

РУССКИЕ ЕВРЕИ В АМЕРИКЕ

Книга 12

Редактор-составитель:
Эрнст Зальцберг

**Торонто – Санкт-Петербург
2015**

ИСКУССТВО

Паломник: Путь Александра Либермана к Марку Шагалу

Алек Д. Эпштейн (Иерусалим)

Одной из главных европейских выставок 2015 года стала масштабная ретроспектива Марка Шагала в Королевском музее изобразительных искусств в Брюсселе — за четыре месяца ее посетили несколько сот тысяч человек. О Шагале изданы многие десятки книг и тысячи статей, написаны исследования и диссертации, он — один из самых любимых зрителями художников XX столетия. И все же текст, перевод которого на русский язык впервые печатается в этом томе альманаха «Русские евреи в Америке», уникален. Кажется, ни у кого из пишущих о Шагале не было с ним столько точек пересечения судеб, как у Александра Либермана: оба они — евреи, родившиеся в Российской империи и покинувшие ее в самом начале 1920-х годов, после чего на протяжении почти 20 лет жили во Франции, а в 1941 году эмигрировали в США. И Шагал, и Либерман добились на Западе исключительного положения: первый — как художник, второй — как законодатель мод в мире глянцевого журнала; огромное влияние Либермана на массовую культуру не уступает влиянию Шагала на изобразительное искусство. Оба они не имели университетского образования, но в знак признания их заслуг в сфере культуры получили в США звания почетных докторов. Оба никогда не жили в Израиле, тем не менее их работы стали заметной частью городского пространства Иерусалима: гобеленами Шагала славится Кнессет, а его витражами — синагога при больнице «Хадасса», тогда как скульптура Либермана «Вера» была установлена у одного из самых людных городских перекрестков в районе Рамат-Эшколь в 1987 году. Вскоре после окончания войны, в 1947 году, Шагал вернулся во Францию, где прожил еще почти 40 лет; Либерман же навсегда остался в США, во Францию наезжая лишь по делам. В ходе одной из таких поездок, в 1957 году, он дважды встретился с Шагалом — у него дома в Сен-Поль-де-Вансе и в

Париже. Под впечатлением от этих встреч и было написано предлагаемое вниманию читателей эссе.

Александр Либерман (1912–1999) не был профессиональным искусствоведом, хотя всю жизнь поддерживал отношения со многими выдающимися деятелями культуры своего времени, привлекал их к работе, не говоря уже о том, что занимался живописью, скульптурой и фотографией. На протяжении 30 лет он был главным редактором издательства «Condé Nast» в Нью-Йорке, а перед этим два десятилетия работал арт-директором журнала *Vogue*. Не будет преувеличением сказать, что он больше, чем кто-либо другой, повлиял на развитие «глянцевого» периодики. Именно благодаря ему *Vogue*, *Glamour*, *Vanity Fair*, *Details*, *Traveler*, *Mademoiselle* и *Allure* стали такими, какими мы знаем их сегодня. Либерман выступал в качестве редактора, графика, дизайнера, художника, он творил сам и использовал креативные находки других. Постоянно вращаясь в мире СМИ, он находил время и для собственного творчества.

А. С. Либерман родился в Киеве в семье предпринимателя еврейского происхождения. Его отец Семен Исаевич Либерман (1883–1946) вырос на Украине. Его предки, начиная с прадеда, арендовали землю у польского помещика и управляли всем имением; на этих угодьях они выращивали главным образом сахарную свеклу.

Наша семья уже в третьем поколении «сидела на земле» и в то же время очень ревностно поддерживала традиции иудаизма. Мой дед со стороны матери, в доме которого я родился, делил свое время между чтением старинных еврейских фолиантов и земледельческой работой. Отец же мой с юных лет предпочитал соху и запах чернозема книжной премудрости, — вспоминал С. И. Либерман на склоне лет¹.

Шестнадцать лет от роду Семен сбежал из дома. Он не хотел быть ни земледельцем, ни раввином. Начитавшись В. Г. Белинского и Н. Г. Чернышевского, он хотел, как и многие молодые евреи в эпоху Гаскалы, вырваться из гетто в большой мир. В Житомире он поселился у двоюродного дяди. В этот город тянулось из черты оседлости множество таких же, как он, еврейских подростков, чтобы, в буквальном смысле перебиваясь с хлеба на квас, сдать экстерном экзамены на аттестат зрелости и «выйти в люди». Ему удалось уехать за границу и поступить в Венский университет. Время его учебы совпало с бурными событиями в политической жизни Австро-Венгрии. В год первой русской революции С. И. Либерман (чьи симпатии были на стороне меньшевиков, а политическим кумиром — Г. В. Плеханов) вернулся на родину. В Киеве он

поступил на службу в компанию, занимавшуюся экспортом древесины. Весьма быстро он сделал стремительную карьеру: стал членом правления нескольких лесопромышленных компаний, ездил за границу для изучения европейского рынка древесины, входил в экспертную комиссию лесного департамента Министерства земледелия. Показательно, что его отношение к еврейству не изменилось на протяжении всей его жизни. Книгу мемуаров он писал в дни гитлеризма и Холокоста, давно уже будучи в эмиграции, и одна из глав заканчивалась такими строками:

Утверждение, что эмансипация еврейства прямо пропорциональна его ассимиляции, в полной мере оправдало себя. Еврейство в России показало свою гражданскую жизненность и свою приспособляемость к тем новым и трудным условиям, в которых очутились все народности России, — и ныне взоры многих евреев устремлены с надеждой на Советскую Россию в ожидании помощи тем несчастным, которые очутились под властью беспощадного поработителя народов Европы².

После Февральской революции С. И. Либерман, бывший к тому времени весьма состоятельным человеком (семья жила в роскошной шестикомнатной квартире на Невском проспекте), пошел на работу в экономический отдел Петроградского совета. После большевистского переворота он продолжал работать в советских учреждениях, оставаясь меньшевиком. В ноябре 1918 года Леонид Красин (1870–1926), ставший наркомом торговли и промышленности РСФСР (до революции он был генеральным представителем в России немецкой фирмы «Сименс и Шуккерт» и управляющим порохового завода Барановского), представил С. И. Либермана В. И. Ленину. Крайне заинтересованный в возрождении лесозаготовок и возобновлении экспортных операций, Совнарком одобрил предложения С. И. Либермана, который вскоре вошел в новообразованный 27 декабря 1918 года Главный лесной комитет. В этом качестве С. И. Либерман регулярно посещал заседания Совета труда и обороны. Он вспоминал:

На тех заседаниях, где я участвовал, можно было отчетливо видеть разницу между Лениным и Троцким <...> Когда докладывали Ленину — он слушал и прислушивался, Троцкий же выслушивал. Он всегда давал понять, что знает больше собеседника³.

С. И. Либерман получил возможность решать вопросы непосредственно с В. И. Лениным и А. И. Рыковым (о Л. Д. Троцком он написал, что в контактах с ним чувствовалась «любовь к дальнему и безразличие



*Бюст Генриетты Паскар.
Скульптор Акоп Гюрджан
(1881–1948). Степанакерт,
Историко-краеведческий музей
Нагорного Карабаха*

к ближнему»⁴). Именно эти возможности отца позволили девятилетнему Александру Либерману в 1921 году оказаться на Западе.

