

ИЛ

Библиотека
журнала
«Иностранная
литература»

Жан Кокто

Портреты- воспоминания

guide m'en veut pour mes
premières et mes notes.
après la publication
des Marie's il
m'écrivit : Je poste
contre votre préface qui
attaque si court cette
chose qu'elle qui se
demande qui a volé.

au fond, si
l'approuve et je retire
des volumes à l'encre de
prospectus sont
j'aime à
avertir
mes produits
lorsque je
les offre
par un



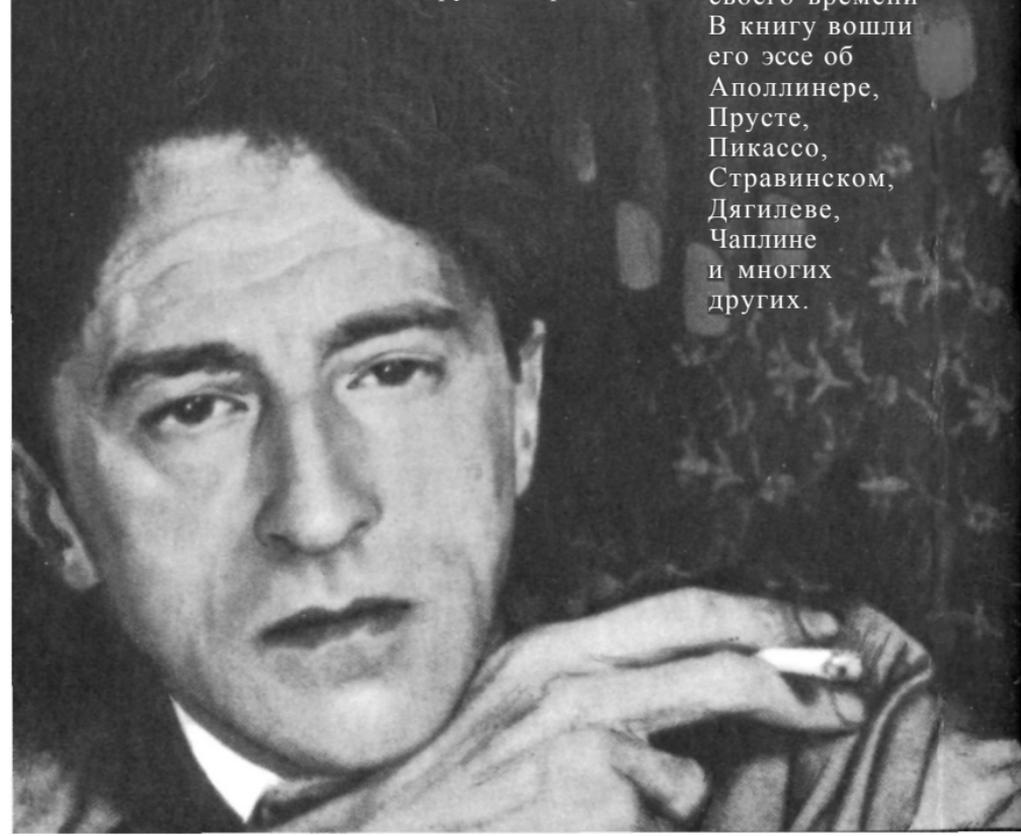
de ce contact
est très touchante,
car ils
témoignent
combien
l'auteur se
sépare avec
peine de son
lime. Il ne peut
se résoudre aux
adieux nets. Il
se dandine. Il
fait des
recommandations
oiseuses. Vingt
fois il remonte
sur le

Поэт, романист,
драматург,
кинематографист,
график

Жан Кокто

(1889—1963) —
один из самых
своеобразных
представителей
французской
культуры XX века.
В нашей стране
известны его
стихи, роман
"Самозванец Тома",
его пьесы
"Трудные родители"

и "Человеческий
голос". Знают
и его фильмы —
"Опасное сходство",
"Вечное возвра-
щение", "Орфей"
Кокто,
более полувека
находившийся в цен-
тре литературной
и художественной
жизни Парижа,
оставил воспоми-
нания о выдающихся
писателях, худож-
никах, артистах
и музыкантах
своего времени
В книгу вошли
его эссе об
Аполлинере,
Прусте,
Пикассо,
Стравинском,
Дягилеве,
Чапине
и многих
других.





Библиотека
журнала
«Иностранная
литература»

Jean Cocteau

Жан Кокто

Портреты-воспоминания

Эссе

*Перевод с французского
В. Кадышева и Н. Мавлевич*

*Составление, предисловие и
комментарий В. Кадышева*

Москва
«Известия»
1985

И (Фр)
К60

Главный редактор Н. Т. Федоренко

Рецензенты Т. Б. Проскурникова и Г. К. Косиков

На обложке автопортрет Жана Кокто

© Составление, предисловие, перевод на русский язык, оформление издательство «Известия», журнал «Иностранная литература», 1985.

О Жане Кокто

Жан Кокто — фигура и чрезвычайно характерная, и по своему уникальная для искусства нашего века. Поэт, драматург, романист, график, автор многих эссе и воспоминаний, киносценарист и кинорежиссер — таков диапазон его творчества. В литературе, в искусстве он работал более полувека. Его первый поэтический вечер в театре «Фемина» состоялся в 1906 году, его последняя поэма, «Реквием», вышла в 1962-м. Он начинал как дерзкий поэт молодого художественного авангарда, закончил свой путь членом Французской академии, «живым классиком».

Как художник Кокто сформировался в конце 10-х — начале 20-х годов, вобрав беспокойный дух эксперимента, который столь решительно заявил о себе в эту эпоху, — ведь Париж был центром, где зарождались, получали признание или, едва возникнув, уходили в Лету многочисленные школы, группы, течения в искусстве. Кокто не принадлежал к какой-либо школе (еще в начале 20-х годов он демонстративно порывает с сюрреалистами, хотя влияние их поэтики ощутимо в его творчестве), но, чуткий к художественным исканиям своего времени, он улавливает носившиеся в воздухе идеи и, обладая даром облекать мысль в форму блестящего афоризма, нередко становится глашатаем нового — пишет эссе («Петух и Арлекин»), выступает с лекциями (из самых известных — его лекция в «Коллеж де Франс»), организует публичные выступления своих друзей и единомышленников (в том числе концерты Эрика Сати), претворяет эти новые идеи в своем творчестве. Обновление искусства было одной из главных задач Кокто, и здесь примером ему служили Пикассо и Стравинский, которых он называл своими учителями. Подобно этим старшим своим собратьям Кокто не раз удивлял «весь Париж», он переходил — меняя стиль, манеру, кажется, самое форму художественного



Жан Кокто.
Рис. Л. Бакста.

бытия — от ломки традиционных форм к классической завершенности, от слова к графике, от театра к кинематографу. Он называл это «стратегией сюрприза». Цель была, однако, гораздо серьезнее: во все жанры и виды искусства, к которым он обращался, Кокто хотел вдохнуть поэтическое начало, открыть поэзию там, где ее менее всего ожидали увидеть, — в наивности ярмарочного балагана, в выверенности движений цирковых акробатов, в незатейливой клоунаде. И вот его первый сюрприз Парижу: Кокто пишет либретто к балету-пантомиме «Парад» на музыку Э. Сати.

Спектакль вошел в историю театра. Здесь как театральный художник впервые заявил о себе Пикассо. А само представление было выдержано в духе наивного ярмарочного лубка.

Обращение к поэтике «низовых» жанров, к эстетике цирка и мюзик-холла, пристрастие к эксцентриаде, к необычной и броской форме как нельзя лучше отвечало стремлению услышать и запечатлеть то необычное и новое, что входило в повседневность молодого века. Утонченность красок импрессионизма не отвечала более духу времени. «Хватит музыки, парящей под облаками... Дайте нам музыку, ко-

торая ходит по земле...» — писал Кокто. Во Франции среди музыкантов одним из первых это почувствовал композитор Эрик Сати и его молодые последователи из знаменитой «Шестерки» (трое из них — Д. Мийо, А. Онеггер, Ф. Пуленк — стали гордостью французской музыки). Они объединились вокруг Кокто, который стал их вдохновителем, защитником, горячим пропагандистом. В сотрудничестве с молодыми музыкантами он создает свои пантомимы-гротески «Бык на крыше» (1920) и «Свадьбу на Эйфелевой башне» (1921). В них дана карикатура на буржуа, на буржуазный «здравый смысл», который еще совсем недавно плясал в шовинистическом угаре под дудку безумия. Но в карикатуре, сколь бы меткой она ни была, персонаж предстает как бы в одном измерении, и, желая глубже осмыслить мир и человека, Кокто возрождает давнюю французскую традицию, когда в поисках сюжетов обращались к античному мифу, к легенде. В двадцатые годы он создает свои первые «неоклассические» пьесы — «Антигону» по Софоклу и «Орфея», где переносит в современность миф о растерзанном поэте; для И. Стравинского пишет либретто оперы «Царь Эдип». Используя мифологическую схему, наполняя ее современным содержанием, автор придает героям узнаваемые черты людей сегодняшнего дня, говорит со зрителем на живом языке поэзии, ставит вопросы, которые волнуют его поколение. Писатель прокладывает дорогу «неоклассической» драме, театру Ж. Жироу, Ж. Ануя...

И все-таки искусство Кокто, его поэзия в большой мере оставались достоянием элиты — литературных, артистических, светских кругов Парижа. Между тем в 30-х годах, когда происходит демократизация общественной жизни во Франции, многие писатели, художники, артисты ищут контакта с более широкой аудиторией. Не был исключением и Кокто. Ему вообще не свойственно было презрение к общедоступному, массовому искусству. Поэзию можно вдохнуть и в популярный у публики жанр мелодрамы, в так называемый «театр бульваров», использовать приемы «хорошо сделанной пьесы», чтобы завоевать нового, менее иску-

шенного зрителя, демократизировать свой театральный язык. В таких пьесах, как «Трудные родители» (1938), Кокто говорит, казалось бы, о чисто житейских проблемах на его, зрителя, языке, но так, что в этой обыденности открывается новое, поэтическое измерение.

Поэзия, наконец, заключена и в самом массовом из искусств, в кинематографе, который привлекает Кокто возможностью выразить себя в пластически завершенных, визуальных образах. Кинематограф — одна из самых интересных страниц его творчества. В фильмах сороковых годов: «Вечное возвращение», «Красавица и чудовище», «Орфей» — легенда, поэтический вымысел и реальность сегодняшних будней сосуществуют, образуя особый мир, где приметы чуда столь же естественны, как и черты повседневности.

