

21.09.93

Татьяна БАЧЕЛИС, доктор искусствоведения

Недавно вышла в свет книга Бориса Зингермана «Парижская школа», посвященная творчеству четырех великих художников нашего столетия — Пикассо, Модильяни, Сутину и Шагалу. Празднично оформленная, снабженная репродукциями знаменитых полотен, написанная строго и великолепно, книга эта вызывает чувство радости. И это как раз то, что сегодня нам нужнее всего.

В самом деле, отчего историк и теоретик театра Борис Зингерман ощутил ныне потребность заново взглянуть на произведения всемирно известных художников? Прежде всего именно в силу их известности. Каждый в принципе может их творения увидеть в оригинале. В отличие от театра произведения живописцев не исчезают.

Тут мы подходим к главной, как представляется, причине, толкнувшей автора к художникам Парижской школы. Они давно уже стали классикой. Были когда-то дерзкими авангардистами. В конце 40-х и в 50-е годы их творчество было осознано и понято как великое искусство, связанное с нашим трагическим столетием. Вот проблема, пронизывающая книгу Зингермана. Наш «век-волкодав» каким-то образом смог вызвать к жизни великое искусство и отразиться в нем.

Сам по себе этот парадоксальный факт сегодня, изданный, особенно удивляет. Да, наше полное непозволительных социальных экспериментов и катастроф столетие имело свою классику, свое великое искусство, которое (теперь это вполне ясно) не слабее, а в некоторых аспектах и сильнее наследия прошлых эпох.

Объяснить это явление отнюдь не просто. Из книги Зингермана напрашивается один из вариантов ответа: история творит человечество, искусство творит личность. Когда-то не понятые современниками искусство авангардистов ныне понятно даже детям.

Проблема превращения современности в классику и классики в современность имеет не столько узко искусствоведческий, сколько экзистенциальный смысл. Под свой занавес век одарил людей нашей страны неизвестными условиями свободы. Они оказались для иных непереносимы. Все это

знают. Но жизнь наша так трудна сегодня, а временами столь абсурдна, что не всегда удается понять, что именно мы обрели. Да и не всем она нужна, эта свобода. И очень немногим дано ощутить ее внутренне. Еще меньше тех, кто сумел ее реализовать. Автору книги, о которой идет речь, именно это удалось. Его книга сама по себе есть акт внутренней свободы.

Когда-то, в 1949 году, Илья Эренбург жестко сформулировал в разговоре со мной условия, в которых мне надлежало работать. Он сказал: «Помните, лоб ваш, а стены — не ваши». Задача состояла в том, чтобы, имея лоб, все же не разбить его о стены.

Теперь иное. Под конец своей истории наш век вместо колбасы бросил нам свободу. То ли в намешку, то ли всерьез. Зингерман торопится и правильно не делает. Можно ведь и не успеть. Но замечательно то, что он это делает без спешки и суесть. Вероятно, помнит слова поэта: «Не волноваться: нетерпенье — роскошь». Чаще бывает иначе: ощутившие вкус свободы волнуются, проявляют нетерпение, боятся, что их опередят, и в результате думают и пишут поверхностно.

Зингерман мыслит требовательно, именно оттого, что помнит о свободе. Он нигде не скрывает трудностей, талящихся на его пути или в той или иной художнической судьбе. Присутствие автора очень ощутимо. Он разговаривает с читателем как с достойным собеседником. Толкает его на спор и даже, кажется, прислушивается к возражениям. Углубленный анализ и блестящие описания отдельных вещей сочетаются здесь с широким размахом обобщений. Некоторые из них как бы ждут ответного удара, почти провоцируют полемику. Но не стоит поддаваться этому соблазну. Главное тут вовсе не в спорности или в точности тех или иных ассоциаций, а в том, что они искренны. Метод автора — рассматривать явления искусства и в их самодостаточной ценностной сути и в то же время

рядом с другими, в синтезе разных сторон мировой, именно мировой культуры.

Искусство европейцев нашего сумасшедшего века создало ценности общечеловеческие. В этом и состояла осознанная самими художниками цель Парижской школы. Всечеловеческая суть искусства — вот чему посвящали свое творчество

ПАРИЖСКАЯ ШКОЛА

Известия. — 1993. — 21 сент. — с. 10

молодые новаторы, те, кто бедствовал и голодал в Париже начала века. Их не понимали современники. Их картины не покупали — если не считать русских утонченных купцов. Но художники не покидали этот город, знакомый до слез, ибо там свободно дышалось.

Диалог между эпохами нашего века и человеком был трагичен. Именно таким он предстает в четырех частях книги.