Матерью А. С. Либермана была известная по сценическому псевдониму Генриетта Мироновна Паскар (1888–1974). С 1903 года она жила во Франции, затем возвратилась в Киев, где и вышла замуж за Семена Либермана. В Петербурге она пробовала заниматься литературой, причем, по свидетельству Александры Бруштейн, писала не только по-русски, но и по-французски⁵. Но главное — Генриетта обожала театр, она брала уроки актерского мастерства, занималась в студии В. Э. Мейерхольда. После революции она смогла осуществить свою мечту, сыграв ведущую роль в создании Государственного детского театра⁶. Когда в октябре 1919 года

вышло постановление Народного комиссариата просвещения РСФСР о его организации, Г. М. Паскар сразу же вошла в состав директории. Н. И. Сац, многолетняя легендарная руководительница Московского театра для детей и Московского детского музыкального театра, вспоминала первое знакомство с Генриеттой Мироновной, обратившейся к ней со словами: *«Вы — молодой энтузиаст, я, увы, уже немолода, но, быть может, зрелость моих лет будет на пользу. Что мешает нам работать вместе?»*⁷; шел ей тогда, заметим, всего тридцать второй год. О том, насколько велика была ее роль, свидетельствуют слова все той же Н. И. Сац: *«Творческую работу у нас как член директории возглавляла Паскар»*⁸. Г. М. Паскар ставила преимущественно западную классику: «Приключения Тома Сойера» Марка Твена, «Маугли» Редьярда Киплинга, сказки Ганса-Христиана Андерсена. Спустя почти полвека Юрий Анненков вспоминал:

Один из самых совершенных в художественном отношении детских театров был основан в первые годы революции Генриеттой Паскар, талантливейшей и изобретательнейшей пантомимной актрисой и постановщицей. Аудитория этого московского театра состояла

*главным образом из школьников младших классов и воспитанников детских домов, приводимых в театр их учителями и воспитателями*⁹.

Осенью 1923 года, однако, у театра возникли неожиданные проблемы: Г. М. Паскар поставила инсценировку «Острова сокровищ» Р. Л. Стивенсона, где по ходу действия на сцене поднимали британский флаг и провозглашали здравицу королю. Совершенно неожиданно для режиссера спектакль запретили после двух представлений, а саму Генриетту Паскар освободили от занимаемой должности¹⁰. В 1924 году она попросила разрешения сопровождать мужа в очередной заграничной командировке — и получила его. В Россию она больше не вернулась. Вначале Генриетта поселилась в Лондоне, где к тому времени уже три года жил ее сын Александр Либерман, но очень скоро оба они переехали в Париж. Там Генриетта открыла театр-кабаре, а в 1936 году вместе с драматургом Шарлем Вильдраком (Charles Vildrac, 1882–1971) создала небольшую труппу, работавшую при Театре комедии на Елисейских полях.

В 1925 году тучи стали сгущаться и над головой Семена Исаевича.

*До 1925 года ЧК, а потом ГПУ, меня щадили. Меня спасало благорасположение Ленина, влияние Красина, а также довольно значительные успехи, достигнутые под моим руководством в лесной промышленности и лесной торговле. Но и обо мне, как и обо всех других спецах, имелось «дело» в ГПУ; материалы собирались, обвинения накапливались — впрок, до того момента, когда будет признано нужным взяться за меня. ГПУ давно уже точило зубы на меня, ибо никак не могло забыть и простить мне тот иммунитет, которым я пользовался, благодаря особому отношению ко мне Ленина, — писал он 20 лет спустя*¹¹.

На допросах Семену Исаевичу не забывали напомнить и о жившем в Лондоне тринадцатилетнем сыне: «*А где теперь учится ваш мальчик? Школа эта ведь очень дорогая и буржуазная?*»¹². Оказавшись в начале 1926 года в Западной Европе (он был официально делегирован на переговоры лично Ф. Э. Дзержинским), С. И. Либерман принял решение не возвращаться в Советскую Россию. Так в 1926 году семейство Либерманов воссоединилось в Париже.

Алекс поступил в престижную частную школу «Ecole des Roches» в Нормандии; примерно в то же время там учился и сын младшего брата Николая II Михаила граф Георгий Брасов (1910–1931), вывезенный за границу в 1918 году по поддельным документам под видом сына военнопленного австрийского офицера — последний из выживших потомков императора Александра III по мужской линии, рассматривавшийся

в качестве возможного претендента на российский престол. В новой парижской квартире Генриетта Паскар завела салон, в котором собирались артисты и художники. Один из них, Александр Яковлев (1887–1938), стал первым учителем рисования ее сына Алекса Либермана. В мастерской у Яковлева четырнадцатилетний Алекс впервые увидел обворожительную красавицу — недавно приехавшую из Советской России двадцатилетнюю племянницу художника Татьяну Алексеевну Яковлеву (1906–1991). Роман между ними начался, однако, много позднее: его первой женой — впрочем, весьма короткий срок — была немецкая модель и лыжница Хильдегард Штурм (Hildegard Sturm, 1908–2006?), ее первым мужем — французский дипломат Бертран дю Плесси (Vicomte Bertrand Jochaud du Plessix, 1902–1941). В 1942 году Татьяна Яковлева, широко известная в России как большая парижская любовь Маяковского и адресат нескольких его стихотворений¹³, стала супругой Александра Либермана.



Александр Либерман, 1960

Татьяна постоянно изобретала саму себя; она была явлением природы, ни больше ни меньше, и те из нас, кто любил ее, оставались под властью ее чар до самой своей смерти, — писала о ней дочь¹⁴.

Супруги оставались вместе почти полвека, до кончины Татьяны. После ее смерти в 1992 году А. С. Либерман женился в третий раз — на ухаживавшей за Татьяной филиппинской медсестре Мелинде Печангко (Melinda Pechangco).

Путь А. С. Либермана в искусстве начался в 1930 году, когда он стал ассистентом графического дизайнера и мастера плаката Адольфа Жана-Анри Мурона (1901–1968), работавшего под псевдонимом Кассандр (Cassandre). В 1933 году Люсьен Фогель (Lucien Vogel, 1886–1954) принял Либермана на работу в качестве художественного редактора в журнал *Vi* (*Увиденное*), который раньше других начал сопровождать свои репортажи фотографиями с мест событий. В этом журнале публиковались многие актуальные материалы об усилении нацизма в Европе и первых днях Второй мировой войны. В *Vi* Александр Либерман работал над оформлением обложек, сотрудничая с фотохудожниками Брассаем (Brassaï, 1899–1984), Андре Кертесом (André Kertész, 1894–1985) и Робертом Капой (Robert Capa, 1913–1954). Сегодня эти уроженцы Венгрии (двое последних были этническими евреями) признаны классиками мировой фотографии, их выставки прошли в крупнейших музеях мира, но в первой половине 1930-х годов они искали возможность заработка и поэтому ценили сотрудничество с журналом *Vi*, в котором Александр Либерман быстро дошел до должности художественного редактора¹⁵.