Стремление обновить литературные каноны и жанры, привнести дух поэзии в различные сферы искусства не было, однако, самоцелью художника. Ибо поэзия для него — «самый необычный из способов говорить правду». Но если в лучших его произведениях, таких, как роман «Самозванец Тома», пьесы «Адская машина», «Трудные родители», фильм «Орфей», необычность эта по-новому, с неожиданной точки зрения освещала те или иные жизненные явления, помогала понять их, то в ряде его работ необычность приема обращается в зашифрованность, изображение — в ребус, «правда» поэта оказывается разведенной с правдой жизни.

В своем творчестве писатель не поднимался до столь широких жизненных обобщений и прямой социальной критики, которые отличают выдающиеся произведения мастеров критического реализма — Р. Роллана, Р. Мартен дю Гара, А. Барбюса. Тем не менее Жан Кокто — при всех своих противоречиях — представляет гуманистическое направление во французской литературе, в искусстве. Уже в его первых книгах военных лет (поэтические циклы «Мыс Доброй Надежды», «Речь великого сна»), в романе «Самозванец Тома» (1922), который А. В. Луначарский поставил в ряд антивоенных романов эпохи, явственно звучит протест против войны, «самого страшного социального преступления». Что

же касается буржуазного духа, буржуазности — для Кокто они всегда были синонимом бездуховности, всего, что враждебно поэзии, а часто и самой жизни. Не случайно, следуя давней романтической традиции, Кокто противопоставляет своего Орфея, поэта, миру приземленного здравого смысла и расчетливых «низких истин». В таком мире кровь поэта неизбежно должна пролиться, чтобы он мог воскреснуть в памяти людей прекрасной легендой. Героев пьес, романов, фильмов Кокто подобное противостояние нередко приводит к трагическому финалу. Чем сильнее в герое живое, поэтическое начало, тем оказывается он уязвимее в мире прозы. И все-таки побеждает чудо жизни. По мысли автора «Антигоны» и «Орфея», чудо (истинный смысл жизни) открывается в прозрениях поэзии, во всем, что есть высокого и лучшего в человеке.

Легкомысленный принц, жонглер, акробат — так нередко аттестовали молодого Кокто. Позже это был законодатель эстетической моды, маг, велением которого чуть не сами собой рождались стихи, романы, рисунки, фильмы. Но прав, конечно, С. Юткевич, когда, рассказывая о встречах с Кокто, замечает, что «за маской пестрого грима скрывалась очарованная душа большого поэта Франции»*.

В этой книге Кокто представлен как эссеист и график. Более полувека он находился в центре литературной и художественной жизни Парижа. Был дружен или знаком с выдающимися людьми искусства своего времени: П. Пикассо, П. Элюаром, А. Модильяни, И. Стравинским, Ч. Чаплином... Насколько разносторонними были его дарования, настолько широка была сфера его интересов. Однако при всей склонности Кокто к неожиданным поворотам, к разнообразию форм самовыражения его творчество, его критические оценки свидетельствуют о совершенно определенных представлениях об истинном и ложном в искусстве. У Кокто не было целостной эстетической системы, но были

* Юткевич С. Франция кадр за кадром. М., «Искусство», 1970, с. 45.

свои устойчивые критерии, свой круг идей. Главные из них, может быть, наиболее четко выражены в его эссе о Пикассо и в книге «Бремя бытия». Размышляя о Пикассо, он говорил, что художник, отказываясь от прошлых, уже «мертвых достижений», до неузнаваемости должен менять обличья, чтобы его выдавал только взгляд. И вместе с тем это требование осуществимо в той мере, в какой наличествует единство человеческой и творческой индивидуальности, когда явственно ощущается то, что он именуется «линией». Линия — это воплощение человеческой и художественной сущности любого творца. Чем крупнее художник, тем отчетливее линия. У писателя она звучит «непрерывной нотой». На нее нанизываются слова, которые он подбирает. У живописца она должна ощущаться сильнее, чем линия модели. Характерно, что для Кокто линия еще (и, может быть, прежде всего) — «это стиль души», этическая суть творчества, именно поэтому она и требует к себе самого пристального внимания.

«Линия», «стиль души» Кокто — художника и человека отчетливо прослеживаются во всем, что он сделал. В том числе и в его эссе, в его портретах-воспоминаниях (Кокто сам озаглавил так одну из своих книг) и в его рисунках. В них прочитывается не только дар удивлять других, но способность и самому благодарно удивиться — чужому таланту, уму, находке.

Его метод портретирования (рисунок и литературная зарисовка здесь отлично дополняют друг друга и обнаруживают сходство манеры) — этот характерный штрих, выразительная, порой чуть насмешливая заостренность линий, когда слово, походка, жест могут сказать о человеке больше, чем пространное описание, — никогда не смыкается с недоброй карикатурой.

Кокто откликался на самые разные явления в искусстве — от «Русского балета» Дягилева до выставки Пикассо в Риме, от гастролей Московского Камерного театра до выступлений Эдит Пиаф. Отдельные его положения спорны, да и сам автор стремился скорее вызвать на спор, нежели провозгла-

сить непреложную истину. Но вот что примечательно: если он высказывался о работе художника, поэта, артиста, то чаще всего затем, чтобы поддержать, ободрить, выразить восхищение. Как правило, этот отклик будет коротким, похожим на изящный росчерк пера, на моментальную зарисовку, но оценки и выводы здесь обнаруживают больше ума и вкуса, чем иные брюзгливо-мелочные разборы. По мысли Кокто, отрицание как форма критики — слишком легкий способ заявить о своем уме. Скорее это свидетельство снобизма (а как часто за ним — некомпетентность), чем пронизательности. Поэт с недоумением смотрел на мир, где «чужой успех воспринимается как удар».

И еще об одном даре Кокто хотелось бы здесь сказать — даре устного слова. Его импровизации (в книге представлена его «Римская импровизация» о Пикассо), выступления перед аудиторией покоряли слушателей. Увлекательная непринужденность живой интонации свойственна и его письменной речи. А голос Кокто — «низкий, волнующий, уверенный и беспечный» (А. Моруа) — сохранила пластинка, где, обращаясь к людям 2000 года, беседа с ними о жизни, о поэзии, он сказал и о том, что не верит в смерть («поэт только притворяется мертвым»), и выразил желание, чтобы на его могильном камне были начертаны всего лишь два слова: «Я начинаю».

В. Кадышев

О себе

Я никогда не был красавцем. Молодость заменяла мне красоту. Череп у меня не хуже, чем у других. Но плоть на нем плохо скроена. К тому же и сами кости со временем меняются к худшему. Нос, прежде прямой, стал загибаться крючком, как у моего деда. И точно таким же, помню, он стал у моей матери на смертном одре. Слишком много было душевных бурь, сомнений, пощечин судьбы — и вот мой лоб сморщился, глубокая морщина пролегла между бровями, сами брови скривились; веки отяжелели, щеки ввалились и стали дряблыми, уголки губ опустились, и теперь стоит мне наклониться над зеркалом, как вместо лица я вижу словно отделившуюся от костей бесформенную маску. На подбородке пробивается седая щетина. Волосы хотя и поредели, но остались непослушными. И теперь у меня на голове торчат во все стороны жидкие пряди, которые невозможно причесать. Пригладишь их — получается весьма жалкий вид. А встанут снова дыбом — кажется, будто их взбили нарочно.

Зубы у меня кривые. Короче говоря, к обычному сухощавому телу с обычными ногами и руками, которые даже хвалят за выразительные и длинные кисти, приставлена нелепая голова. Из-за нее я кажусь высокомерным. На самом деле я просто не хочу подать виду, что стыжусь своей внешности; но из страха, как бы кажущееся высокомерие не приняли за настоящее, я спешу рассеять это впечатление.

Отсюда и резкие переходы от сдержанности к разговорчивости, от уверенности в себе — к робости. Ненависть мне неизвестна. А способность забывать обиды столь сильна,

что иногда, неожиданно встретив врага, я улыбаюсь ему. Его изумление действует на меня как холодный душ и заставляет очнуться. И я не знаю, как держаться дальше. Меня удивляет, что он еще помнит причиненное им зло, в то время как я сам о нем уже забыл.

Именно эта врожденная склонность к евангельской добродетели предохраняет меня от догматизма. Жанна д'Арк — мой великий писатель. Никто не выразил себя лучше — ни по сути, ни по форме. Дрогни она — и, может быть, у нее появился бы «стиль». Но такая, как она есть, Жанна сама по себе уже стиль, и я не устаю читать и перечитывать все о судилище над ней. Антигона — другая моя святая. Эти две анархистки отмечены той дорогой мне серьезностью, в которой мне отказывал Жид, но которая мне присуща, хотя она и не имеет ничего общего с тем, что обычно серьезностью именуют. Это серьезность поэтов. (...)

По природе своей я ни весел, ни мрачен. Хотя могу быть слишком мрачным или слишком веселым. В разговоре, волнуящем душу, мне случается забывать и горести, и недуги, и самого себя, настолько меня пьянят слова и возбуждают мысли. Тогда они приходят свободнее, нежели в одиночестве, и зачастую написать статью для меня настоящая пытка, говорю же я без малейших усилий. Это опьянение словом создает ложное впечатление, будто я и пишу так же легко. Но как только приходит самоконтроль, легкость уступает место тяжелому труду; словно взбираешься на высокую гору. К тому же каждый раз, прежде чем приступить к делу, я терзаюсь суеверным страхом — боюсь начать не так, как надо. Поэтому медлю, и все это похоже на известное состояние, которое психиатры зовут «страхом перед действием». Чистый лист бумаги, чернила, перо внушают мне ужас. Мне кажется, что они составили заговор, желая помешать мне писать. Если удастся их победить, «мотор» разогреться, заводится, и голова начинает работать. Но тут важно, чтобы я сам как можно меньше вмешивался в дело, оставался в полудреме. Стоит только задуматься



Жан Кокто. Автопортрет.

о том, как же действует этот механизм, — и он выключается. А чтобы снова пустить его в ход, приходится ждать, пока он заработает сам, и не пытаться вынуждать его к этому хитростью. Вот почему я избегаю письменных столов, их манящий вид отпугивает меня. Я пишу когда вздумается, прямо на коленях. То же и с рисунками. Разумеется, я всегда могу рисовать похоже, но это не то, истинная же линия появляется лишь тогда, когда сама пожелает.

