

Шагал в парижском Токийском дворце

Русская мысль. — 1995. — Париж. — 3-9 авг. — с. 14.

Размышления и воспоминания

Заканчивая в 1929 году свой этюд о Шагале, вошедший в знаменитую книгу «Профили», Абрам Эфрос писал: «Что кроме гаданий оставляет нам на долю Шагал? Его сегодняшний день смутен. Надо мужественно признаться, что нет более безнадежной вещи, чем предсказание о будущем этого опьяненного беззаконием своих вдохновений художника». Оценки и приговоры Эфроса были безошибочными, и, будучи корифеем «критической поэзии», он никогда не был ловцом слов. Отказ от прогнозов означал признание непредсказуемости развития. И действительно, хотя симптомом как в самом творчестве Шагала, так и в духовном климате эпохи было немало, трудно было представить, к чему придет Шагал в 30-х годах и чему он будет следовать до конца своей долгой, превошедшей долготлетие Микеланджело и Тициана жизни.

Выставка «Марк Шагал: русские годы, 1907—1922», с большим успехом проходящая в парижском Городском музее современного искусства (Токийский дворец), окончательно укрепляет во мнении: есть как бы два Шагала, если и похожих и близких друг другу, то близостью не единства и однородности, а двойничества, отзвука, отраженности: это Шагал до отъезда из России в 1922 году и Шагал, нашедший в Париже 20—30-х годов, конечно, уже не то, что А. Мальро называл «начальной схемой», но ту дефинитивную творческую формулу, которая принесла ему мировое признание и житейское благополучие.

Эту эпоху и отдельные ее этапы называли «послеверсальским миром», «периодом временной стабилизации капитализма», «веком джаза», «передышкой» и т.д. Как бы ни судить эти годы, ретроспективно трудно порой не поддаваться их fascinирующей притягательности, трудно бросить камень в людей, пытавшихся не думать о неумолимо приближавшейся второй мировой гекатомбе и старавшихся забыть все, что напоминало о первой. Это эпоха (беру именá почти наугад) Сергея Лифаря и Жана Кокто, Жана Жирфду и Поля Валери, Рауля Дюфи и... Тино Росси, эпоха последних значительных попыток втиснуть хаос бытия и смятенность чувств в некое салонное обрамление перед тем, как в 1939—1945 годах со старой Европой, в том числе и с Европой «салонов», было покончено.

В области изобразительных искусств это время безраздельного царствования для одних знаменитой, для других пресловутой «Парижской школы» («Ecole de Paris»). Просматривая каталог выставки Шагала (к слову, несусветно дорогой, в два-три раза дороже более содержательного и репродукционно качественного немецкого каталога 1991 года), я обнаружил в нем любопытнейшие цитаты из вышедшей в 1942 году в оккупированном Париже книги Робера Рея «Современная живопись, или Искусство без ремесла» (после войны автор сделал блестящую карьеру в качестве генерального инспектора изящных искусств); клеймя возникновение «Парижской школы», Р.Рей писал:

«Самое необыкновенное — это то, что принадлежавшие к этой школе почти целиком были живописцами или скульпторами иностранного или семитского происхождения, (...) они не чувствовали как французы, не умели даже писать на французском языке. (...) «Парижская школа», в которой практически не было ни одного парижанина, да что там! ни одного француза!»

Я привожу эти высказывания не для запоздалых обличений коллаборантского усердия их автора или отсталости его вкусов (он, в частности, сильно лягает А.Воллара и Шагала за иллюстрированное издание «Басен» Лафонтена как чуждое картезианскому духу французской классики); в конце концов, каждый свободен в своих политических убеждениях или художественных пристрастиях. Важно то, что для Р.Рея и ему подобных (которых во Франции во время оккупации было достаточно) Шагал вместе с другими представителями «Парижской школы» ответственен за космополитизацию французского искусства.

Между тем, дело обстоит совершенно наоборот. Не количественно преобладавшие в ней мастера иностранного происхождения космополитизировали «Парижскую школу», а дух эпохи создал космополитическую «Парижскую школу», подчи-

нившую своим требованиям самобытных, а иногда и глубоко национальных художников, каким был Шагал.

«Парижская школа» образовалась из мастеров, так или иначе чувствовавших, чего от них ждал Париж. А Париж ждал, чтобы его удивляли, но удивляли в меру, в меру легкомысленной эпохи, ничего не забывшей и ничему не научившейся.



М.Шагал. Продавец скота. 1912.



М.Шагал. Двойной портрет с бокалом вина. 1917—1918.

То, что для Шагала было неприемлемо в искусстве России революционных лет («стилизация» авангардизма в Камерном театре Таирова), постигло его во Франции: гениальный художник российского еврейства постепенно становится более или менее удачливым «кондитером кисти» (так обозвал когда-то тот же Эфрос Р.Дюфи, но это «кондитерство» присуще всем «тридцатникам», будь то Матисс с его «Одалисками» или Кокто с красотами его пьес и фильмов, с которыми он не расстается и в послевоенную эпоху).