Когда Францию оккупировали нацисты, оставаться там для Александра Либермана стало опасно. Он был евреем с нансеновским паспортом — лицом без гражданства, т. е. человеком совершенно бесправным. Александр, Татьяна и ее дочь от Бертрана дю Плесси Франсин (общих детей у супругов не было) через Мадрид и Лиссабон после долгих месяцев скитаний добрались в 1941 году до Нью-Йорка, где уже жил Семен Исаевич, эмигрировавший раньше всех (в США уже жил в новом браке и отец Татьяны, сменивший имя Алексея Яковлева на Эл Джексон). Татьяна вскоре стала самой популярной шляпницей местного бомонда — «Tatiana of Saks», как ее называли, чей отдел в магазине «Saks» на Пятой авеню превратился в центр притяжения для модниц Восточного побережья. Александр же начал работать в американской редакции *Vogue*, принадлежавшей издательскому дому «Condé Nast», причем в журнал его взял сам Конде Наст (Condé Montrose Nast, 1873–1942), после кончины которого Либерман был назначен арт-директором издательства.

Супруги быстро оказались одними из центральных фигур светской жизни Нью-Йорка. Благодаря удивительной способности находить подход к разным людям, им удавалось маневрировать и держаться на плаву в жестком мире журнальной индустрии, моды и шоу-бизнеса. Познакомившаяся с А. С. Либерманом в 1970-е годы Людмила Штерн отмечала его «способность абсолютно сосредоточить свое внимание на собеседнике»¹⁶. При этом дома между собой Александр и Татьяна говорили не по-английски, а либо по-русски, либо по-французски¹⁷.

Когда Либерман вошел в редакцию *Vogue*, давшего старт его американской и мировой карьере, это издание было стереотипным женским журналом. Однако он сразу же стал прилагать все усилия к тому, чтобы расширить его тематический охват и аудиторию. Первые фотографии Бухенвальда, которые увидел Запад, были сделаны корреспондентом *Vogue* Ли Миллером (Lee Miller, 1907–1977), а годы спустя Глория Эмерсон (Gloria Emerson, 1929–2004) работала репортером журнала в охваченном войной Вьетнаме. По словам Тины Браун (Tina Brown), бывшего редактора журнала *Vanity Fair*, «Либерман сыграл в мире журнальной индустрии ту же роль, что Баланчин — в развитии балета»¹⁸.

А. С. Либерман превратил *Vogue* из журнала сентиментальных женских картинок в самобытный и яркий новостной еженедельник. Либерман занимал должность главного редактора издательского дома «Condé Nast» с 1964 по 1995 год, проработав там более полувека! Во многом именно благодаря ему искусство пробило себе путь на страницы популярных изданий — и, таким образом, Либерману удалось примирить два мира, мир СМИ и мир искусства, которые были оба очень значимы для него. Он принадлежал этим обоим мирам — на протяжении рабочей недели выступал в качестве художественного редактора, определяя визуальный облик СМИ, а в выходные сам становился художником, работая над собственными картинами и скульптурами.

Анри Матисс отмечал, что в *Vogue* «странным образом сочетаются сакральность и легкомысленность». Сакральным, как и для Матисса, для Либермана было искусство, а легкомысленной суетой — мода, хотя именно эта индустрия была залогом успеха его карьеры. Либерман жил в эпоху, когда мир менялся на глазах, и всю жизнь был катализатором жизненной энергии вокруг себя, балансируя между сакральным и будничным, улавливая малейшие изменения в направлении ветра перемен. При этом Либерман был не только очень светским, но и очень современным человеком: он интересовался поп-культурой, его привлекали торговые центры, ему нравилась белая пластиковая мебель, которой он заполнял свой дом. Он мало рисовал, в основном создавая монументальные скульптурные композиции. По меткому

замечанию Л. Штерн, «*врываясь в однообразие урбанистического пейзажа, они подчеркивают ритм и пульс современного города*»¹⁹. В нем не было самоотрешенности и готовности к затворничеству, отличавших большинство великих художников и позволявших им создавать свои шедевры. Либерман был слишком прагматичным человеком и осознал это. Повторяя, что «*настоящее искусство требует уединения и одиночества*» и что «*мастерская художника — это место творческих мук*»²⁰, сам он не был готов уединиться в мастерской, отказавшись от мира гламура, одним из законодателей мод которого оставался несколько десятилетий.

Помощник Алекса Либермана Ирвинг Пенн (Irving Penn, 1917–2009), ныне признанный одним из самых влиятельных фотографов XX века (он был автором более 150 обложек журнала *Vogue*), говорил: «*Алекс привнес в Америку свой потрясающий европейский багаж знаний о визуальных искусствах*». Руководя *Vogue*, *Glamour*, *Gentlemen Quarterly* и другими журналами издательского дома «Condé Nast», Либерман добился того, что в этих изданиях в разное время публиковались репродукции новых произведений Сальвадора Дали, Марка Шагала, Жоржа Брака, Роберта Раушенберга и других титанов. Не придумав, каким образом опубликовать на своих страницах репродукции любимого им Джексона Поллока (полотна основоположника абстрактного экспрессионизма считались тогда слишком радикальными для массового издания), Либерман заказал Сесилу Битону (Cecil Beaton, 1904–1980) отснять фотосессию на их фоне.

Самому А. С. Либерману первый фотоаппарат подарили еще на его восьмой день рождения, но он не стал заниматься фотографией, считая, что она «*не является искусством <...> я просто запечатлевал, что видел*». В США в круг его общения входили Марлен Дитрих (о ней он в 1992 году выпустил отдельную книгу), Кристиан Диор, Ив Сен-Лоран, Роберт Раушенберг, Джаспер Джонс и другие знаковые фигуры американской культуры второй половины XX века, однако они были для Либермана, как минимум, слишком близкими, чтобы казаться большими. Для того чтобы приблизиться к реализации образов художников, ему потребовалось совершить несколько путешествий через океан в оставленную в 1941 году Францию. Вся жизнь Александр Либерман был рядом с художниками, но ему хотелось быть к ним еще ближе, стать одним из них — при этом он, насколько можно судить, достаточно адекватно оценивал собственное ограниченное художественное дарование. Именно эти чувства привели к появлению уникального проекта, фрагмент которого впервые публикуется по-русски в настоящем издании.



*Обложка первого издания книги
А. Либермана «The Artist in
His Studio», 1960*

Стараясь постичь сакральный для него процесс создания произведений искусства, Алекс Либерман начал фотографировать художников непосредственно в их мастерских: Анри Матисса, Жоржа Брака, Андре Дерена, Жоржа Руо, Пабло Пикассо, Фернана Леже, Хуана Миро, Альберто Джакометти, Михаила Ларионова и Наталью Гончарову... Он вернулся во Францию, фактически как паломник, только его храмами стали не средневековые готические соборы, а мастерские художников. Проводя долгие часы в студиях и ателье, он делал тысячи фотографий и заметок. Художники за работой, их портреты, полотна и скульптуры, инструменты, которыми они пользовались, их жилье и вещи, предметы, являвшиеся

для них источником вдохновения, — все фиксировалось тщательно и скрупулезно. Ему удалось сфотографировать и мастерскую отца-основателя постимпрессионизма Поля Сезанна, где все оставалось нетронутым со времени смерти мастера. Одним из тех, кто вызывал особый интерес А. С. Либермана, был М. З. Шагал.