Мои сны часто бывают меткими, многозначительными шаржами на мои поступки и могли бы послужить мне уроком. К несчастью, эти сновидения высмеивают само мое душевное устройство и не столько помогают бороться с собой, сколько обескураживают. Ведь мало кто так знает свои слабости, как я, и, когда мне случается прочитать о себе ругательную статью, я думаю, что сам мог бы ударить себя вернее, всадить меч по самую рукоять, так что у меня бы сразу подкосились ноги, вывалился язык и я бы рухнул на арену.

Не следует путать ум, который нас так ловко дурачит, с тем неведомо где помещающимся органом, который непрощено указывает нам границы наших способностей. Переступить их не может никто. Такая попытка тотчас заметна. И она только лишний раз подчеркнет ограниченность пространства, отведенного для наших кульбитов. Способность развернуться в этих пределах и есть признак таланта. Только в этом мы и можем продвинуться. Продвинуться в нравственном смысле, потому что от нашей воли не зависит, когда и за что мы примемся в следующий раз. В наших силах лишь быть честными. Одно плутовство порождает другое. Лучше уж оказаться неумелым. Безымянная публика освищет, но простит нас. Плутовство же отзывается долгим эхом. И в конце концов публика равнодушно от нас отвернется, как от изменившей женщины.

Вот почему я всегда старался не растрчивать сил на чистописание. Я делаю тысячи ошибок и почти не исправляю их, мне лень себя перечитывать, и перечитываю я лишь самую суть. Если то, что нужно было сказать, сказано,

прочее несущественно. Однако и у меня есть свой метод. Он заключается в том, чтобы писать быстро, плотно, экономить слова, избегать красот, долго целиться, не заботясь о технике стрельбы, и во что бы то ни стало поражать цель. (...)

Когда анкета переписи населения интересуется, умею ли я читать и писать, меня подмывает ответить «нет».

А кто вообще умеет писать? Писать — значит воевать с бумагой и чернилами, добиваясь, чтобы тебя услышали.

Одни корпят слишком много, другие слишком мало. Золотая середина, совмещающая хромоту и изящество, встречается редко.

Читать — другое дело. Я читаю. Мне кажется, что читаю. Но всякий раз, когда перечитываю, оказывается, что я этого не читал. С письмами вечно такая история. Читаешь письмо, вычитываешь из него, что тебе нужно. Отлично. Откладываешь его. А когда натыкаешься на него снова и перечитываешь, видишь другое письмо, которого ты никогда не читал.

Такие же штучки выдělывают с нами и книги. Если они не подходят к нашему настроению, мы не находим в них ничего хорошего. Если они нарушают наш покой, мы браним их, и эта хула заслоняет их, мешает нам прочесть их непредвзято.

Читать самого себя — вот чего хочет читатель. Если ему что-то нравится, он читает и думает, что сам написал бы то же самое. Он может даже обидеться на книгу, если она сказала вместо него то, до чего он не додумался, но что он, уж конечно, сказал бы лучше.

Чем больше книга задевает нас за живое, тем хуже мы читаем ее. Мы сливаемся с ней и переделываем ее на свой лад. Поэтому, когда мне хочется убедить себя, что я умею читать, я выбираю книги, чуждые моей натуре. В больницах, где я подолгу лежал, я читал то, что мне приносила сиделка или случайно попадалось под руку. Книги Поля Феваля, Мориса Леблана, Ксавье Леру, всякие приключенческие

романы и детективы превращали меня в скромного и внимательного читателя. Рокамболь. Лекок, преступления Оранвиля, Фантомас, Шери-Биби¹ убеждали меня: «Ты умеешь читать», но все-таки говорили на слишком близком мне языке, чтобы я невольно за что-то в них не зацепился и не перекроил их по своей мерке. Это бесспорная истина, вот, например, что скажет туберкулезный больной о «Волшебной горе» Томаса Манна: «Кто сам не болел туберкулезом, тот никогда не поймет эту книгу». Между тем Томас Манн, не страдая этим недугом, написал ее, и написал как раз для того, чтобы здоровые поняли, что такое туберкулез.

Мы все — больные и умеем читать только те книги, которые рассказывают нам о наших болезнях. (...)

В моей жизни выпадали столь тяжкие времена, что смерть казалась мне желанным избавлением. И я приучился не бояться ее и разглядывать в упор.

Поль Элюар однажды удивил меня признанием, что он был напуган, увидев, как я бросаю ей вызов, когда в роли барона Фантома² рассыпаюсь в прах. Меня больше озадачивает жизнь, чем смерть. Я не видел мертвыми ни Гарро³, ни Жана Ле Руа⁴, ни Раймона Радиге*, ни Жана Деборда⁵. За последнее время мне несколько раз пришлось бодрствовать у гроба — у гроба моей матери, Жана де Полиньяка⁶, Жана Жироду⁷, Эдуара Бурде⁸. Всех, кроме Жана де Полиньяка, я рисовал, подолгу оставался наедине с ними. Разглядывал совсем близко, чтобы вернее передать их черты. Прикасался к ним, любовался ими. Ведь смерть печется о красоте своих статуй. Разглаживает на них морщины. Напрасно твердил я себе, что их не заботят мои заботы, я чувствовал их близость, словно мы были сторонами одной монеты, которые не могут видеть друг друга, но разделены всего лишь тонкой металлической пластинкой.

Если бы мне не было жаль покинуть тех, кто мне дорог и кому я еще могу пригодиться, я бы стал с любопытством

* См. эссе о нем на стр. 48.

дожидаться, когда меня настигнет и поглотит тень смерти. Мне бы не хотелось, чтобы смерть была концом долгих страданий, как бывает, когда она, промедлив до последнего и изрядно помучив, наконец милостиво добивает нас. Я хотел бы сказать «прости» моим близким и тут же уступить свое место веселой толпе моих творений.

Из всего, что связано со смертью, мне противна только помпа, которой ее окружают. (...)

Вчера я был на одном кладбище в горах. Оно покрыто снегом, могил немного. С него видна цепь Альп. И как ни смешно выбирать себе место последнего упокоения, но я подумал о нашем семейном склепе на Монмартре и пожалел, что не смогу лежать здесь.

После смерти Жана Жироду я опубликовал прощальное письмо, кончавшееся словами: «Скоро я последую за тобой». Мне изрядно досталось за эту фразу, в которой увидели пессимизм, упадок духа. Ничего подобного. Я просто хотел сказать, что если даже доживу до ста лет, это будет только минутной отсрочкой. Но лишь немногие со мной согласятся и признают, что все мы находим себе разные занятия или просто убиваем время за картами, сидя в поезде, мчащемся к смерти.

Мать Анжелика так трепетала перед ней в своем Пор-Рояле, ну и что это ей дало? Не лучше ли относиться к ней спокойно? Есть что-то жалкое, раболепное в том, чтобы только о ней и думать. Извиняться за то, что живешь, как будто жизнь существует по какому-то недосмотру смерти. Да и что скажут те, кто добровольно запирается в камере и с тоской перебирает документы своего «дела»? Суд не зачтет им этого. Приговор вынесен заранее. Они только напрасно теряют время.

Прекрасно поступает тот, кто с толком употребляет отпущенный ему срок и не тщится стать судьей самому себе. По-настоящему владеют временем те, кто вылепляет что-нибудь из каждой минуты и не заботится о приговоре.

Я еще многое мог бы сказать о смерти, и меня удивляет, что столько людей терзаются из-за нее, ведь мы всегда

носим ее в себе и пора бы уже с нею смириться. Откуда взяться страху перед той, что живет вместе с нами и составляет часть нашей сущности? Но вот поди же. Мы привыкли лгать, рассуждать о ней как о чем-то отдельном от нас. А куда лучше усвоить, что мы обручены с нею с самого рождения, и приспособиться к ее лисьему характеру. Ибо смерть умеет сделать так, чтобы мы забыли о ней и подумали, что она у нас больше не живет. И хотя она затаилась в каждом, все верят собственной выдумке, будто смерть — аллегорическая фигура, которая появляется лишь в последнем акте.

Смерть, как хамелеон: мы полагаем, что она за тридевять земель, а она тут как тут, везде, даже в самой радости жизни. Она — наша молодость. Наша зрелость. Наша любовь.

По мере того как я убываю, она вытягивается. Чувствует себя все вольготнее. Больше хлопочет. Все усерднее наводит свои порядки. И все меньше и меньше дает себе труда притворяться перед нами.

Ну, а где наш конец, там ее триумф. Теперь она может выйти и запереть нашу дверь на ключ.

Я люблю бывать с молодежью. Она умудряет меня больше, чем годы. Ее дерзость, ее беспощадность действуют как холодный душ. Это хорошая гигиена для стариков. Кроме того, обязанность служить ей примером не дает сбиться с прямого пути. Я понимаю, почему многие мои сверстники избегают встреч, которых я ищу. Молодежь утомляет тем, что все ниспровергает и при этом, кажется, сама не знает, чего хочет.

Дети — те знают, чего хотят. Поскорее вырасти из детства. А когда вырастают, тут-то и начинается сумбур. Потому что молодость сначала понимает, чего она не хочет, а уж потом — чего хочет. А не хочет она как раз того, чего хотим мы. Мы ей нужны для контраста. Случается, я прежде, чем сами мои молодые друзья, угадываю момент, когда они начинают хотеть. Уши старой цирковой клячи узнают знакомую музыку. И я отмечаю этот миг.

Вспоминаю, как Радиге извлекал из карманов отточенные против нас клинки. Я использовал это оружие в войне с самим собой. Таковы мои отношения с молодыми дарованиями, которые я открываю. Все думают, что я много даю им, а на самом деле я только беру. Им я обязан всем.

Никакого почтения я не требую. Когда молодые приходят ко мне, они приходят к себе. Я замечаю, что они забывают о моем возрасте, и изумляюсь этому не меньше, чем если бы меня приняли как равного жрецы Мемфиса.

Такой же привилегией пользовались Эрик Сати *, Макс Жакоб ⁹. Я всегда видел их под руку с молодыми друзьями.

Я говорю сейчас о столичной, уже прозревшей молодежи. Она безошибочно выбирает поле деятельности. Находит себе семью закоренелых анархистов. Входит в нее приемышем. Осваивается. Набирается неблагодарности. И ждет минуты, когда у нее достанет сил перебить всю семью и поджечь дом.

Молодые люди из провинции прибегают к другому методу. Они нам пишут. Жалуются. Зовут на помощь. Они хотят бежать из своей среды в другую, где их смогут понять и поддержать. И если они выходят пешком из Шарлевиля (лавры Рембо не дают им покоя) ¹⁰, то довольно быстро догоняют парижан.

