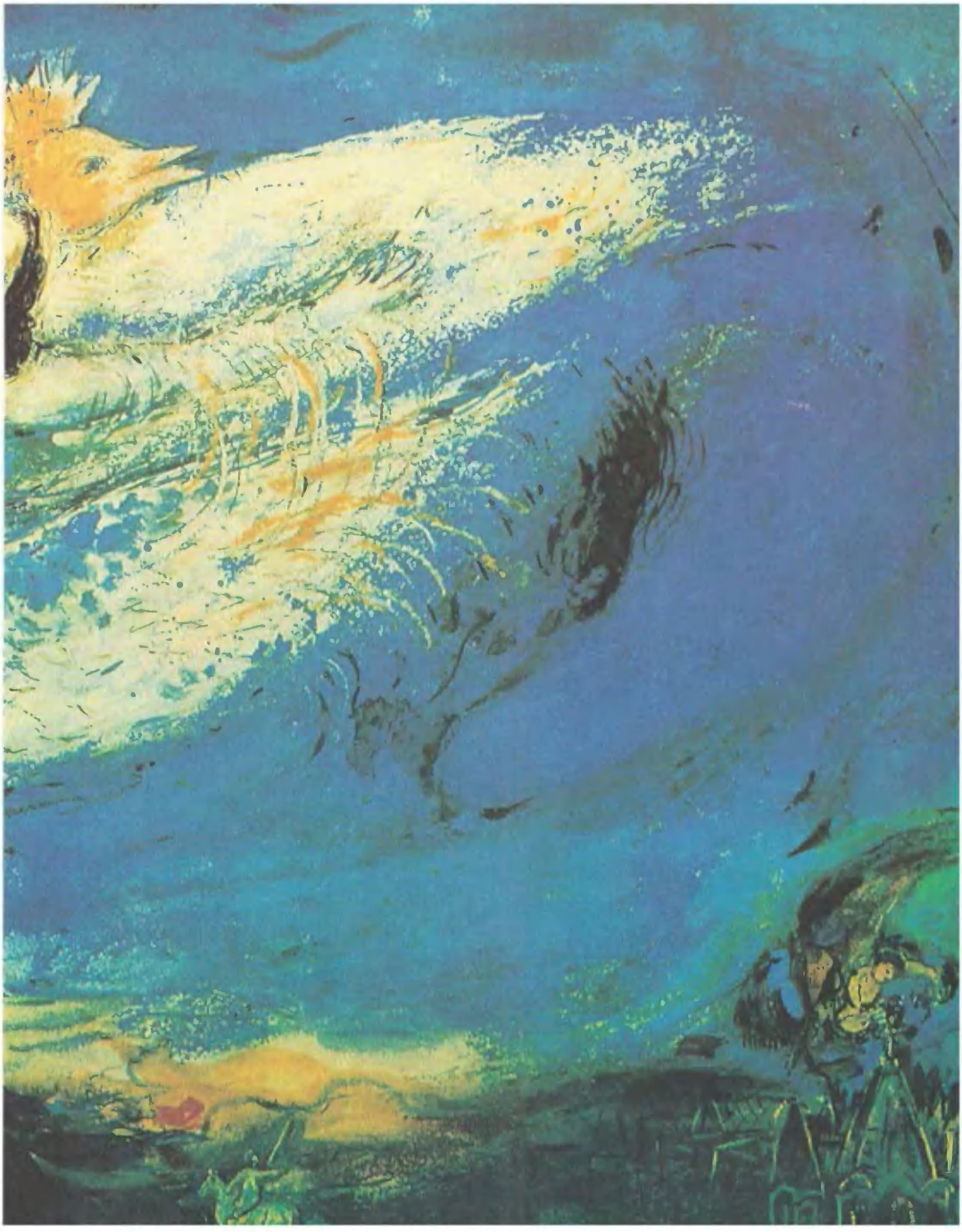


Авраам, принимающий трех ангелов. 1931



Час между волком и собакой. 1938—1943