Публикуемое эссе было написано А. С. Либерманом после посещения им дома-мастерской Марка Шагала в Вансе в 1957 году. Никогда, увы, не издававшаяся по-русски книга А. С. Либермана «The Artist in His Studio» («Художник в своей мастерской»), опубликованная в 1960 году, стала образцом художественного чутья и мастерства фотографа — в ней представлена масштабная портретная галерея работавших в XX веке французских художников. Спустя 28 лет А. С. Либерман переиздал эту книгу, несколько расширив и дополнив ее, оставив, однако, неизменными написанные им во второй половине 1950-х годов главы. Воспринимая фотографию как искусство «вспомогательное», А. С. Либерман создал уникальный фотографический цикл, с большим мастерством запечатлев крупнейших живописцев и скульпторов, живших и работавших во Франции в середине XX века. К каждой серии фотографий А. С. Либерман написал эссе, рассказал о тех чувствах и эмоциях, которые он испытывал в посещенных им мастерских. В этих эссе нет ни цитат из работ других авторов (а о каждом

из художников уже и тогда было написано очень много), ни даже просто ссылок на чьи бы то ни было научные труды: Либерман писал не книгу об искусстве, а признавался в любви к искусству и его творцам. Фактически это дневник паломника о пережитом им в сакральных местах катарсисе. Читатель эссе Александра Либермана о Марке Шагале²¹, вдумчиво переведенного художником Андреем Кожевниковым, это наверняка почувствует.

ПРИЛОЖЕНИЕ

В студии Марка Шагала²²

Александр Либерман

Ванс, небольшая деревушка, затерявшаяся среди холмов на юге Франции, в послевоенные годы была одним из центров притяжения художественной жизни, привлекая живописцев, коллекционеров, студентов и критиков. Бело-голубая часовня, построенная по проекту Анри Матисса, стала своеобразным храмом этих новых творческих Афин. Ванс стал неформальным художественным центром небольшого региона, который тянется по берегу Средиземного моря от Канн до Ниццы. С Вансом, пожалуй, может спорить только Валори (Vallauris), где одно время жил и работал Пикассо, — подобно тому, как в эпоху Возрождения первенство в науках и искусствах оспаривали между собой итальянские города-государства. Теперь каждый, кого влекло современное искусство, был просто обязан посетить юг Франции. Имена Пикассо, Брака, Шагала, Леже, Матисса постоянно звучат в устах туристов. Благодаря этим выдающимся художникам беззаботная праздничная жизнь Французской Ривьеры приобретает особое утонченное культурное измерение. Турист может прикоснуться к этому творческому миру, даже просто купаясь в этом море, будто плавая вместе с Пикассо или Шагалом. Эти художники стали гордостью французского юга. Их желания исполняются, все подробности их жизни становятся достоянием общества — они стали новой аристократией этих мест.

Марк Шагал, который, эмигрировав из России, жил как в Германии и США, так и во Франции, относительно поздно приехал в эти места. Он приобрел свою белую виллу в Вансе только в 1949 году. Однажды



*М. Шагал за работой.
Фото А. Либермана, 1957*

в этом доме останавливался Марсель Пруст, а в мастерской-пристройке когда-то творил увлекавшийся живописью поэт Поль Валери. Два здания стоят на крутом склоне высокого холма, и ухоженный сад спускается к воротам, подобно гигантской зеленой лестнице.

На большой каменной террасе перед домом был накрыт стол для чаепития. Я сидел вместе с женой Шагала и ждал, пока он вернется из студии. Яркое солнце пробивалось сквозь листья эвкалиптовых

деревьев, издававших терпкий аромат. Повсюду вокруг были цветы, их яркие краски смешивались с пятнами света и тени, и это солнечное многоцветье затмевало весь остальной мир.

Валентина, или «Вава», вторая жена Шагала, сидела за столом, готовясь разливать чай. В ее черных волосах, черных глазах и черной блузке была какая-то нездешняя, удивительная восточная красота. Правильные, мягкие черты, кроткие, неторопливые движения говорили о скромности и подчеркивали ее тонкую натуру. В ее словах звучала усталость от суеты, и при этом чувствовался незаурядный женский ум и тонкий юмор. Именно она — тактичная, воспитанная, мудрая — оказалась способна обустроить жизнь художника и оградить его творческие порывы от любых внешних помех.

Первая супруга Шагала, Белла, была его спутницей, его вдохновением, нежным ангелом-хранителем всей его жизни. Именно с ней и во многом благодаря ей он стал тем самым Шагалом — великим художником, каким мы его знаем. Они были женаты с 1915 года до ее смерти в 1944 году в Нью-Йорке. У них был один ребенок — дочь Ида, которая также стала художницей, всецело преклоняющейся перед своим отцом.

По длинной лестнице, соединявшей мастерскую с террасой, нам навстречу спустился сам Шагал. Он был весь одет в синее. На его синей рубашке виднелись небольшие красные шашечки, а мешковатые синие льняные брюки поддерживал толстый кожаный ремень.

Лицо Шагала выглядело загорелым и обветренным, и его сильные, волевые черты оттеняли взъерошенные седые локоны. Коренастое, мускулистое тело передавало ощущение жизненной силы и мужественности. Крепко сложенная фигура и зримая физическая сила еще больше усиливали впечатление от встречи с человеком подобной духовной глубины.

Увидев нас, он улыбнулся короткой уверенной улыбкой, слегка наклонив голову набок, подобно птице, которая с любопытством рассматривает со всех сторон незнакомый ей предмет. Но глаза его были грустны, и эта грусть придавала улыбке особый свет.

Его голос, очень мягкий и сильный, отличался той хрипотцой, которая так свойственна многим русским голосам. Казалось, будто он разговаривает только самыми краями губ. И на каком бы языке он ни говорил — будь то английский, французский, немецкий, — в каждом слове слышался неизменный русский акцент, который придавал его речи особый неповторимый колорит. Вздыхнув, Шагал сел за стол. Вава разлила всем чай. На протяжении нашей беседы я еще не раз ловил эти вздохи — на первый взгляд в них не было ничего особенного, но, если прислушаться, они словно скрывали какую-то глубокую затаенную душевную боль.

Шагал много смеется — и смеется от души. Такое ощущение, будто смех, как и вздох, успокаивает его боль. У него тонкое и яркое чувство юмора, он способен находить смешное даже в жизненных проблемах — возникает ощущение, что это некий защитный механизм, который помогает ему скрывать горечь. Возможно, он, как Фигаро, «спешит пошутить над всем, иначе пришлось бы заплакать».