Не ясно ли, что от молодых глупо ждать благодарности и глупо кичиться тем, что они ищут у тебя убежища? Они нас любят постольку, поскольку наши недостатки их учат, наши слабости служат им извинением, а наша усталость отдает нас на их милость. Из этой амальгамы нам и следует извлекать свою выгоду, используя молодежь так же, как она использует нас. Наши произведения для нее — что старый башмак для щенка. Она оттачивает на них зубы.

Нелепо рассматривать молодежь как нечто единое и верить всему, что она о себе выдумывает. Еще глупее бояться ее, разговаривать с ней через стол, захлопывать дверь у нее перед носом или обращаться в бегство.

Конечно, ей свойственна мифомания. Конечно, она без-

* См. эссе о нем на стр. 94.

застенчива. Конечно, она отнимает у нас уйму времени. Что из того!

Естественно, что она морочит нас враньем. Естественно, что при нас она надевает маску. Естественно, что она честит нас за глаза и что, если она вступает на ложный путь, ответственность возлагается на нас.

И все-таки мы должны смириться с этим, ведь эта самая молодежь — утешительное доказательство того, что не все попались в сети политики и что нам есть кому передать священный огонь.

Многие из приходивших ко мне молодых людей позже признавались, что пришли на пари, или увидев мое имя на афише, или просто в пику старшим.

Меня всегда угнетало их молчание. Мне чудился в нем какой-то скрытый смысл. А они молчали просто из страха наговорить глупостей.

И все-таки каждый раз я снова попадаю в эту ловушку. Молодежь внушает нам робость, потому что кажется загадочной. В этом сила ее молчания. Мы экипируем ее за свой счет. И молодой человек очень скоро понимает это и пользуется своим оружием сознательно. Берет за правило молчать и усовершенствует пытку.

Тут важно быть начеку. После его ухода это смертельное молчание проникает в нас и опустошает. Жертва видит в нем осуждение. Взвешивает его. Соглашается с приговором. Испытывает к себе отвращение. На нее находит столбняк. И вот она уже, раскрыв клюв, падает с дерева.

Я видел, как многие художники, попав в такой переплет, теряли почву под ногами, разуверялись в себе и уже не могли обойтись без своих палачей.

Порой меня озадачивает одиночество наших юных гениев. Уйдя от нас, они слоняются по улицам. Сетуют, что не могут найти подходящей компании среди сверстников. Некоторые приезжают даже из-за города. Но не признаются в этом. Засиживаются. Пропускают последний поезд. Мы провожаем их до дверей, не понимая, что происходит. А они не могут вернуться к себе, и у них нет денег на номер в гости-

нице. Иногда они начинают вести себя так странно, что я опасаясь, как бы они не бросились в реку. Что делать? Они молчат. Они зарываются в яму, откуда нам их не вытянуть. Они вот-вот полетят в пропасть и увлекут нас за собой страшной силой инерции.

Они знают, однако, что не все двери для них закрыты, что я вникаю в их тревоги, что я их слушаю, говорю с ними, даже если сами они молчат; что я им что-нибудь посоветую. Иначе говоря, я отвоёвываю один вечер у пустоты, в которой проходят их поиски себя. Как я уже сказал, ничего нет хуже этого промежутка между детством и юностью.

Вспомним нашу собственную драму. Моя была запоздалой и скучной. Я гордо продвигал свою фишку по доске, но мои кости оказались обманными. И мне пришлось вернуться к исходной точке и пристроиться в хвост.

Встречи, которые могли бы состояться, но не состоялись, избавили бы нас в свое время от многих бед. И может быть, встреча с нами будет именно такой.

К сожалению, ответить на все письма с призывом о помощи, принять всех отчаявшихся невозможно. Это значило бы возглавить Клуб Самоубийц. Остерегайтесь утопающих, которые цепляются за нас и топят.

Ответить — значит дать повод для следующего письма, на которое ждут ответа, так что этому не будет конца. Оборвать же переписку — значит показать презрение. Лучше не отвечать вовсе, а из тех, кого мы впустили в дом, вновь звать только отмеченных особым знаком. (...)

Что бы ни думала публика, у меня нет никакой эстетической программы. Я стремлюсь только выдержать линию.

Что такое линия? Это жизнь. Линия должна жить в каждой точке по всей своей длине так, чтобы художник был виден яснее модели. Толпа судит произведение, разглядывая линию модели и не понимая, что она может вовсе исчезнуть, уступив место линии художника, если та живет по своим законам. Под линией я понимаю непрерывность личности. Она есть не только у Матисса или Пикассо, но и у

Ренуара, Боннара, Сера, у которых всякая линия, кажется, растворилась в мазках и цветовых пятнах.

У писателя линия главенствует над формой и содержанием. Она пронизывает все слова, которые он подбирает. Звучит непрерывной нотой, которой не замечает ни ухо, ни глаз. В каком-то смысле линия — это стиль души, и если она изменит себе, рассыплется завитушками — в творении нет души, оно мертво. Вот почему я не устаю повторять, что для художника имеет значение только один прогресс — нравственный, моральный, ибо линия идет на спад, как только убывает пламя души. Не путайте моральный прогресс с прописной моралью. Моральный прогресс — это закалка души.

Как только мы почувствуем, что наша линия слабеет или раздваивается, как нездоровый волос, мы спешим оказать ей помощь. Линия проявляется даже раньше, чем смысл. Пусть художники поставят крестики на листе бумаги — я сразу скажу, где чей. И мне достаточно приоткрыть книгу, как я уже, не читая, различаю линию.

Но обычно глядят только на облачение этой характерной линии. Чем меньше она скрыта от глаз, тем меньше ее замечают люди, привыкшие восхищаться лишь ее нарядом. Поэтому они и предпочитают Ронсара — Вийону, Шумана — Шуберту, Моне — Сезанну.

Что они могут понять в Эрике Сати, у которого эта восхитительная линия обнажена? В Стравинском, изо всех сил стремящемся содрать с нее кожу?

Драпировка Бетховена и Вагнера приводит их в восторг. Но сама линия, такая жирная, на которую накручена эта драпировка, остается для них невидимой.

Вы можете возразить, что человеку не подобает выставить напоказ свой скелет, это было бы верхом бесстыдства. Но линия отнюдь не скелет. В ней заключены взгляд, интонация, жесты, походка — все, из чего складывается физический облик личности. Она — проявление мощной, подчиняющей наше естество силы, об источнике которой вечно спорят философы.

Мы угадываем ее еще до того, как музыка, картина, статуя, стихотворение заговорят с нами. Это она волнует нас, когда художник решает порвать с миром предметов и заставляет сами формы повиноваться ему.

Музыка, по всей видимости не чуждая изображению, на самом деле тяготеет им тем больше, чем больше согласуется с замыслом композитора. Ни одно искусство не рождает столько глупостей и пошлостей. И если композитор уходит от привычного уху, публика злится на него точно так же, как злилась бы в подобном случае на художника или писателя.

В музыке редко, но бывает так, что эту призрачную линию можно уловить не только особым чутьем. Это происходит, когда она воплощается в мелодии. Когда мелодия повторяет ее так точно, что сливается с нею.

Сочиняя «Edipus Rex»¹¹, мы со Стравинским много ходили по Приморским Альпам. Был март. В горах зацвела миндаль. Однажды вечером мы сидели в какой-то кабачке и перебирали те несколько мелодий из «Фауста», где Гуно превзошел самого себя. Они струятся, как сны. И вдруг наш сосед по столику поднялся и представился. Это был внук композитора. Он рассказал, что Гуно слышал мелодии «Фауста» во сне, а проснувшись, записывал их.

Разве не так мы летаем во сне?

Эти мелодии и побудили заметить госпожу Серт (следовало бы вообще цитировать каждое ее слово)¹², что в «Фаусте» любят, а в «Тристане» занимаются любовью.

Идеальная линия проясняет для нас жизнь великих людей. Она сопровождает все их дела и поступки, сшивает их. Это, вероятно, единственное точное измерение, которое не удается исказить ложной перспективе Истории. Линия запечатлевается в духовном зрении прежде, чем успеет вмешаться память.

Не говоря уже о Шекспире, даже Александр Дюма постоянно использует эту ее способность. Он окручивает ее своими выдумками, и они кажутся нам достовернее самой негибкой, но преломленной в водах времени истины.

Ту же линию графологи умеют разглядеть в почерке, как бы ни старался человек замаскировать ее. Чем больше стараний, тем вернее она себя выдает. Сам факт маскировки — лишняя улика в деле.

Что бы ни думала по этому поводу одна владелица книжной лавки, моя хорошая знакомая, обвиняющая меня в том, что я лишь водружаю знамя, а рисковать предоставляю другим, моя линия — линия атак и риска. Эта знакомая и сама могла бы заметить, что ее военная метафора по меньшей мере сомнительна. Как водрузить знамя, не бросаясь в атаку? Наоборот, если когда-нибудь мне покажется, что я уже не гожусь в бой, вот тут-то я и подам в отставку. Но даже и тогда, покуда мне будут служить ноги, я не смогу усидеть на месте и не ринуться на передовую, чтобы поглотить, что там творится.

В общем и целом, воинственная линия проходит через все, что я сделал. Если мне случается применять оружие противника, то ведь оно достается мне в бою. А судят по результатам. Кто мешал моему противнику употребить его лучше?

(...) Кажется, ни один человек не был окружен таким непониманием, такой любовью и такой ненавистью, как я. Дело в том, что всем, кто судит обо мне издали, я кажусь неприятным, с теми же, кто подойдет поближе, повторяется сказка о красавице и чудовище: вместо страшного зверя она находит добрейшее существо, которому только и нужно, чтобы его полюбили¹³.

Именно так я встретил своих лучших друзей.

Дураков отталкивает видимость. А умным я внушаю позорение. Кто же мне остается? Такие же бродячие актеры, как я сам, которые меняют место чаще, чем рубашку, и представлениями расплачиваются за крышу над головой. Потому мое одиночество не знает тишины. Во всем блеске я появляюсь только на манеже: в параде-алле и в сольном номере. Да простят меня те, кто делит со мной фургончик и видит меня всегда в неприглядном виде, — им кажется поэтому,

что все худшее я приберегаю для них.

Как и любой бродяга, я одержим идеей обзавестись своим домом. И подыскиваю за городом что-нибудь подходящее. Но когда нахожу то, что мне нравится, владелец или передумывает продавать дом, поняв по моему восторгу, что владеет сокровищем, или заламывает бешеную цену.

В Париже я не могу найти ничего, что пришлось бы мне по вкусу. Все квартиры, которые мне предлагают, кажутся мне бездушными. Я бы хотел, чтобы мой дом говорил: «Я ждал тебя».