Жар-птица. Фрагмент. 1945

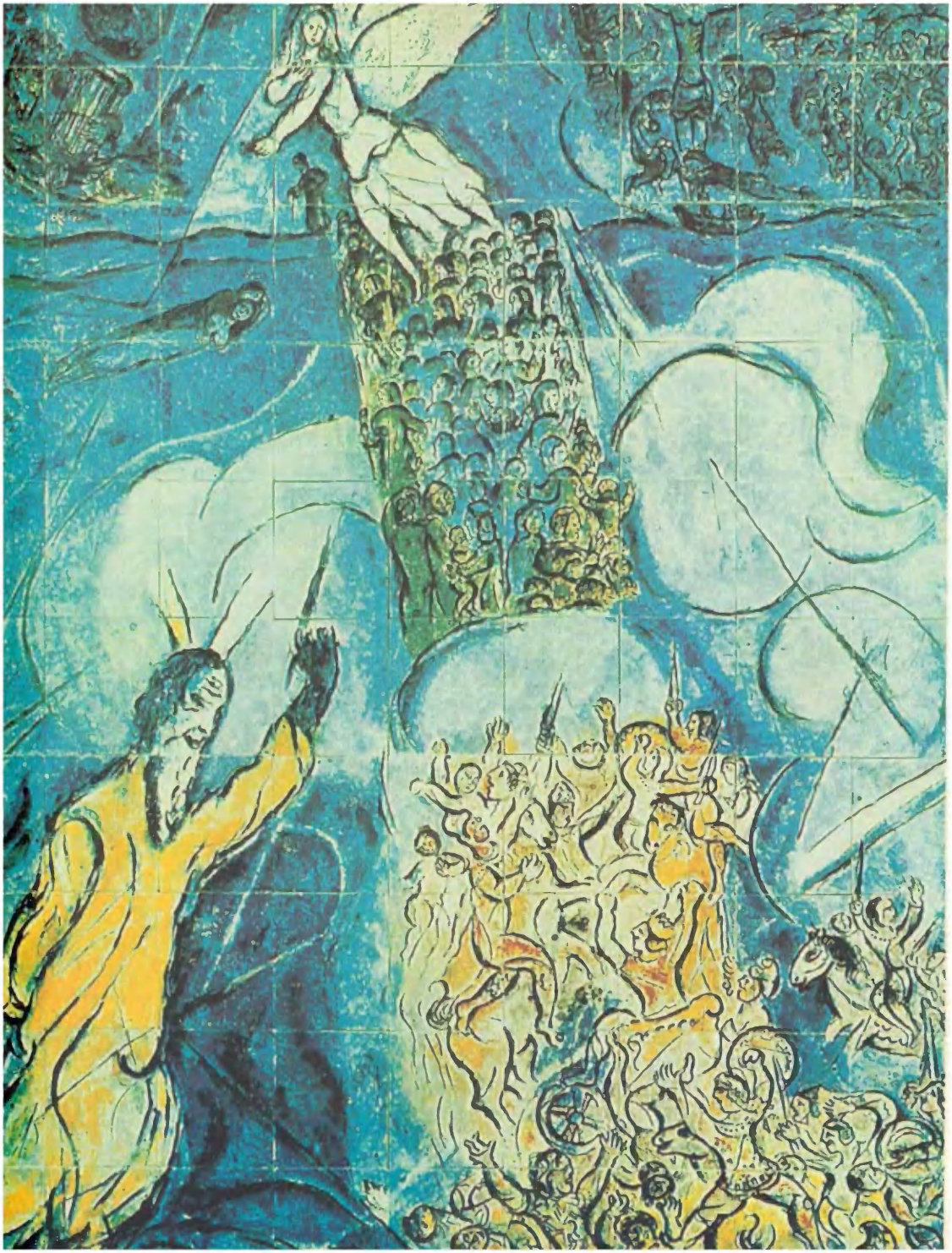




Часы с синим крылом. 1949



Еврей с торой. 40-е гг.