Чем больше я смотрел на этого человека, тем больше понимал, насколько богата, сложна, незаурядна его натура. Он очень цепкий слушатель и всегда живо интересуется другими людьми, событиями и местами. Любопытство, стремление узнать новое говорит о подлинном желании жить. А желание жить — это признак молодости. Шагал перебивает, задает четкие, конкретные вопросы, а задав вопрос, ждет ответа с таким видом, словно заранее знает его.

Самые подвижные черты его лица — это складки над бровями. На высоком лбу проступают пять или шесть глубоких морщин, которые все время находятся в движении. По ним можно понять выражение его лица. Удивление, интерес, страдание, радость — всё это можно прочесть по складкам его лба.

Умея задавать вопросы, он умеет и слушать. Когда Шагал слушает, его лицо принимает задумчивое выражение, но в какой-то момент в нем как бы вспыхивает искра, его глаза загораются, и он даже приоткрывает рот, будто бы пытаясь вдохнуть в себя услышанный ответ. Он широко открывает глаза, удивленно поднимая брови, словно стремясь как можно больше охватить взглядом. В такие моменты его лицо напоминает лицо ребенка, которому рассказывают волшебную сказку. Способность верить в невероятное, в чудеса, в сверхъестественное, в невиданное — дар, который доступен лишь художникам, поэтам и детям. Шагалу в свои семьдесят удалось, несмотря ни на что, сохранить эту удивительную непосредственность восприятия мира. Ведь когда ребенок, который есть в каждом из нас, вырастает, мы начинаем относиться ко всему серьезно, наблюдать, анализировать, и тогда мы приходим к своему настоящему возрасту. Шагал сказал: *«Когда люди говорят мне, как молодо я выгляжу, я отвечаю — да, да, я дурак. Всегда надо быть немножко дураком, а затем немножко умным, чтобы сохранить свою изначальную чистоту»*.

После чая мы отправились в его мастерскую — длинную комнату с белыми стенами. И там, погруженный в творчество, перед мной предстал совершенно иной Шагал — гораздо более строгий и суровый. Как любой мастер, окруженный орудиями своего труда, он подходил к работе серьезно и ответственно.

Большинство художников в момент творческого озарения молчаливы. Они настолько поглощены работой, что забывают об окружающем



М. Шагал в своей студии, 1945

мире. Шагал сел к столу, который стоял у большого окна — единственного в комнате. Из великого множества разложенных кисточек, карандашей, тюбиков с красками он выбрал одну кисть и полностью погрузился в творчество. Рисование — самое прямое выражение мыслей художника. Черная линия, которая рождалась на поверхности листа, была похожа на замысловатую арабеску, она была загадочным отражением глубокого и многогранного сознания художника. Изгибы, волны выражали свободу и жизненную энергию будущих персонажей.

На моих глазах волнистые линии постепенно превращались в очертания женского тела — образа, который всегда одним из первых приходит к Шагалу. Обозначенная им на бумаге линия была подобна теме в музыке. Как композитор, он мог создавать на ее основе различные вариации. Неожиданно он склонился над рисунком, и его рука вывела несколько крошечных точек, которые напоминали черные блестящие на белом поле. Работая, он все время то шурился, то отклонялся назад, добавлял еще один штрих, затем снова отдалялся, чтобы рассмотреть его, и, наконец,

поставил последнюю точку — и в этот момент лицо озарилось полуулыбкой, словно его самого трогала тонкость собственной работы.

Взглянув на расписанные изразцы, лежащие в мастерской, он сказал: *«Какой благородный материал для творчества — земля и огонь. Чтобы быть достойным работать с ними, человек должен быть чист и прост»*. Шагала отличает стремление к глубине — он не пытается просто угодить зрителю. По его мнению, сегодня понятие общепринятого вкуса играет слишком большую роль в искусстве. *«Очень часто искусство меряют тем, насколько оно соответствует вкусу. А вкус — это то, что есть у сыра, а не у искусства»*, — замечает Шагал. Говоря о художниках, которые стремятся подогнать свои приглаженные цвета и утонченные краски под общепринятый вкус, он иронично добавлял: *«Цвета их картин очень подошли бы для модного женского наряда»*.

Среди живописцев Шагал прежде всего ценит мастеров цвета. О Моне он говорит: *«Я восхищаюсь им, он самый выдающийся художник»*, о Боннаре — *«это великий художник, причем серьезный»*. Мастер с уважением отзывается и о своих современниках. Например, о Браке он сказал: *«Замечательный и по-настоящему французский художник»*; о Мондриане: *«У него хороший вкус, его искусство завораживает»*; о Клее: *«Я в восторге от него»*, назвав *«великими художниками»* также Модильяни и Сутина, а о Джакометти сказал: *«Он способен прочувствовать глубинные силы природы и потому, безусловно, тоже занимает важное место в искусстве»*.

У широкой стены в главной мастерской на мольбертах стояло два огромных холста. Они казались еще больше из-за низкого потолка. Фантастические сцены кружились на них, как в калейдоскопе, переливаясь синими и желтыми лучами, и легкие фигуры танцевали в этом море цвета, забыв о законах притяжения.

Букеты цветов на его полотнах подобны искрам праздничного фейерверка, которые вспыхивают в звездном небе. Маленькие, будто перевернутые с ног на голову домики стремительно удаляются от нас, и мы словно поднимаемся ввысь, отрываясь от земли. Этот удивительный мир населяют люди и животные. Но у Шагала человек похож на человека только тогда, когда он влюблен. Его влюбленные нежно обнимают друг друга, окутанные глубокой ультрамариновой тенью, и им играет на скрипке рыба с человеческой рукой... Скрипка, инструмент, который пронзительнее других взывает к нашим чувствам, часто присутствует на картинах Шагала. И ее игра — это музыка, творимая человеком, она бессильна перед вечной музыкой «высших сфер».

Шагал пишет любовь. Он говорит: *«Любовь есть всё, она — начало всего»*. Он стремится представить любовь как созидательную энергию

жизни, для него она есть основа всего сущего. А мечты влюбленных под его кистью превращаются в зримые образы.

Обычно, когда художники изображают женщину, им достаточно представить ее как объект желаний мужчины — они пишут ее обнаженной и реалистичной. Нагота в живописи передается так же, как и все остальное, как любые явления и предметы — будь то, например, дерево или яблоко, — художник исследует и переносит явление на холст в соответствии с одними и теми же эстетическими законами композиции, формы, цвета. Но у Шагала образы женщин — это возвышенные воплощения любви, чистоты, у него они свободны от внешних ужимок и украшений, призванных усилить их сексуальную привлекательность. Его отношение к женщинам не имеет ничего общего ни с игривостью Буше и Фрагонара, ни с излишней сентиментальностью Ж.-Б. Грёза, в его работах нет ни земного реализма Курбе и Мане, ни воспевания плоти, которое было свойственно Ренуару, ни тех искажений линий и форм, которые так отличают Модильяни и Матисса.

Для Шагала отношение к жизни, искусству, любви строится в первую очередь на чувственном восприятии. Он апеллирует не к разуму, а к сердцу, и его искренность, открытость, мастерство придают самым, казалось бы, повседневным образам благородную красоту. Взор художника всегда возвышал и преображал обыденное. Ведь, например, стулья Ван Гога, яблоки Сезанна, чайники Брака... все эти образы — привычные предметы нашего быта, обретающие иную судьбу, становясь частью истории искусства.