А пока, в ожидании невозможного, я окопался в своей норе.

«Я чувствую, что мне трудно жить», — ответил умирающий столетний Фонтенель¹⁴ на вопрос врача: «Что вы чувствуете, господин Фонтенель?» Но к нему это чувство пришло перед самым концом. Я же живу с ним всю жизнь.

Из книги «Время бытия», 1947

Напоследок признаюсь в одной вещи, непозволительной, возмутительной в наше скучное, но желающее быть трагическим время: я счастлив. И хочу раскрыть вам секрет моего счастья. Он прост. Я люблю ближнего. Люблю любить. Ненавижу ненавидеть. Всегда стремлюсь понять и принять. Встречаясь с чем-то новым, стараюсь не упустить возможность отправиться по пути, который оно указывает, и открыть неведомые земли. Мне непонятен мир, где чужой успех воспринимается как удар, меня успех собратьев только радует. Это небескорыстная радость: ведь известно, что красивая женщина среди других красоток смотрится лучше, чем среди дурнушек. Вот и мое своеобразие становится ярче в лучах славы тех, кто мне нравится и кто не похож на меня. Если же какая-то вещь мне не нравится, я пытаюсь найти в ней что-нибудь, что говорило бы в ее пользу. И еще — мне повезло с друзьями: в этой благородной школе дружбы добрые чувства были так сильны, как чаще бывают сильны чув-

ства злые. Мы любили так, как другие ненавидят. И держали двери настежь, боясь упустить нежданного пришельца.

При всем своем пессимизме я уверен, что все к лучшему в этом мире, и одержим нелепой страстью ко всеобщему согласию.

Я вышел из того возраста, когда бываешь несправедливым ради самообороны и боишься любви, как болезни, которую надо превозмочь во что бы то ни стало. В мои годы уже не страшно увлечься кем-то, кто сильнее тебя. Напротив, я готов принять этого сильнейшего по-королевски, как дорогого гостя. И каждый вечер засыпаю спокойно, если прожил день, ни единым словом не причинив вреда ближнему.

Отдаю этот секрет счастья даром — берите, кто хочет. Его нельзя продать, хотя не перевелись еще малoverы, считающие, что с ними делятся только для того, чтобы их одурачить, и, возможно, поверившие бы тебе охотнее, если бы за это пришлось платить. Из рук таких людей мои книги падают сами, как сухие листья. Мне дорог читатель непредубежденный, доверчивый, добрый. Читатель, к которому я обращаюсь, — вы. Я в этом уверен.

Из книги «Критическая поэзия», т. 2, 1960

Аполлинер

Я знал его в те времена, когда он носил голубую форму артиллериста и ходил с бритой головой, со шрамом на виске, походившим на морскую звезду. Марлевая повязка, перетянутая ремнями, была похожа на тюрбан или маленькую каску. Казалось, под этой каской скрыт микрофон и его обладатель может услышать то, чего не слышат другие, тайно общаясь с каким-то чудесным миром. Он принимал оттуда послания. Некоторые из его стихов так и остались шифровкой. Мы часто наблюдали за ним во время сеансов этой связи. Он опускал веки, напевал, обмакивал перо в чернильницу. Капля на кончике пера дрожала и наконец срывалась. На бумаге расплывалась звезда. «Алкоголи», «Каллиграммы»¹ — все это знаки тайного кода.

Только Франсуа Вийон и Гийом Аполлинер могли хромать, как сама поэзия, и не падать, ведь поэзия — хромоножка, хоть это и невдомек тем, кто думает, что раз они складывают стихи, значит, уже поэты.

Диковинные слова (а он любил ими пользоваться) у Аполлинера теряли свою экзотичность. Обыденные становились необычными. Все свои неведомо откуда взявшиеся аметисты, лунные камни, изумруды, сердолики, агаты он оправлял прямо на улице, проворно, как корзищик сплетает корзину. Невозможно представить себе более скромного и расторопного ремесленника, чем этот голубой солдат.

Тучный, но не крупный, бледный, с лицом римлянина, с усами над верхней губой, он цедил слова с несколько надменным изяществом, отрывисто и чуть задыхаясь.

Глаза его словно подсмеивались над серьезным выраже-

нием лица. А холеными пасторскими руками он, стоило ему заговорить, размахивал, как забулдыга матрос.

Смеялся он беззвучно, казалось, смеется не рот, а все его существо. Смех захватывал его целиком, сотрясал. И наконец отпускал, когда в глазах гасла последняя искорка.

Сняв кожаные гетры, в одних носках, в коротких обтягивающих панталонах, он проходил через маленькую спальню в своей квартире на бульваре Сен-Жермен и, поднявшись на несколько ступенек в крохотный кабинет, показывал нам роскошное издание «Теплиц»² и медную птицу из Бенина.

По стенам были развешаны картины его друзей. Кроме портрета хозяина на фоне цветочной шпалеры кисти Руссо и треугольных девушек Мари Лорансен³, там были фовисты⁴, кубисты, экспрессионисты, орфисты⁵ и один Ларионов⁶ периода машинизма⁷ — картина, о которой сам хозяин говорил: «Это газовый счетчик».

Он был помешан на всяческих школах и знал — начиная с кружка Мореаса⁸ и «Клозери де Лиля»⁹ — значение всех их названий, загадочных для простых смертных.

На его жену было так же весело смотреть, как на аквариум с красными рыбками в витрине какой-нибудь лавчонки неподалеку от лотков букинистов, которыми, как он писал, держится Сена.

В 1918 году, в то утро, когда было заключено перемирие, Пикассо и Макс Жакоб пришли в дом десять на улице Анжу. Я жил там у матери. Они сказали, что Гийом внушает им опасения, что ожирение достигло сердца и надо немедленно звонить Кампасу, врачу, лечившему моих друзей. Мы вызвали Кампаса. Слишком поздно. Кампас умолял больного помочь ему, помочь себе бороться за жизнь. Но у того уже не было сил. Милое придыхание стало угрожающим хрипом. Он задыхался. Вечером, когда я пришел на бульвар Сен-Жермен, где уже находились Пикассо, Макс и Андре Сальмон¹⁰, мне сказали, что Гийом умер.

По темной маленькой спальне метались и застывали тени — жены, матери, наши и чьи-то еще, тех, кого я не узнавал. Мертвое лицо на белой подушке излучало свет. Красно-



Портрет Г. Аполлинера.

та его была столь лучезарна, что казалось, мы видим молодого Вергилия. Смерть в одеянии Данте увела его за руку, как ребенка.

При жизни его тучность была незаметна. Так же как и одышка. Казалось, он ходит среди хрупких предметов по земле, начиненной неким драгоценным взрывчатым веществом. Странная, невесомая походка, словно он шел под водой, потом мне лишь раз довелось увидеть похожую, у Жана По-лана¹¹.

Невесомость еще жила в мертвом теле, продолжавшем неподвижно парить. Его держала легкость тростинки, птицы, дельфина, всего, что ненавидит силу тяжести, — эта легкая субстанция, отрываясь от тела, сгорала в воздухе и окружала его светящимся ореолом.

Я вспоминаю, как он разгуливал по расчерченным детскими классиками улицам Монпарнаса — так, словно удачно лавировал среди множества хрупких предметов, — и, щеголяя своей эрудицией, болтал обо всем на свете. О том,

например, что предками бретонцев были негры, что галлы не носили усов, что английское *groom* (рассыльный) произошло от французского *gros homme* (толстяк) — так это слово произносилось в Лондоне, когда в подражание французам там завели лакеев-швейцарцев, которых потом заменили мальчишками.

Иногда он останавливался, поднимал свой изящный палец маркизы и говорил что-нибудь вроде: «Я перечитал «Песни Мальдорора». Молодые поэты гораздо больше обязаны Лотреамону¹², чем Рембо». Я привожу именно эту фразу из сотен других, вспоминая рассказ Пикассо, как он, Макс Жакоб и Аполлинер, тогда еще совсем молодые, сбегая по крутым улицам Монмартра, по его лестницам и ступеням, кричали: «Да здравствует Рембо! Долой Лафорга!»¹³ Вот это, я понимаю, агитация, не то что предвыборные митинги, которые устраивают политики.

В одно прекрасное утро 1917 года (Пикассо, Сати и я в ту пору едва успели опомниться после скандала с «Парадом») мне позвонил Блез Сандрап¹⁴: он только что прочел в журнале «Сик» стихотворение, подписанное моим именем, удивился, что не знает его — оно было вовсе не в моем стиле, — и решил тут же по телефону прочесть его мне и убедиться, что оно не мое. Стихотворение было подделкой. Из-за этой подделки Аполлинер устроил целую драму. Это был настоящий литературный суд, и он с упоением разыгрывал роль прокурора. Он обошел все кафе Монмартра и Монпарнаса, он ходил по редакциям из одной в другую, он выспрашивал, подозревал, обвинял всех и каждого, кроме виновного, который много позже признался в мистификации. Послав стихотворение Биро, редактору журнала «Сик», он рассчитывал, что тот клюнет на мое имя и напечатает его не глядя, не разобрав, что это акrostих. Его начальные буквы гласили: «Биро — дурак».

Впрочем, я не люблю рассказывать о таких вещах. Поэтому расскажу другую историю — уж она-то никого не заденет, — случившуюся во время первого представления пьесы «Груды Тиресия»¹⁵ в театре «Рене Мобель». Аполлинера об-

виняли в том, что он доверил костюмы и декорации Сержу Фера¹⁶, который довел кубизм до карикатуры. Я любил Гриса¹⁷, а он любил меня. Все любили Аполлинера. И если я упоминаю об этом случае, так ради того только, чтобы показать, каким мелочам придавалось тогда значение.

Малейшее уклонение от догмы вызывало подозрения, выносилось на суд экспертов и заканчивалось обвинительным приговором. «Я, — говорил Грис, — первым представил на картине сифон с водой». (До этого дозволялась только бутылка с анисовкой.) А Маркусси¹⁸, посетив галерею Поля Розенберга, где были выставлены «Окна» Пикассо, заявил: «Он разрешил проблему шпингалета».

Не смейтесь. Время, когда такие тонкости могли волновать умы, — это великое и благородное время. Недаром Пикассо говорил, что правительство, которое покарало бы художника за ошибку в цвете и линии, было бы великим правительством.