Это четырехчастное деление представляется мне истинным интеллектуальным открытием. Перед нами исполненная драматизма тетралогия, построенная по законам симфонического развития. В первой мощно написанной в ритмах аллегро главе о Пикассо мы слышим голос надвигающегося на человека двадцатого столетия. И ответы человека — через художника — сперва растерянные, потом окрепшие,

окрикнувшие, наконец грозные. Это Пикассо, принявший вызов. Он предвидел катаклизмы. Были в начале века такие художники-пророки, среди них — Чехов. Зингерман предлагает нам стремительное и дерзкое сопоставление Пикассо и Чехова. Сперва оно вызывает сопротивление. Потом неожиданно для себя соглашаешься с автором и даже хочешь подхватить его мысль и продолжить. Сопоставить, например, любого из Арлекинов Пикассо с чеховским дядей Ваней. Да, понимаю, звучит вроде дико. И все-таки. Ведь перед нами, по сути говоря, одна и та же человеческая ситуация, новая, отличная от предшествующего исторического развития. Человек перестал быть мерой всех вещей. Уточенность. Бездожность. Несбывшиеся мечты. Истощенный Арлекин не расстается с наполеоновской треуголкой, дядя Ваня промахивается, стреляя дважды в своего врага в упор. Он хочет вырваться из рамок своей индивидуальности, хотел стать Шопенгауэром, теперь бросается к «роскошной женщине» и кончает возращением к счетам и тоске. Жизнь не удалась. Арлекин хочет стать вновь индивидуальностью: он женится. Женатый Арлекин! С точки зрения театра это нонсенс. Но с точки зрения жизни дело обстоит иначе. Комическое ремесло более не кормит актера. Дядя Ваня кричал, Арлекины начала века умолкали, но треуголки, однако, не сняли. При всех различиях суть ситуации в этих фигурах та же. Несчастное сознание. Покинутость. Духовное одиночество чеховского героя обрело широкую обобщенность мысли в худых невеселых Арлекинах Пикассо.

Потом трагический мастер будет по-иному отвечать наступавшему на него столетию — могучим кубизмом, беспомощными гротесками, реалистическими портретами, наконец, воздушной танцующей графикой. Зингерман пишет обо всем, находя каждый раз непредвиденные ракурсы.

После рассмотрения Пикассо ритмы повествования замедляются, успокаиваются. В главе о нежном Модильяни автор свою страсть укрощает. Здесь парит

благородный лиризм, как и подобает адакью. Жан Кокто называл Модильяни «нашим аристократом», а царство линии в мире его полотен — «верхом элегантности». Зингерман словно бы тихо слышит мелодию этих линий. Пленявшая Модильяни красота женского тела понята и описана в книге с утонченной пристальностью. Так, что становится слышна ностальгия художника по утраченному Ренессансу, по гуманизму. Связи Модильяни с Боттичелли, с Джорджоне давно отмечены. Но в контексте зингермановской книги эти связи обретают новое смысловое значение. Венеры эпохи Ренессанса отдыхают. Обнаженные в мире полотен Модильяни чего-то ждут или бегут.

покойно спят. С Боттичелли Модильяни был неразрывно связан концепцией линии. Но его обнаженные несчастливы. Это — не портреты и не картины, это — видения художника-визионера. Метафизичны фоны на всех его полотнах — чаще всего колористически разделенных надвое, по горизонтали или по вертикали. Темно-голубое и смутно-розовое. Таких фонов вы не найдете ни у кого. Прав Зингерман, когда пишет, что: «Особенность положения Модильяни состояла в том, что (...) ему суждено было действовать в разгар грандиозной художественной революции, смысл которой как раз и состоял в отказе от живописной ренессансной традиции. Модильяни — заложенный итальянского Ренессанса в стане авангарда 10-х годов. А можно сказать — он был заложник парижского авангарда в итальянской живописной традиции, восходящей к эпохе Ренессанса».

Если отойти от историзма, можно то же или почти то же выразить иначе. Модильяни был заложником итальянского Ренессанса в том смысле, что через него, через именно этого художника подавала голос сама живопись Италии эпохи Ренессанса, она жаловалась авангарду 10-х годов. На что? Не знаем.

После нежного мира Модильяни почти больно читать о Сутине. Этого художника трудно любить. Но понять его было необходимо. Тут властно помогает Зингерман. И вот что удалось расслышать: да ведь с полотном Сутина раздается голос масс, вопль тех самых людских низов, которыми XX столетие манипулировало с неслыханной жесткостью. Перед нами бешеный, обнаженный натурализм. Висят ободранные мясные туши. Странная красная лестница низвергается вниз, словно истекает кровью город. Гримасничают подростки в красном, похожие на кардиналов. Женщина в красном платье выжидательно глядит на нас. Они все смотрят на нас выжидательно, эти люди четвертого сословия, не захотевшие пойти на демонстрации и митинги. Материал истории. Ее будни, ее бредни, ее обыденность. Но мы говорим о воле. Да, вопль издают краски от имени дна жизни. Но то воля обездоленных людских масс, сознание которых художник нам изобразил.