Шагал, подчеркивая образы любви, нежности, грусти, тем самым выступает против стремления современного искусства уйти от исследования духовных мотивов. Любящие на картинах Шагала, прижимающиеся друг к другу и защищающие друг друга, становятся новым, отдельным целостным созданием, забыв об окружающих их бурях внешнего мира. Этому закрытому миру влюбленных нужен свой собственный пейзаж, и его заполняют букеты цветов. Шагал говорит: *«Любовь дает самый яркий свет... Любовь — это еще и поэзия. Мы сами есть любовь, мы сотворены из любви, как мы можем жить иначе? Вот почему теперь я говорю не о цветотени, а о цветах и любви — о цветолюбви. Цветолюбовь, свободная от теоретических мудрствований, не подводит»*.

Именно так, просто и искренне, он находит радость и наслаждение в искусстве, осознавая, что этим может принести радость людям. Витиеватые арабески его рисунков, его яркие краски, ангелы, цветы, забавные животные, скрипачи, небо, звезды, луна — все это призвано пробудить нашу душу. Они вызывают в воображении лиричные, радостные, яркие, светлые образы счастья. И мы оказываемся не в силах устоять перед

глубинной силой его искусства. Глядя на картину Шагала, приобщаясь к ней, мы, зрители, можем пережить неизвестные нам ранее чувства, можем испытать новое, неизведанное.

Позже Шагал сказал: *«Поэзия — это наша жизнь, это состояние нашей души. Нас не привлекают те, в ком нет поэзии. Поэзию нам дарит Бог, ее нам дарят родители — но на этом всё не заканчивается. Поэзию нужно развивать дальше. Поэзия — это как драгоценный алмаз, который ты вдруг обнаруживаешь в кармане: ты видишь, что кое-где к нему пристала грязь. Тебе надо заставить его сверкать. Его надо отмыть от грязи, подобно тому, как надо искупать новорожденного ребенка. Этот драгоценный камень, эта глубинная поэзия, о которой я говорю, может принимать разную форму — она может быть веществом, может иметь пластическое выражение, а может — музыкальное, если ты Моцарт, или поэтическое — если ты Верлен или Шекспир».*

В молодости Шагал занимался ретушированием фотографий, и, возможно, этот опыт работы с фотомонтажом нашел свой отголосок в фигурах на его картинах, которые плывут сквозь пространство, принимая самые разные позы. Однако еще больше на формирование стиля мастера повлияло то, что какое-то время Шагал был ассистентом мастера, рисовавшего вывески и афиши. Вывески и объявления представляют собой своего рода символы. Их цель — либо предупреждать, либо привлекать, либо направлять, либо заинтересовывать, либо информировать человека. Визуальное изображение предмета всегда быстрее воспринимается сознанием, нежели слова. Сапог, висящий над дверью магазина, понятнее, чем просто вывеска «Сапожник». Образы Шагала достигают нашего сознания и сердца быстрее, чем стихи. Его люди, перевернутые вверх ногами, гораздо выразительнее, чем любые слова, которые каждый понимает по-своему.

Любой из образов Шагала светится множеством цветов. Его картины излучают богатство цвета, свойственное иконам с их блеском; Шагал не жалеет палитры и света для своих персонажей, которыми он восхищается и которым предан. Когда смотришь на то, как Шагал пишет картину, понимаешь, что для него процесс рисования — это прежде всего духовное обогащение. Он наносит, втирает, впитывает в холст тонкие слои краски — то кисточкой, то тряпочкой, то даже просто рукой, — в своем взаимодействии они дарят то неповторимое сияние, которое может создать только художник, пишущий с искренним и почти чувственным наслаждением. Для Шагала важно взаимодействие с *материей* его полотна, с его красками и образами. Если бы он писал свои символы небрежно, то они не были бы столь реалистичны, подлинны — мы не могли бы увидеть в них руку художника.

Шагал говорит: *«Цвет — это все. Когда выбран нужный цвет, правильной будет и форма. Цвет — это вибрация, это как ритм в музыке, и все живет в этом ритме. Цвет заложен в крови. Для меня кровь — это не просто вещество, обладающее физическими свойствами. Цвет, его восприятие — это проблема, которую невозможно разрешить, ее невозможно избежать, но она постоянно оказывается неразгаданной. Восприятие цвета зависит от того, где и как рождается человек, а не от того, в каких условиях и в какой культуре он растет. Проблема цвета имеет какую-то глубинную связь с психикой. В каждом художнике от рождения заложен свой, особый прирожденный цвет, это у него в крови. Порой окружающая социальная среда может изменить этот цвет, придав ему иное сияние. Человек переживает, проживает годы жизни — все это отражается на его врожденном цвете, и он озаряется новым блеском. Однако самое главное не меняется».*

Его палитра из желтого дерева — одна из самых ярких, радостных, сочных палитр художников, которые мне доводилось видеть. Все краски, все их редчайшие оттенки, собраны в комочки — можно почувствовать краску на ощупь, сжать ее в руках.

Глубину картины Шагала, как и глубину человека, можно постичь, если проживешь некоторое время с ней и рядом с ней — если ты сроднишься с ней так же, как художник, создавая ее. Чтобы прочувствовать всю мощь его полотен, надо созерцать их вблизи — после того, как мы составим о картине общее первое впечатление, нас ждет радость ее глубинного постижения, когда каждая деталь имеет значение. При этом мы не можем слишком долго всматриваться в картину: наши чувства быстро утомляются, и им время от времени нужен отдых. Шагал понимает эту особенность человеческого восприятия, как никто другой: он привлекает все наше внимание к одному уголку картины, где одна деталь полностью занимает нас, и после мы расслабляемся и отдыхаем, и в это время наш взгляд путешествует по морю разливающегося сияющего света, до тех пор пока на горизонте вновь не возникнет новый трепещущий островок жизни.

Эта способность сконцентрировать все внимание зрителя на небольшой детали — удивительная особенность Шагала. Слегка поцарапав резцом поверхность, работая над офортом, или же обронив несколько капель чернил, создавая графическое произведение, или же сделав еще несколько тонких движений кистью на холсте, он порождает новый образ. Все, что создает Шагал, каждый малейший штрих, мазок, капля — все это имеет свое значение.

...Мы покинули мастерскую и вернулись в дом. Это был настоящий музей Шагала. В каждой комнате, на каждой стене висели ранние картины Шагала, чудом привезенные из России, связывающие его с далекой юностью и постоянно дарящие ему новое вдохновение. Если память

поблекнет, если воспоминания потеряют свои краски, ему стоит лишь взглянуть на свои старые полотна — и все чувства и переживания вновь оживают в нем с новой силой.

Самый космополитичный из всех художников — Шагал покинул Россию в 1910 году и уехал во Францию, а затем переехал в Германию и позже вернулся в Россию; затем снова уехал в Германию, потом опять во Францию, из Франции — в Америку и, наконец, вернулся во Францию. Он — эмигрант, которому пришлось пронести свое вдохновение в себе повсюду, где бы он ни жил.