К «русскому» Шагалу Париж 20—30-х годов не был готов. Да и выставка 1995 года, запоздавшая по отношению к одноименной в Германии (Франкфурт-на-Майне) на четыре года, повергла парижскую публику в состояние настоящего, не «блажированного» удивления. Не таким она «знала и любила» Шагала, и этот полуведомый Шагал оказался куда значительнее привычного. И оказывается, не Шагал и другие инородцы сгубили «Парижскую школу», а она «сгубила» Шагала (прибегаю к привычкам, ибо не предьявляю никаких счетов — занятие по отношению к истории бессмысленное). Тут есть над чем задуматься. На переполненной народом выставке сразу отмечаешь эти не глазеющие, а глядящие и размышляющие фигуры, подолгу задерживающиеся у «Зеленых любовников» (собрание Дм.Эфроса, Москва) или у великолепной шагаловской графики 1910-х годов.

Говоря о «русском» Шагале, каким он предстает на парижской (а до того франкфуртской и московской) выставке, надо сразу и решительно сказать о том, что определяет его место в истории русского и — не побоюсь сказать — мирового искусства. Этот глубоко национальный по духу еврейский художник был до 1922 года

одновременно и представителем русской школы живописи, целиком сформировавшей его, но в которую, в свою очередь, он внес свой неповторимый и драгоценный вклад.

Я не буду писать ни об утверждении в искусстве Шагала образа российского местечкового еврейства как некоей эстетической самоценности (об этом прекрасно и навсегда написал Абрам Эфрос), ни о тематике или

лишь в «Зеленых любовниках» (1914—1915). («Метельщик» 1914 г. из Астрахани, представленный во Франкфурте и Москве, равно как и знаменитый «Молящийся еврей», не выезжающий из Нью-Йорка, отсутствуют). Вообще выставка по составу в целом уступает московско-франкфуртской. На ней нет таких жемчужин, как «Вид из окна в Витебске» (1908; собрание З.Гордеевой, СПб), «В парикмахерской» (1914, Третьяковская галерея; происходит из собрания И.А.Морозова), «Давид с мандолиной» (1914—1915, Владивосток). Но присутствие «Зеленых любовников», совершивших в последнее время мировое турне, делает в какой-то степени восполнимыми эти пробелы.

Я помню эту вещь над письменным столом А.Эфроса в простенке между двумя окнами приземистого московского особняка во Вспольном переулке у Малой Никитской (до революции он принадлежал знаменитому ресторатору Тестову, продолжавшему жить в верхнем этаже и при большевиках). На меня, провинциального юношу, приехавшего учиться в Москву из Ташкента, эта вещь произвела ошеломляющее, шокующее, как бы сейчас сказали, впечатление (хотя «Профили» я незадолго до того прочитал).

В 1973 году, преодолевая невероятную давку и заслоны, я подвел к Шагалу Наталью Давыдовну Эфрос, знакомую с ним с конца 10-х годов; она назвала себя, маэстро всплеснул руками, они облобызались, а затем Марк Захарович сказал стоявшей рядом Е.Фурцевой: «У нее находится одна из лучших моих вещей». Екатерина Алексеевна была не самый плохой из советских министров культуры и обладала определенным тактом и женским обаянием, но тут вышла промашка: «Так пусть она ее и а м отдаст...» Шагал лукаво усмехнулся, Н.Д. промолчала. Конечно, у нее и в мыслях не было отдавать и м. Потому что кто знает, где она потом могла оказаться. А пока, слава Богу, остается в Москве, но и по миру ездит.

Я позволю себе еще несколько размышлений, окрашенных воспоминаниями. Выступая в 1973 году в Третьяковской галерее, Шагал, приближавшийся тогда уже к своему 90-летию, говорил о том, что источник



М.Шагал. Белла в белом воротнике. 1917.

его жизненного и творческого долголетия — любовь: «Я всю жизнь жил только любовью...» Действительно, из облика, из манер этого очень старого и в то же время не дряхлого человека излучались любовь и доброжелательность. Что-то от рембрандтовских евреев проступало в чертах его лица.

Вот Шагал вышел после вернисажа через служебный ход галереи в Толмачевский переулок, его снова обступили восторженные люди, аплодисменты, к нему протиснулся начинавший тогда литератор Михаил Поздняев, преподнес переписанный от руки и посвященный Шагалу сборник своих стихов. Марк Захарович ласково потрепал его по голове...

В Витебск он не поехал. Он с трудом узнавал Москву. А что ждало бы его там? Он прекрасно понимал, что нет уже больше ни того Витебска, ни той России, частью которой он был. Хотя они продолжали жить в его памяти и на его полотнах, полотнах самого еврейского из русских художников, каким был, есть и останется Марк Захарович Шагал.

МИХАИЛ ТОЛМАЧЕВ

Париж—Нюрнберг

Шагал Марк

3.8.95