Вернемся к нашему поэту. Судебное разбирательство после премьеры «Грудей Тиресия» оставило в нем чувство горечи. Чувство это долго не отпускало его и держало, как нитка держит воздушный змей. Он и был точно змей. Легкий, своевольный, он натягивал нить, падал вниз, рвался в разные стороны. Он говорил мне, что «сыт художниками по горло». И добавлял: «Надоели они мне со своими выверенными чертежами». Удивительные слова в устах человека, провозгласившего отказ от подражания. Но ведь он жаждал окрыленности Учелло и хотел, чтобы художники паслись на ядовитых лугах, поросших безвременником¹⁹.

За исключением Пикассо, десятиглавого орла, самодержца в своем королевстве, все кубисты кончили тем, что с рулеткой в руках принялись обмерять предметы. словно буржуа, они заставляли вещи служить себе. Одни, потрясая чертежами, клялись золотым сечением. Другие возводили голый каркас.

Аполлинер насмотрелся на все эти секты и устал от них.

Вероятно, с этой усталости и начался его путь к смерти. Он признавал только чудесные неожиданности. Он стонал.

Сожалел о несчастном поколении, которое, как он говорил, уселось между двух стульев. Прибежище он находил у Пикассо, вот кто был неистощим. Аполлинер и не предполагал — воистину все подлинное не знает себе цены, — что скоро он выйдет в большое плавание, станет созвездием.

Это предвещала его рана-звезда, которая впервые появилась как предсказание на портрете, написанном Кирико²⁰.

Так и бывает в мире искусства. Тут все свершается по законам особой, нематематической математики. Она всегда дает правильный результат. Хотя сама неправильна от начала до конца.

На скале, где скоро останутся лишь немногие из нас, уцелевших от кораблекрушения, Аполлинер поет свою песнь. Берегись, торговый корабль! Это поет Лорелея.

Я не пишу исследования — это не входит в мои намерения. Я ограничиваюсь несколькими штрихами, чтобы очертить силуэт, ухватить повадку, прищипить, как бабочку, живьем, как это получилось у меня с профилем Жоржа Орика²¹, которому я придал сходство одной точкой, обозначившей глаз.

Пусть другие анализируют поэзию Аполлинера, ее колдовство, заключенное, разумеется, в ведовских травах. Свои травы он собирал между Сеной и Рейном. И зелья, которые он варил в котелке на спиртовке, свидетельствуют о склонности этого патриарха к кощунству. Его легко представить полковым капелланом, служащим обедню в полку, и магистром на черной мессе; извлекающим осколок снаряда из раны и втыкающим иглы в магическую восковую фигурку. В кресле инквизитора и на испанском костре. Он соединил в себе герцога Алессандро и Лорензаччо²².

Из книги «Время бытия», 1947

(...) Франция убивает своих поэтов. Список ее жертв долог. Она отмечает все необычное. Аполлинер это признавал и искал этикетку, чтобы успокоить общество, провер-

женное к школам и вывескам. Он предложил нам свою: орфизм²³. Потом появился сюрреализм * и принял его в свое лоно.

Убивать поэтов, может быть, не так уж и плохо, это идет им на пользу, ибо поэт, по определению, «посмертен», его жизнь начинается после смерти, и даже пока живет, он прикован одной ногой к могиле. Поэтому ему трудно ходить, он хромает, и это придает особую прелесть его походке.

Аполлинера не убили. Однако — и об этом говорит название одной из его книг — он все-таки был убит. Его убила война, величайшее социальное преступление, в которой, по доброте сердечной, он хотел видеть только благородство.

В его поэзии не встретишь патриотических инвектив. Если ему случалось употребить слово «бош», то только с улыбкой. Его война — это шествие небесно-голубых солдат под россыпями звезд и в фейерверке рвущихся снарядов. Его и там занимает только любовь и товарищество. В эпоху, когда его собратья преклонялись перед машинами, он собирал травы, и именно гербарий напоминает одна из его книг, где каллиграммы принимают форму стеблей ландыша. (...)

Он всегда говорил мне о «поэме-событии», которую ставил превыше всего в поэзии.

«Зона», «Безвременник», «Песнь несчастного в любви», «Письмо-океан» — «поэмы-события», и все они, может быть за исключением последней, стали ими нечаянно. Они — плоды счастливой минуты, когда на обеих костях выпадает по шестерке, когда скрытые возможности выходят из тьмы нашего Я и вдруг являются миру.

Сознавал ли Гюго, написав «Опьянение» и «Скорбь Олимпио», что превзошел самого себя, достиг апогея, искупил грехи?

«Поэма-событие» обескураживает и притягивает сонм подражателей. Она водит их за нос, она как была, так и останется единственной в своем роде, даже если на нее слетаются мухи. Она не подвластна порче. Ни одна литературная мо-

* См. комментарий к эссе «Пикассо», сн. 22.

да ни на йоту не убавит в ней ни величия, ни блеска. Такие произведения не имеют ничего общего со стихами, которые написаны по поводу какого-нибудь злободневного события, что обеспечивает им мгновенный успех и одурачивает простаков.

Событие в «поэмах-событиях» — это само их появление. Они не обязаны своей удачей никакому внешнему обстоятельству. Они не комментируют событий. Они сами — события, требующие комментария. Так же как исторические деяния или великие царствования. Родившись, они обрывают пуповину и все связи, соединяющие их с поэтом — отцом и матерью в одном лице. Они вращаются вокруг него. Выходят на собственную орбиту. Кто понимает поэзию, узнает их с первого взгляда.

Бывает, что такова только одна строка, и тогда она освещает все стихотворение. Это строка-событие.

Когда читаешь у Бодлера: «Служанка скромная с великою душой», «Я чувствовал в руке изгиб дремавших ног»^{2 4}, — становится ясно, что эти строки увлекают на вершины поэзии все стихотворение, несмотря на некоторую его шероховатость. Повторяю: случаи, когда все стихотворение оказывается таким событием, крайне редки. Их можно перечесать по пальцам. Аполлинер гордился тем, что оставил несколько таких образцов. (...)

Его наукой было все то, чем обычно наука пренебрегает и что она оставляет валяться на обочине. Он же только по обочинам и шарил. Там открывается главное: ухабы и рытвины, постыдные тайны истории. Он удерживал в памяти только всеми забытое.

Таковы были его студии, его школа. А мы в ней были учениками. (...)

Великий деревенский скрипач. Так Ницше сказал о Шуберте. Так я определил бы Аполлинера, мастера Lied *, наряду с Гейне и Рильке. Ведь, сочиняя стихи, он привык напевать.

* песни (нем.).

Мелодия песенки так и осталась в словах. Стихи поют ее.

Я имею в виду не музыкальность стиха, которую обычно неверно оценивают. Я говорю о переводе с одного языка на другой. С чужого, малознакомого, поэт переводит на свой, и это сообщает стихотворению обманчиво неловкий вид, какою-то антибанальность, чудесную странность.

Почти невозможно дать молодежи 1953 года представление о тех маленьких театральных залах, где мы аплодировали «Грудям Тиресия» и «Цвету времени»²⁵. Они походили на бомбу, до отказа начиненную взрывчаткой. В ту эпоху литература сделалась политикой. Все вызывало в нас бурю эмоций, все было взрывоопасным. Я уже рассказывал о суде над Аполлинером, когда после премьеры «Тиресия» его обвинили в искажении кубистской догмы. И кажется, описывал удивительную постановку «Цвета времени».

Ноги манекенов, подвешенные к колосникам, изображали авиаторов. Актрисы в траурных одеяниях черными пятнами выделялись на фоне декораций, вырезанных Вламинком из оберточной бумаги. В целлофановом айсберге сверкала ослепительно розовая голая женщина.

Эта сцена, как и «Купание граций» в «Меркурии»²⁶ Пикассо, останется для меня незабвенной. Летающие «снега былых времен»²⁷.

Имена Аполлинера и Пикассо неразделимы. Никто не рисует лучше Пикассо. Никто не писал лучше Аполлинера. Карандаш и перо повинуются им беспрекословно. Пользуясь этой властью, они могли переиначивать синтаксис искусства, распорядиться им по своему усмотрению.

Но пока Пикассо открывает кубистический классицизм, сменивший романтизм «диких»²⁸, а от этого классицизма переходит к лирическим ураганам, с быстротой молнии меняя одни понятия на другие, круша железо, кромсая формы, совершая великолепные надругательства над человеческим лицом и чередуя минуты сладостного затишья с новыми приступами бешенства; пока он выбрасывает музейные сокровища на улицу, а ничтожные приметы квартала, где он живет (афишу, вывеску, классики на тротуаре,

детские рисунки на стенах домов), делает средствами своего языка; пока он уходит от красоты, обогнав ее, Аполлинер гуляет по берегам двух рек ²⁹, Сены и Рейна. Он лишь зритель на этой корриде.

Если однажды вечером он признался мне, что устал от кубизма, от его Аристотелевых законов, превратившихся в алгебру, в строительные чертежи и в культ золотого сечения, то от Руссо и Матисса он не уставал никогда; он требовал от художников потрясающих неожиданностей, впивался в них, как тучный шершень в цветок.

До самой смерти он видел в Пикассо духа вечного движения, смещающего все линии, врага однообразия, флибустьера, пускающего ко дну всякую мелочь, смутьяна, срывающего все графики.

А между тем он сравнивал Пикассо с жемчужиной в том самом предисловии к каталогу, где Матисса сравнивал с сочным апельсином.

И дело не в том, что Пикассо в 1916 году еще не успел разбушеваться и дойти в своем богослужении до богохульства, просто Аполлинер угадал в нем тот мягкий глубокий свет, который теперь пронизывает и его собственную поэзию и завораживает даже тех, кто не способен этот свет увидеть. (...)

Аполлинер скончался в день перемирия ³⁰. И мы, видевшие мир по-своему, не так, как все, решили, будто город украсился флагами в его честь. (...)

Из книги «Критическая поэзия», 1959

Марсель Пруст

(...) Каждую ночь Марсель Пруст читал нам «По направлению к Свану». Эти чтения добавляли к страшному беспорядку в его комнате путаницу временной перспективы, ибо читать он начинал с любого места, ошибался, перевортывал несколько страниц подряд, начинал сначала, останавливался, желая объяснить нам, что шляпа, поднятая в знак приветствия в первой главе, обретет особый смысл в последнем томе, и вдруг прыскал, зажимал себе рот рукою в перчатке и словно размазывал по щекам и бороде этот рвущийся наружу смех. «Нет, это слишком глупо, — повторял он. — Больше не буду читать. Это слишком глупо».