Искусство Шагала за всю его жизнь практически не изменилось. Его темы и образы, за исключением некоторых деталей, все те же; манера нанесения красок, линий, метод работы с офортом, как и, в целом, сами формы самовыражения не менялись на протяжении всего жизненного пути, отличаясь удивительным постоянством.

В 1887 году, когда родился Шагал, огромные просторы России еще не были преобразены современной культурой. В то время Витебск был маленьким провинциальным городом, где жизнь протекала весьма неторопливо. Именно связь русского искусства с глубинными силами природы поразила просвещенный Париж, когда он увидел «Весну священную» Стравинского.

Через всю жизнь Шагал пронес простое и задушевное восприятие мира, вынесенное из детства. В те годы, когда формировалось его сознание и закладывались первые яркие впечатления, он жил среди наивных и незабываемых образов русско-еврейского мира. Восприимчивое сознание ребенка на всю жизнь впитало в себя красочную зрелищность религиозных обрядов, возвышенный дух вековых церемоний, библейских откровений и непреходящее особое русское чувство связи с миром чудес и волшебства.

Примитивное искусство, народное и детское творчество — всё это наполнено стремлением прикоснуться к непознанному, к сверхъестественному. В нас всех живет стремление верить во что-то большее, потребность в иллюзиях. Искусство невозможно без театрального волшебства. Надо сказать, что сам Шагал занимался также и театральной работой, создавая эскизы ряда драматических и балетных постановок. Его эскизы костюмов и декораций для балетов «Алеко» и «Жар-птица» — это, по сути, его картины, переведенные в трехмерный мир, а его полотна — словно сцена, на которой его воображение разыгрывает свои дикийвинные спектакли.

После нашей встречи в Вансе я увиделся с Шагалом еще раз, в доме его дочери в Париже. Тогда он сказал, что все еще работает над колоссальным проектом — иллюстрациями к Библии, — выполнить который

его попросил в 1923 году Воллар. Эти работы позволяют постичь духовную глубину творчества Шагала. В библейских сюжетах сущность творчества Шагала нашла открытое и ясное выражение. Когда эти иллюстрации наконец были опубликованы в 1956 году, Шагал был сразу же признан одним из величайших мастеров офорта. Он выполнил более трехсот листов. Некому граверу удалось чудом спрятать и сохранить довоенные офорты Шагала в годы нацистской оккупации. Шагал закончил работу в возрасте 69 лет, начав ее за тридцать лет до этого. На протяжении нескольких десятилетий он фактически вживался в Библию, размышляя над библейскими сюжетами. Шагал был подобен могучему дереву: его корни — это еще никем не виденные работы, а ветви — знаменитые полотна, известные всему миру.



М.Шагал. Литография из библейского цикла

Детство и юность Шагала во многом способствовали тому, что он чувствовал свою особую связь с Библией, воспринимая ее очень лично. Поэтому для него Моисей — это не пожилой итальянский аристократ, как у Микеланджело, и не греческий атлет, как у Уильяма Блэйка, а иудейский старец, знакомый и понятный Шагалу. Удивительно, что после всех скитаний и переездов Шагал обосновался в Вансе, ведь именно здесь его окружают те самые средиземноморские пейзажи, которые он когда-то представлял себе в воображении, читая Библию. Шагал на глубинном уровне связан со Средиземноморьем, с библейским морем. Он побывал в Израиле, Италии, Греции и каждый раз возвращался из путешествия с зарисовками и путевыми записями, благодаря которым сохранял свои воспоминания и впечатления.

В тот день, оставив дом Иды в Париже, мы прогуливались с Шагалом по пути к граверной мастерской. Он сказал: *«Посмотрите на свет. Посмотрите на парижский свет: было бы хорошо нарисовать какой-нибудь камень из Коннектикута в лучах парижского света. У разных стран есть свой цвет, и он заложен изначально. Есть страны, вообще не имеющие цвета, есть страны, в которых есть только оттенки, намек, след того или иного цвета; в иных же странах цвет имеет фотографическую яркость и четкость. И никто не знает почему. Это неразрешимая загадка»*.

Мастерская гравера представляла собой небольшое двухэтажное здание, стоящее на тихой улочке, вдали от шума центральных улиц. Только в Париже можно найти отдельных граверов, которые владеют своим мастерством на таком высоком уровне. То, что Париж привлекает столько художников, вызвано, в частности, тем, что в определенный момент всем им бывает нужна помощь такого мастера. Изнутри стены были увешаны работами, которые были созданы здесь. Рядом с работами Андре де Сегонзака, Леже и Шагала висели работы менее известных мастеров. Без второстепенного искусства невозможно и искусство первого ряда: обилие художников в Париже, вне зависимости от их уровня, способствует общей творческой атмосфере и вдохновению.

Мы поднялись наверх, в маленькую комнату, её окна выходили на залитый солнцем сад. Тонкая рама над столом была затянута тканью, которая закрывала отвлекающий вид за окном и приглушала яркий свет. Шагал снял пиджак и, оставшись в рабочей рубашке, принялся работать над лежавшей на столе медной пластиной. Он взял пробный оттиск и сказал, говоря о своей работе почти музыкальным языком: *«Здесь везде должны быть одинаковые черные тени, акценты, должно как бы повторяться эхо. Черное и белое — это цвета. Если в черно-белом изображении нет цвета — оно мертво. В работах Рембрандта, Гойи, Домье*

ты видишь цвет даже в черных и белых красках — и у других художников тоже, хотя и меньше. У Матисса прекрасный черный и белый цвет, потому что он замечательный колорист».

Чтобы рассмотреть мелкие штрихи, Шагал надел очки в тонкой оправе, которые тут же вновь спрятал с поспешностью человека, отказывающегося выдавать свой возраст. Вновь, как в своей мастерской в Вансе, самые мелкие детали его произведения начали обретать особое значение. Глазу и сознанию нужно научиться концентрироваться на мелочах, удерживая при этом общее впечатление. Сознание всегда сталкивается с этим, прикасаясь к искусству, и весь процесс творения — это борьба между творческим порывом художника и рутинной работой воплощения его в жизнь.

Этот удивительный библейский цикл гравюр открыл передо мной подлинного Шагала — великого и глубокого религиозного живописца, продолжающего традицию Рембрандта. Завершив свою работу, Шагал обратился к гравюру, объясняя ему, какой должна выйти гравюра, — и в его словах выразилась вся суть его труда: *«Она должна петь, она должна плакать; это должна быть сама Библия».*

Поистине, величайший дар Шагала — это сила его воображения, его способность выразить и перенести на самые разные поверхности, при помощи самых разных средств все богатство наших снов, всю неповторимую красоту наших видений. И его сны, озаренные, но не растворенные светом дня, настолько живы и искренни, что нам кажется, будто перед нами — наши собственные видения. Мы видим их во всем своем великолепии, потому что Шагал знает, как человеческий взор жаждет цвета, и яркие краски на его картинах захватывают все наше внимание.