После общения с тремя сложнейшими художниками нам предоставлена возможность вслед за автором книги вступить в волшебный мир шагаловских фантазий и игр. Жизнь прекрасна. Бог шутит. Он смеется и радуется. Вот что означает шагаловское творчество. Не больше, но и не меньше. Автор книги подводит к этой мысли. Он пишет об особой «сакрализации быта» и о том, почему мир Шагала «танит в себе необходимость полета». Художник по божественной подсказке изображает только счастье и красоту.

Да, и он тоже шутит. Он мог бы сказать о себе, как Франц Ассизский: «Я менестрель

Бога», или, в лной транскрипции — божий шут. Бог забавляется, видя скрипача на крыше. Улыбается летающим по розоватому небу влюбленным. Хохочет над нетерпеливой супружеской парой, скачущей по комнате над красным полом. Люди, петухи, телята, коровы, козы, влюбленные — все одинаково хорошо. Это как-то соотносится с тем наслаждением, которое люди получают от искусства.

Так утверждает Шагал. В тексте Зингермана вы не найдете высоких слов. Он сдержан. В случае с Шагалом автор особенно умело и твердо сдерживает свою страсть. И тем не менее рассказано тут достаточно, чтобы делать выводы.

Лет пять назад я долго стояла в Реймском соборе перед витражами Марка Шагала. Напомню, что во время первой мировой войны нечеловеческая бомба разрушила алтарную часть. В 70-е годы французы просили Марка Шагала создать новые витражи. Он закончил работу в 1974 году. Более полувек знаменитая готика ждала своего художника. Он явился и выполнил задачу так же анонимно, как это делали средневековые мастера. Его витражи слились со всем остальным убранством храма смиренно и достойно. Если не знать, что там, в абсиде, шагаловское творчество, — его и не заметишь, не подойдешь. Долго приковывает внимание фигура распятого Христа. Она сделана как-то особенно доверчиво, ласково, словно бы отечески. Нет, тут не до смеяться. Тут мистерия, которая соединяет в себе распятие и воскресение. Если проследить развитие темы Голгофы в ранних работах Шагала, можно понять ход его мысли. В голубых стеклах Реймса найдено финальное решение. Художник прошел большой путь, прежде чем нашел эту беспомощную позу Спасителя, эту странную недосказанность в жесте раскинутых в синем воздухе рук.

В 1964 году Шагал распял плафон Парижской Оперы. Прелестные фигурки кружатся над нами. Их хорошо видно снизу, из зрительного зала театра. Художник имел в виду именно этот ракурс. Фигурки танцуют над нами, тема искусства одобрена там, наверху.

Почему все-таки именно Париж так притягивал к себе художников, становился их школой? И еще: почему у всех четырех художников наличествует театральность? О театральности у Зингермана сказано исчерпывающе. К вопросу о роли Парижа можно кое-что добавить. Жан Кокто писал, что Модильяни кристаллизовался из воздуха Монпарнаса. Это воздух, в котором свободу ощущаешь кожей.

Тема свободного искусства объединяла художников парижского авангарда. В книге сказано, что Парижская школа — не направление. Что в Париж тянулись художники разных наций и настроений. Они выражали — каждый по-своему — всечеловеческие, вечные ценности. И в этом-то деле им помогал Париж. Этот город часто совершал совсем особые поступки. Строил сооружения, которые сперва многих возмущали. Потом к ним привыкали и теперь без них не могут обойтись. Их строительство отнюдь не было легкомыслием. Париж вообще не легкомысленный город. Он очень серьезно обдумывает свои, чисто парижские поступки.

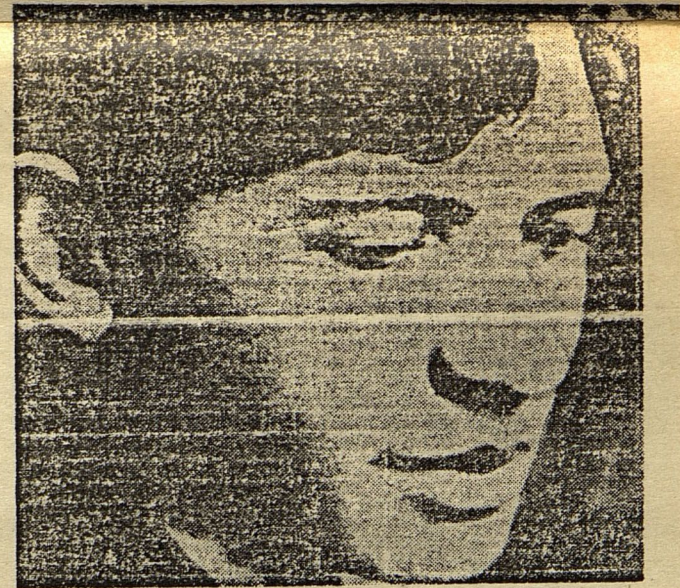
Все эти неожиданные, невозможные нигде в другом месте формы самовыражения Парижа вполне в духе тех свободных художников, которые некогда бродили по его улицам.



Пабло ПИКАССО



Амедео МОДИЛЬЯНИ



Хайм СУТИН



Марк ШАГАЛ

Пикассо Модильяни