Переход через Красное море. 1956

Царь Давид 1962—1963



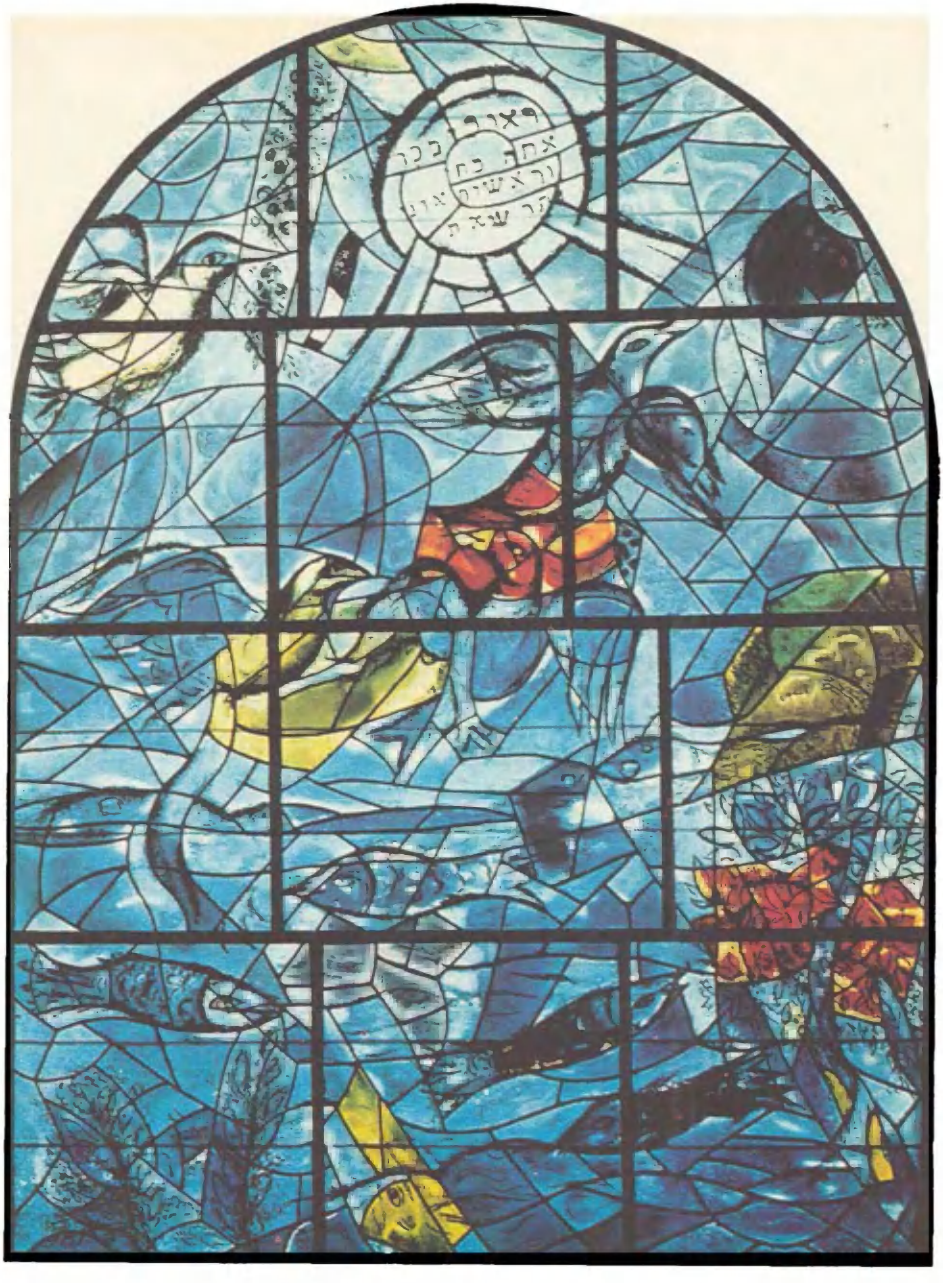
Красные цветы. 1950

Гладиолусы. 1955—1956





Витраж синагоги. Иерусалим. 1960



Витраж синагоги. Иерусалим. 1960

Плафон Парижской Гранд-опера. 1964 →







Отпусти народ мой. 1966



Моисей, получающий скрижали завета. Не датировано



Исход. 1964


Chagall



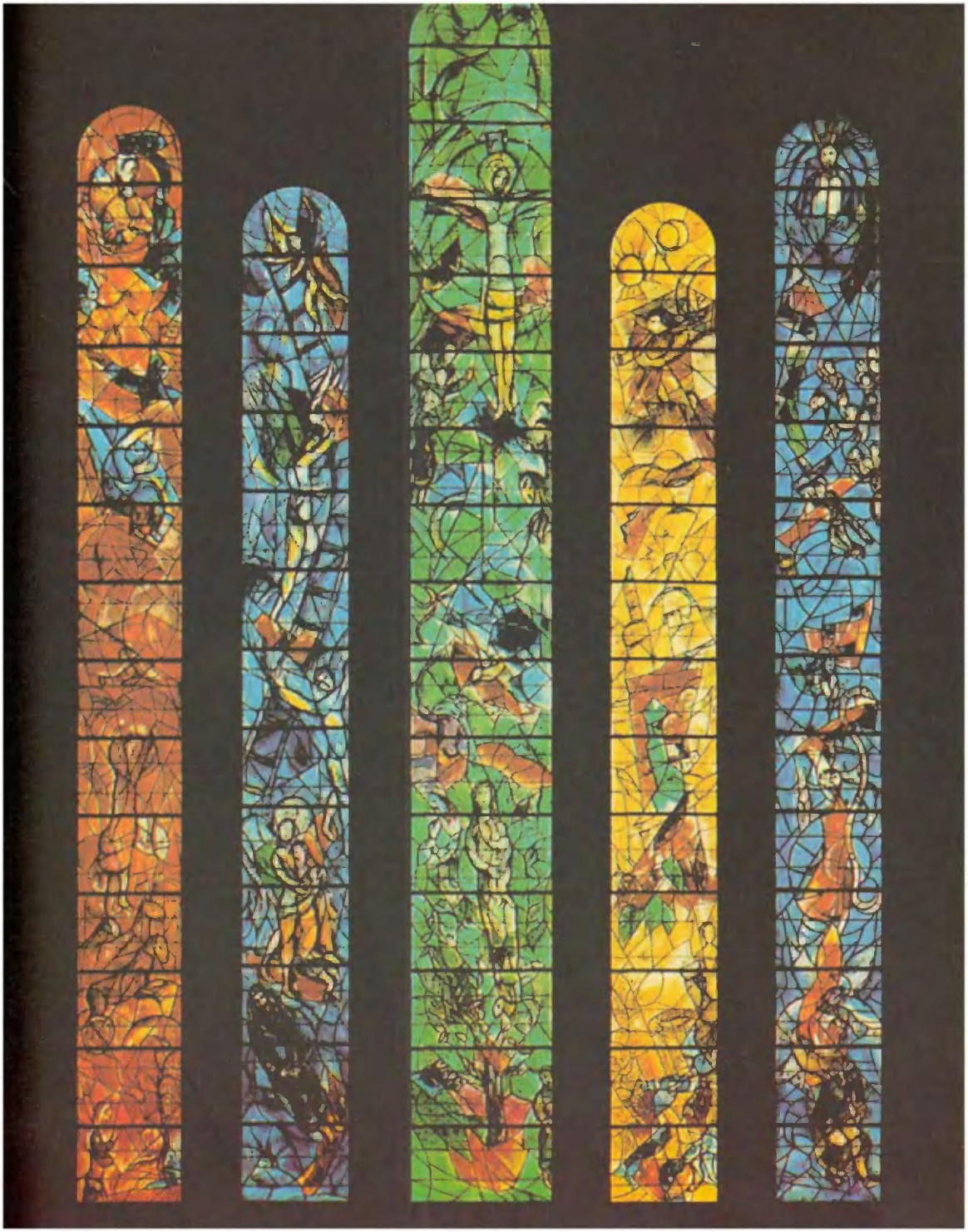
Вхождение в Иерусалим. 1964—1968



Башня царя Давида. 1968—1971

Песнь Песней. Не датировано

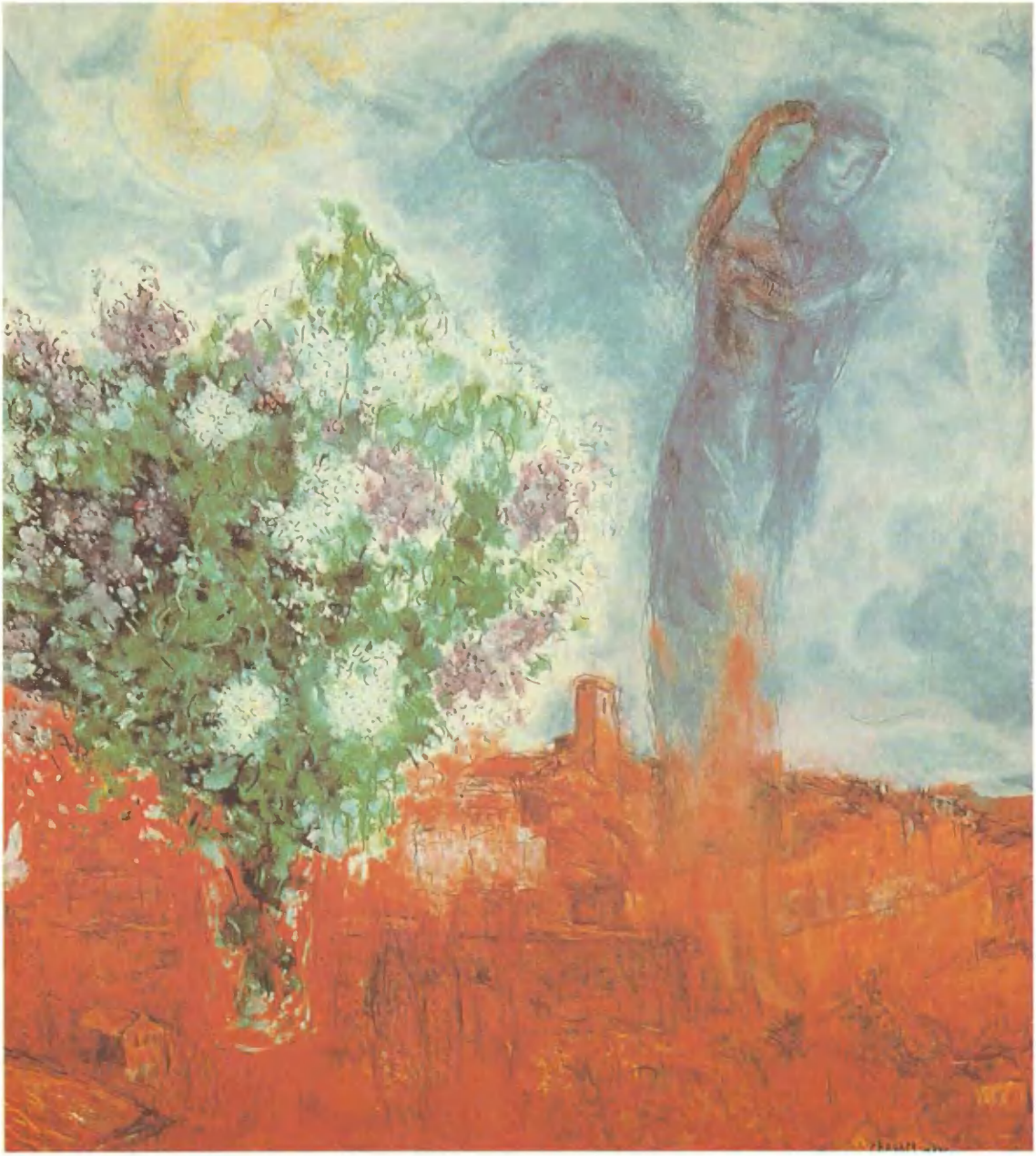






Алтарные витражи. Цюрих. 1970

Алтарный витраж. Фрагмент
Цюрих. 1970



Влюбленные над Сен-Полем. 1970—1971



Песнь Песней. 1974



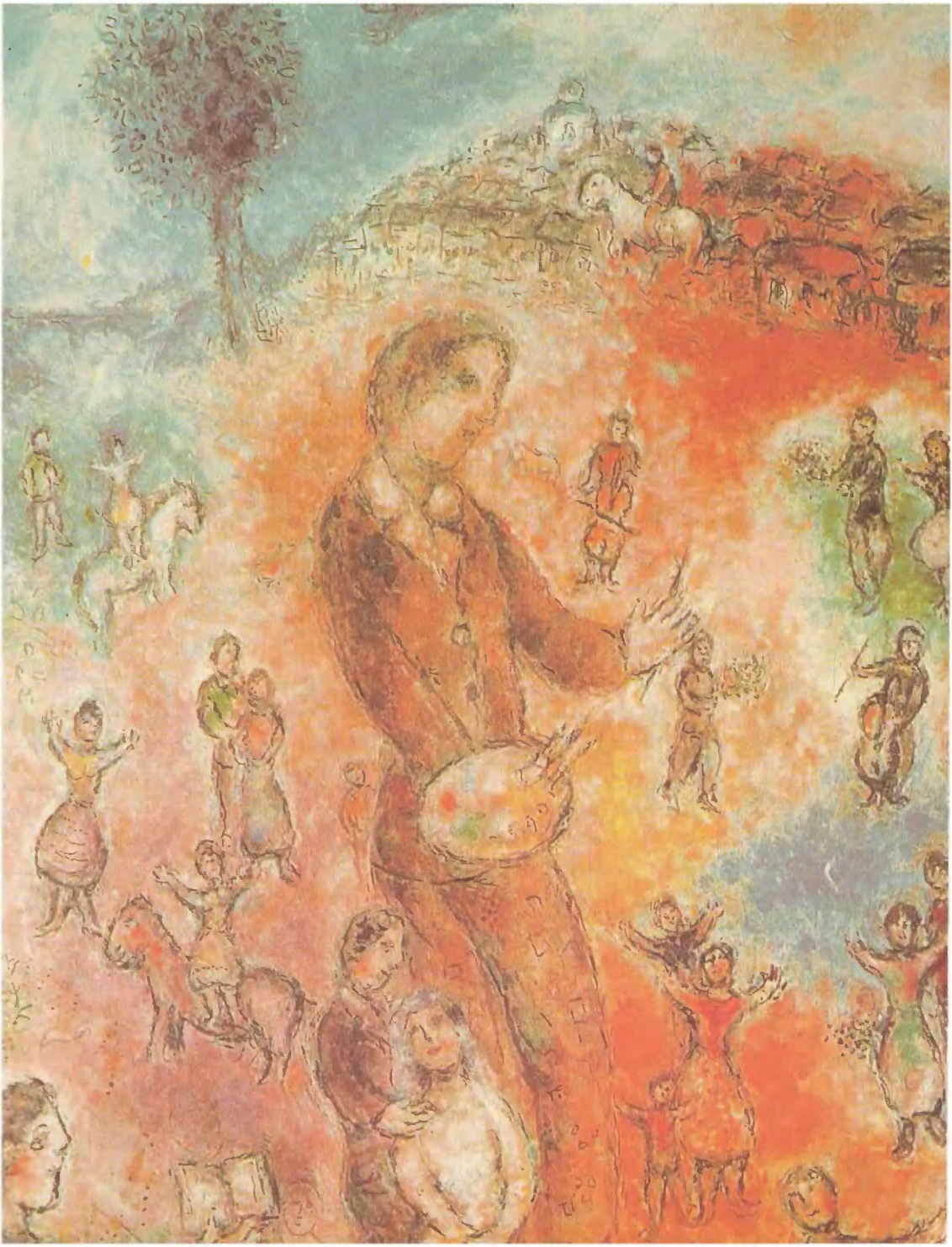