Особенный лиризм работ Шагала — в их глубинном динамизме: для него образ движения есть образ самой жизни. И в этой тяге к движению проявляется неизменное, по-детски искреннее стремление художника вновь и вновь испытывать радость. Идеал Шагала бесконечно далек от неподвижного, статичного образца красоты и гармонии, к которому столетиями стремились художники. Всё его искусство показывает, что он ищет свой идеал в красках и энергии жизни. Человеку по своей природе свойственно быть идеалистом, он всегда стремится искать большего, хочет пойти *еще* дальше, преодолеть себя и свой обыденный мир. И на этом пути ему необходимы любовь, уверенность, вера. В своем искусстве Шагал достигает самых глубин нашей души, обращаясь к видениям недостижимых образов счастья, которые веками подспудно хранит в себе память человечества. Без искусства, без творческого поиска это прирожденное стремление человека к мечте, к прекрасному, к счастью не имело бы никакого зримого выражения.



*М. Шагал за работой, 1960.
Фото Лумис Дин (Lootis Dean, 1917–2005)*

Шагал знает, как сильно в человеке любопытство, стремление познавать новое, а также желание утвердиться в своей правоте, исправляя чужие ошибки. Скажем, образ зеленой женщины с синими волосами — очевидное искажение реальности, но это также своеобразная ловушка для нашего восприятия: пока наш разум анализирует этот искаженный образ, пока мы подсознательно «исправляем» эту «ошибку», к нему приковано все наше внимание, мы полностью во власти художника.

Картины Шагала повинуются только законам его воображения.

«Реальные предметы в их привычном виде — это для меня кошмар, — говорит художник. — Я всегда их видоизменял, искажал, переворачивал. Мне нужно обязательно перевернуть стол или стул вверх тормашками — это дает мне удовлетворение и успокоение. Если я изображаю человека или фигуру вниз головой — это дает мне наслаждение. Мне нужно не разрушать предметы, а видоизменять их. Например, я отделяю голову от человеческого тела и рисую ее где-то совершенно в другом месте, где она по определению не может находиться. Я переворачиваю все вверх дном, чтобы прийти к новой реальности — чего бы это ни стоило».

Сознание Шагала свободно от каких бы то ни было ограничений. Ему чуждо все логичное, объяснимое, и в ответ он создает алогичное и утверждает, что оно имеет такое же право на существование. Сознание обычного человека, столкнувшись с чем-то, что не вписывается в привычную ему логику, отвергает увиденное, считая, что только объяснимое и понятное является прочной основой для созидания. Логические размышления — это последовательный процесс, размеренное течение мысли, тогда как алогичное, необъяснимое и неизвестное — это вспышка, скачок, выбивающийся из размеренного хода мысли. Этот надлом, эта трещина, этот просвет в прочной стене логики, которая защищает и в то же время ограничивает нас, и есть та дверь, что приведет нас в иной, невиданный мир. Эту дверь и открывает нам Шагал своим искусством.

Творческая интуиция уходит от прочной логической почвы, она верит, что за границами познаваемого мира есть что-то иное, что-то новое. Поэт и художник возвышают нас над обыденным миром, но мы сможем увидеть мир их глазами, только если доверимся им. Поэтому порой нам нужно оставить здравый смысл. Величайшие первооткрыватели были поэтами, которых вело желание открывать неизведанное. Они верили — и мы, встречаясь с искусством, которое переворачивает наш мир, тоже должны иметь эту веру. Мы должны верить в искренность художника, доверяться ему, а не уничтожать его образы своими сомнениями и недоверием. Магическая сила искусства в том и состоит, что оно разрушает наше недоверие. В своем творчестве Шагал выступает против любых сил, которые стремятся ограничить полет вдохновения и вернуть человека вниз, на землю. Парящие, плывущие, прыгающие, бегущие фигуры его полотен — символы этой свободы.

Пер. с англ. Андрея Кожевникова

Примечания

¹ *Либерман С. И.* Дела и люди. На советской стройке. Нью-Йорк: New Democracy Books, 1944. С. 11. По-английски книга вышла под названием: *Liberman, S. Building Lenin's Russia*. Chicago: University of Chicago Press, 1945.

² Там же. С. 196.

³ Там же. С. 128.

⁴ Там же. С. 129.

⁵ См.: *Бруштейн А. Я.* Вечерние огни. М.: «Советский писатель», 1963. Ч. 2 «Цветы Шлиссельбурга», гл. 2.

⁶ См.: *Коханая О. Е.* Первый детский театр Советской России // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2009. № 1. С. 245–250.

⁷ *Сац Н. И.* Новеллы моей жизни. Т. I. М.: Искусство, 1984. С. 135.

⁸ Там же. С. 140.

⁹ *Анненков Ю. П.* Дневник моих встреч. Цикл трагедий. Т. II. Л.: «Искусство», 1991 (первое издание — Нью-Йорк, 1966). С. 5.

¹⁰ См.: *Pascar, H. Mon Theatre a Moscou*. Paris: Les Éditions G. Cres, 1930. К сожалению, книга воспоминаний Г. М. Паскар о ее театральной работе в Москве, опубликованная по-французски в годы эмиграции, так и не была переведена на русский язык.

¹¹ *Либерман С. И.* Дела и люди С. 261.

¹² Там же. С. 268.

¹³ Дочь Татьяны Франсин нашла после кончины Александра Либермана письма, которые присылал ее матери Владимир Маяковский и которые бережно хранились более 70 лет: 27 страниц писем, 24 телеграммы и автографы некоторых стихотворений; см.: *Du Plessix, Gray F. Them. A Memoir of Parents*. New York: Penguin, 2005. P. 67–89.

¹⁴ *Ibid.* P. 12.

¹⁵ Большая часть биографических сведений о А. С. Либермане в настоящей статье взята из книги: *Kazanjan, D., Tomkins, C. Alex. The Life of Alexander Liberman*. New York: Random House, 1993.

¹⁶ *Штерн Л.* Бродский: Ося, Иосиф, Joseph. М.: «Независимая газета», 2001. С. 180.

¹⁷ Там же. С. 189.

¹⁸ См. недавно вышедший том: *Churchward, C. It's Modern: The Eye and Visual Influence of Alexander Liberman*. New York: Rizzoli, 2013.

¹⁹ *Штерн Л.* Бродский. С. 181.

²⁰ Там же. С. 181–182.

²¹ О М. Шагале см. также: *Райхельсон Г.* Жизнь и творчество М. Шагала в Америке // Русские евреи в Америке (далее РЕВА). Кн. 5 / Ред.-сост. Э. Зальцберг. Иерусалим; Торонто; СПб.: Гиперион, 2011. С. 166–212; *Апчинская Н.* Марк Шагал в Америке // Там же. С. 213–220; *Гамарник К.* Театральные работы М. Шагала в США // РЕВА. Кн. 7 / Ред.-сост. Э. Зальцберг. Иерусалим; Торонто; СПб.: Гиперион, 2013. С. 197–224. (*Примеч. ред.-сост.*)

²² *Liberman, Alexander.* The Artist in His Studio. London: Thames and Hudson, 1988. P. 165–170.