В его голосе звучала тихая мольба — жалобная гамма утихших слов и угрызений. Это слишком глупо. Ему стыдно, что он заставил нас слушать весь этот вздор. Он виноват. Да он просто и не может снова начать. Ему и вовсе не следовало читать... И когда, уступая нашим просьбам, он протягивал руку и выдергивал какую-нибудь страницу из хаотической рукописи, мы тотчас оказывались у Германтов или у Вердюренов. Через полсотни строк все начиналось сначала. Он стонал, прыскал, извинялся, что так скверно читает. Иногда он вставал, снимал короткий пиджак, ворошил иссиня-черные волосы — он подстригал их сам, и они снова отрастали, опускаясь на его накрахмаленный воротник. Он закрывался в умывальной, но через ее стеклянную дверь, выделявшуюся на фоне стены квадратом матового света, было видно, как он, в своем фиолетовом жилете, облегающем торс заводной игрушки, с тарелкой в одной руке и с вилкой в другой, стоя ел вермишель. (...)

Не ждите, что я последую за Прустом в его ночные путешествия и начну вам о них рассказывать. Скажу только, что он совершал их в карете, которую нанимал для него Альбаре, муж Селесты, и это был настоящий ночной фиакр Фантомаса. Возвращался Пруст на рассвете, запахнувшись в меховое пальто (карман оттопыривала бутылка с минеральной водой), мертвенно-бледный, с темными кругами у запавших глаз, со спутанными прядями черных волос на лбу, с котелком в руках, в расстегнутом ботинке, похожий на привидение Захер-Мазоха¹; из этих странствий он и привозил те данные и расчеты, что позволили ему в своей комнате выстроить собор и вырастить шиповник².

Фиакр Альбаре казался особенно зловещим при дневном свете. Днем Пруст выходил из дома раза два в год. Однажды я сопровождал его: сначала к госпоже Эйен — смотреть картины Гюстава Моро³, потом в Лувр — смотреть «Святого Себастьяна» Мантеньи и «Турецкие бани» Энгра. (...)

Из книги «Время бытия», 1947

Голос Марсея Пруста

«Надо писать, как говоришь» — вот еще одно общее место, которое я готов признать. С той оговоркой, что стиль — это не устная речь и вовсе не обязательно делать его разговорным. Просто большой писатель настолько подчинен своему собственному ритму, что не может уйти от него, даже сменив личину.

Кривая, которую вычерчивает самописец барометра, не похожа на грозу, но она — ее знак. Так же волнуют нас линии стиля, потому что каждая из них — знак определенно-го голоса.

Голос Марсея Пруста забываем.

Мне трудно читать, а не слушать его книгу.

Я так и слышу этот голос, каждое написанное на бумаге слово.

Проза — это способ любой ценой выразить мысль. Все

остальное лишь украшательство. Восхищаться мыслью Пруста и порицать его стиль абсурдно. Никому в мире так не повиновалось слово. Никто в мире так не владел голосом. И голос и слово точно следовали движению его мысли.

Это соответствие, сцепление, это внутреннее созвучие говорит о великолепной слаженности всего механизма. Истинное своеобразие личности сказывается во всем, и не может ограничиться какой-либо одной стороной.

Говорит ли Сван или Вердюрены, Альбертина или Шарлюс, мне слышится иронический, монотонный, дребезжащий голос Пруста, когда он читал, жалел, что начал читать, томил слушателей в шлюзах и залах ожидания, делал остановки, передышки, прерывал себя извинениями, взрывами смеха, взмахами руки в белой перчатке, зажимавшей рот, а заодно и усы, распусая их веером.

Этот голос рождался не в гортани, а в глубинах его существа. Он звучал из какой-то неслыханной дали. Как голос чревоушателя исходит из утробы, так его голос, кажется, исходит из души.

Многое в Прусте заставляло думать о существовании какого-то неведомого, ему одному доступного мира. В этом мире, где он владел несметными сокровищами, царили непостижимые законы. Сколько раз мы получали от него длинные письма с множеством исправлений, где нам дружески выговаривалось за какой-нибудь проступок, которого мы за собой не знали, но который, однако, совершили и который не заметили наши грубые чувства.

Эти письма дают ключ к пониманию поэзии Пруста. Ибо у Пруста, как, впрочем, и у других, поэзия не там, где ее ищут. Кусты шиповника и соборы — это лишь декорация. Поэзия же его — бесконечная череда карточных фокусов, стремительная игра отражений.

Чтобы подтвердить свою мысль и показать, что поэзия являет себя в чем и когда угодно, я расскажу один маленький, но значительный случай. Мы выходили с Прустом из отеля «Риц». Он, как обычно, щедро раздавал чаевые и истратил все, что при нем было.

У дверей, где стоял портье, он заметил это и осведомился, не может ли тот одолжить ему пятьдесят франков.

«Впрочем, — добавил он, в то время как портье поспешил вынуть бумажник, — оставьте их себе. Они предназначались вам».

Вообразите себе подобную же эквилибристику на самых разных уровнях мысли и чувства, и вам приоткроется «чудо Пруста», чудо поэзии вообще.

Конечно, это всего лишь смешной анекдот. Но я намеренно его рассказал. Стоит напомнить, что лишь поддельная поэзия боится смеха, как черт ладана.

Фальшивые таланты боятся смешного. Смех настезь распаивает человека. И тогда видишь или сокровище, или пустоту.

Марсель Пруст любил смех. Он погружался в него, как в проясвитель.

Родная стихия всегда отрадна. И до того как стать вместилищем недуга, Пруст был вместилищем радости.

Мне хотелось бы опровергнуть распространенное ошибочное мнение, будто жизнь Пруста распадалась на жизнь светского человека и жизнь отшельника, на первый и второй периоды.

То, что называют «светской жизнью» Марсея Пруста, никогда не представлялось ему легкомысленным времяпрепровождением, от которого следовало отказаться. Только болезнь обрекла его на заточение.

Светская жизнь, которую он ценил превыше всего, а критики считали забавой, была сердцевиной цветка его поэзии.

Собирая свой мед, он так кружил и петлял, что сбивал с толку даже очень близких ему людей. Из-за этого он оставался загадкой для тех, кто не знал тайных причин его равнодушия к литературе, его скромности и бесконечных извинений, прерывавших чтение на любой странице его рукописи.

Пруст служил своему улью. Подчинялся его распорядку.

Восемнадцатого ноября, в расцвете славы, отказавшись от всех лекарств, он покидает тело, подобно тому как пче-

линый рой покидает улей, полный меда.

И смерть его подобна загадочному самопожертвованию пчел⁴.

Уроки соборов

Я вывел это заглавие на чистой странице, и неодолимая сила снова перенесла меня в дом, хозяин которого, как никто, любил эти белые листы и исписывал их один за другим. Но на этот раз мне вспомнились не те времена, когда я часто бывал у Марселя Пруста и когда только мы, четверо или пятеро близких друзей, знали Пруста-писателя и, покоренные его произведением и его личностью, видели в нем воистину волшебное существо. Тогда еще никто не догадывался, что этот ночной дух создает целый мир, мы же с первого знакомства стали чтить в нем человека, отмеченного знаком славы и смерти.

Так вот, я хочу рассказать о нашем последнем визите к Марселью — он только что умер, и отныне некому было осыпать нас то похвалами, то упреками. А именно такова была его манера общения. В письмах ли, написанных неразборчивым почерком, похожим на след какого-то пьяного насекомого, на спиритические знаки или на спутанную нитку; в разговоре ли — голосом срывающимся, смеющимся, невнятным, когда по своей привычке он зажимал ладонью лицо, — Марсель Пруст то захваливал нас так, что делалось неловко, то перебирал обиды, для нас совершенно призрачные, но, вероятно, вполне реальные в мире его воображения. Ведь Пруст не только страдал от того, что его не читали прототипы его героев — так Фабр мог бы жаловаться на равнодушные насекомых к его книге, — он и друзей упрекал в таких коварно-утонченных интригах, в таких изощренных оскорблениях, что было просто невыносимо почувствовать себя виновным в этих преступлениях. Следовало все же притвориться виновным, вступить в игру, поддаться, чтобы затем шаг за

шагом отыгрываться и, выстраивая целый лабиринт хитроумных доводов, словно торгуясь на восточном базаре, доказать ему свою невиновность. Без такого торга на Востоке не продадут товара; без такого лабиринта дружба теряла для Марселя всякое очарование.

Но, увы, в то роковое утро не надо было стучаться в дверь Пруста ни со смиренным, ни с гордым видом, не надо было вламываться к нему, невзирая на его запрет и попытки Селесты вас задержать — она хотела быть твердо уверенной, что накануне «вы не касались перчаток дамы, которая касалась розы» (это грозило Прусту приступом сенной лихорадки). Разве он не сказал мне однажды, что не рискует более слушать «Пелеаса»⁵, ведь там есть одно место, где говорится о весеннем ветре на море, вызывающее у него приступ болезни.

От чего умер Марсель Пруст? От предписанной ему гигиены, от вынужденной перемены образа жизни, от дневного света, ворвавшегося в темноту его алхимической лаборатории.

В этот день мы с Леоном Доде⁶ вошли в знакомую, со ставнями на окнах и притушенными огнями, комнату, которая сделалась странной, пугающей и незнакомой, потому что мы пришли сюда утром, в тот час, когда Марсель Пруст обычно никого не принимал.

Едва переступив порог, мы оказались в чужом жилище. За хозяйина гостей принимала смерть. Ставни на окнах этого «Наутилуса», где в полумраке поблескивал и хрустел под ногами нафталин, где Пруст ходил среди люстриновых чехлов, разбросанных париков и накладных бород, шуб и перчаток, были открыты, и при дневном свете все это напоминало разграбленную виллу. Друзья застыли, словно пораженные ударом молнии; да эта потеря и была ударом, поразившим литературу и несколько близких сердец.

Селеста провела нас к хозяину. Комната была пустой. Здесь царил такая тишина, по сравнению с которой тишина обычная — то же, что чернота чернил по сравнению с чернотой ночи. Во всем чувствовалась бесповоротность, легкость,

торжественность. Отсутствие знакомых запахов противоматематического порошка и эвкалипта подтверждало жестокую очевидность. Пруст, извлеченный из своей пробковой раковины, лежал на детской кровати, обратив к нам профиль визиря.

Он был с бородой — эту бороду он то сбрасывал, то отпускал снова; так что, если вы с ним давно не виделись, нельзя было с уверенностью сказать, каким он явится на этот раз.

Борода, при жизни почти карикатурная, делавшая его похожим на воскового Карно ⁷ из музея Гревен ⁸, скрывавшая мягкий овал лица молодого денди с портрета Жана-Эмиля Бланша ⁹, — эта борода, которой, как дама веером, он прикрывал смех, теперь придавала покойнику величие мага или царя.