Моисей со скрижалями и золотой телец. 1976





Автопортрет с букетом. 1981

Художник на празднике. 1982



Борис Исаакович Зингерман

Парижская школа

Пикассо, Модильяни, Сутин, Шагал

Редактор З. К. Абдуллаева
Художник Г. Б. Лукашевич
Технический редактор И. Г. Алексеева
Корректор О. Е. Ширяева
Ответственный за выпуск А. А. Ильницкая

Сдано в набор 20.IV.91. Подписано в печать 28.10.91.
Формат 70×84/16. Бумага мелованная.
Гарнитура шрифта Баскервиль. Печать офсетная.
Усл. п. л. 26,16. Уч.-изд. л. 24,831.
Тираж 16 500 экз. Заказ № 3547. Цена договорная.

Ордена Октябрьской Революции и ордена
Трудового Красного Знамени МПО «Первая
Образцовая типография» Министерства
печати и информации Российской Федерации.
113054, Москва, Валовая, 28.

ТПФ «Союзтеатр»
103001 Москва, Благовещенский, 3
Всесоюзный молодежный
книжный центр
101463 Москва, Петровка, 26

The lavishly illustrated art book *The Parisian School* gives literary profiles of great 20th century masters — Picasso, Modigliani, Soutine and Chagall. The majority of works reproduced are in American and West European collections. Now, we represent them in a single collection, a sort of museum on paper. Here lies the originality of this book, which will help you to compare these artists of genius — now contrasting each other, now mutually complementary — and appreciate their uniqueness.

Boris Singermann, one of the pillars of Russian art studies, is far from the highbrow professorial tone as he introduces his reader to the Parisian art world in the Golden Age of European avant-garde. Subtle and profound, his scholarly analyses are put forward in an exquisite idiom, lively and emotional, which reveals the loving connoisseur in him. His profiles of this century's foremost artists are made in the austere yet easy manner of the best Russian essayists and art critics. They are sure to appeal to the reader who prefers untrivial studies of the portrayal of man in modern art. The carefully selected reproductions add to the impression.

This pioneer presentation lends a double effect. What you are opening is at once an art album and a fine literary work in which you see modern art classics as your contemporaries and wonderful companions.