И вдруг, оторвавшись от этого потрясшего нас зрелища, мы увидели слева, на самом краю камина, покрытую серым слоем пыли неровную стопку школьных тетрадей.

Она возвышалась там, в темном углу, но эту темноту, словно свет белого фарфорового ночника, рассеивал бледный профиль Пруста; и мы вспомнили, что это те самые тетради, которые листал и перебирал Марсель, собираясь прочесть нам очередную главу. Эта неровная высокая стопка и была, да простят мне любители драматических эффектов, полным сочинением или, точнее, полным собранием сочинений нашего друга.

Горка тетрадей по левую руку от него продолжала жить, как живут часы на руке убитого солдата.

Я не мог отвести от нее взгляд. И постепенно комната исчезала, а трогательная кипа листов росла и росла; их загнутые края, потрепанные углы становились кружевным плетением арок, стен, розеток, сводов, ниш и кровли. Пока не вырос бумажный собор (и мне вспомнилось, как, объятый пламенем, с грохотом рухнул Реймский собор, а на его месте возник из дыма собор-призрак) — над ним же, в воздухе, воздвигался неф утраченного времени, в котором Альбертина станет ангелом с выщербленной улыбкой, а все остальные — святыми, грешниками, химерами.

Роже Мартен дю Гар

В шестнадцать лет поэзия казалась мне праздником, куда призвали меня добрые волшебницы-музы. Понадобилось пройти через серьезные испытания, чтобы понять, как я ошибался; эти дамы не отличаются кротостью, они похожи на самок богомолов, которые пожирают своих самцов.

Эдуар де Макс¹ и Лоран Тайяд² утвердили меня в моем заблуждении, устроив концерт в театре «Фемина», где я читал посредственные стихи, чувствуя себя на вершине славы, и только то, что я был зеленым юнцом, служит мне извинением. Так вот, в тот вечер в зале находился один молодой писатель, и широта его души была так безгранична, что он никогда никого не осуждал даже в мыслях. Этот писатель не захотел увидеть, как я смешон, он видел только мой наивный энтузиазм, и этот нелепый концерт подсказал ему замысел первого романа.

То был Роже Мартен дю Гар. Спектакль в театре «Фемина» помог ему выстроить цепь событий и представить среду, которая могла породить нечто подобное. Двухтомник Мартен дю Гара из «Библиотеки Плеяды» для меня реликвия. На нем есть дарственная надпись, напоминающая о том, как возник роман³. Что же, такой книги с таким посвящением достаточно, чтобы мне было стыдно стыдиться этой старой истории.

Роже Мартен дю Гар, душа возвышенная и скромная, сделал ее не такой нелепой, увенчал ее золотой короной, иначе она так и осталась бы у меня в памяти лишь одной из тех глупостей, которые совершает подросток, еще не нашедший верного пути. Этот чудный писатель, хотя в глазах его

и светилось какое-то слоновье лукавство, не сказал ни о ком дурного слова. И если у художников, о которых он говорил, были в прошлом какие-нибудь сумасбродства, вроде тех, на которые меня толкала заносчивая глупость, вместо того чтобы их порицать, он объявлял, что сожалеет о своем чрезмерном благоразумии и о том, что ему никогда не представилось случая отбросить его. Короче говоря, оступившимся он всегда давал фору, пропускал их вперед и никогда не посылал ядовитых стрел, как иные его собратья, перенявшие это искусство у Жида. Повторяю, он не только всегда извинял других, но и частенько ставил себе в вину робость и инертность, не позволявшие ему вкусить от запретного плода и всласть побездельничать.

Вспоминаю, что в одну из наших последних встреч я сказал ему, какую зависть внушает мне его комната на седьмом этаже самого обычного дома в Ницце, где вырастает груда тетрадей его дневника, — комната, похожая на ту келью, которую Паскаль советовал покидать как можно реже, и доставившая бы некую мрачную радость даже затворнице из Пуатье⁴.

И на это он, как обычно, возразил, что, не будь он прикован болезнью к креслу, он без колебаний вырвался бы на волю, если бы, конечно, сумел преодолеть свою робость.

Эту милую робость он обращал в свой недостаток из опасения, как бы мы не подумали, что он подозревает нас в тщеславии, и все убеждал меня, будто я приношу с собой дыхание жизни, хотя я приносил только эхо нашей сумятицы.

Каждую неделю он приглашал меня к обеду и так же, как я, не любил напускной серьезности интеллектуалов. Не припомню, чтобы мы хоть раз вели с ним разговор на профессиональную тему.

Если он и заводил речь о литературе, так для того лишь, чтобы узнать от меня подоплеку давнишних споров, от которых сам он держался подальше. Тогда лицо его выражало внимание, он прикрывал глаза, высовывал кончик языка, складывал на животе пасторские, как у господина Ренана⁵,

руки, и вот уже его кресло становилось креслом в партере, а сам он — зрителем человеческой комедии, одним из превосходнейших летописцев которой он был и остался.

В этой летописи он отбрасывал обычную сдержанность и так опасался за судьбу своих неопубликованных рукописей, что самые важные хранил в сейфе Национальной библиотеки.

Его смерть пополнила список спутников, которые упали за борт, пока длятся мои странствия. Я говорю не о каком-то одном поколении, а обо всех аристократах духа, от двадцати до шестидесяти лет, с которыми мне выпадало счастье подолгу жить рядом, пока неведомая волна не уносила их одного за другим.

Из книги «Мои священные чудища», 1979

Раймон Радиге

Пожалуй, я могу сказать, что с первой же встречи с Раймоном Радиге угадал его звезду. Каким образом? Этого я и сам не знаю. Он был щеделушен, близорук, бледен, давно не стриженные волосы спускались на воротник и закрывали поллица, как бакенбарды. Он щурился так, словно его слепило солнце. Он подпрыгивал на ходу, как будто тротуар под ним был эластичным. Вытаскивая из карманов скомканные листки из школьной тетради, он расправлял их на ладони и, не выпуская изо рта самокрутки, пытался прочесть обычно совсем коротенькое стихотворение, поднося листок к самым глазам.

Стихи были не похожи на все, что тогда писалось. Более того, они противоречили своему времени да и в прошлом не имели никакой опоры. Замечу кстати, что в совершенном чувстве меры, чередовании слов с пластами пустоты, воздушности целого они все еще не имеют себе равных во французской литературе и многочисленные подражатели не поднимаются даже до карикатуры.

Он возвращал молодость старым словам. Снимал патину со штампов. Удалял коросту с избитых сравнений. Он касался их так, словно его неловкие руки погружали в воду морскую раковину. Это была его привилегия. Никто другой не мог посягнуть на такое.

«Надо быть прециозным», — говорил он, и в его устах слово «прециозный» искрилось, как драгоценный камень.

Мы виделись постоянно. Он слонялся по городу. Его родители жили в Парк-Сен-Мор, и, опоздав на последний поезд, он шел пешком через лес, со страхом прислушива-

ясь — в сущности, он был ведь еще ребенком — к реву львов в зоопарке. Если ему приходилось заночевать в Париже, он оставался в мастерских у художников, расположившись на столе среди тюбиков с красками и кистей. Он был немногословен. Желая получше рассмотреть картину или прочесть что-нибудь, он доставал из кармана сломанные очки и приставлял их к глазам, как монокль.

Он не только придумал и преподавал нам удивительное в своей новизне искусство не выглядеть оригинальным (он называл это «умение носить новый костюм»); не только советовал нам писать «как все», потому что это уж точно исключало возможность оригинальности, — он подавал нам пример, как надо работать. Ибо этот лентяй (мне приходилось запира́ть его в комнате, чтобы он закончил главу), этот нерадивый ученик, который удирает из школы через окно и кое-как делает уроки (но потом обязательно все переделывает), проявлял крайнюю скрупулезность, когда принимался копаться в книгах. Он проглатывал великое множество бездарных книжонок, сравнивал их с шедеврами, перечитывал, делал какие-то выписки, крутил сигарету за сигаретой и заявлял, что, поскольку механизм истинного шедевра невидим, его можно изучить только по книгам, которые считались шедеврами незаслуженно.

Припадки гнева у него бывали редки, но страшны. Он делался бледным как смерть. Жан Гюго¹ и Жорж Орик², должно быть, запомнили, что произошло как-то вечером в Аркашоне. Как обычно, устроившись вокруг стола, мы принялись за чтение. Я имел неосторожность сказать, что Мореас³ не так уж плох. Я как раз читал его стансы. Радиге поднялся, вырвал у меня книгу, пересек пляж и закинул ее в воду; когда он вернулся и сел, у него было лицо убийцы, незабываемое лицо.

Его романы, особенно «Одержимый», — феномен столь же исключительный в своем роде, как поэзия Рембо; он никогда не был в чести у наших современных энциклопедистов⁴. Радиге слишком свободен. Это он научил меня не искать опоры ни в чем.



Р. Радиге.

Без сомнения, у него был свой план, программа, рассчитанная на длительный срок. Когда-нибудь, я уверен, он собрал бы свои сочинения в стройное целое и даже сделал бы все, что мог, чтобы они были замечены. Но не успел — помешала смерть. (...)

Из книги «Бремя бытия», 1947

Раймон Радиге родился 18 июня 1903 года; а 12 декабря 1923-го умер, не приходя перед смертью в сознание; жизнь его была похожа на чудо.

Критики обвиняли его в черствости. Раймон Радиге был тверд. Его алмазное сердце не отзывалось на мимолетные прикосновения. Ему нужен был огонь или подобные же алмазы. Другого он не признавал.

Не обвиняйте судьбу. Не говорите о ее несправедливости. Он был из породы тех высоких душ, что слишком быстро проживают свой век.

«Истинные предчувствия, — писал он в «Одержимом», — рождаются в глубинах, недоступных нашему разуму. И иногда они подвигают нас на поступки, которые мы ложно толкуем. Часто человек, ведущий беспорядочный образ жизни, перед смертью, хотя он и не догадывается о ее близости, начинает все приводить в порядок. Его жизнь меняется. Он разбирает бумаги. Рано встает, рано ложится. Расстается с дурными привычками. Его близкие счастливы. И потому его внезапная смерть кажется вопиющей несправедливостью. Ведь он только начал жить по-настоящему...»

За четыре месяца до смерти Раймон Радиге сделался аккуратным; он вовремя ложился и вставал, приводил в порядок бумаги, переписывал набело.

Я имел глупость этому радоваться; я принимал за нездоровый беспорядок сложную работу машины, обтачивающей кристалл.

Вот его последние слова.

«Послушайте, — сказал он мне 9 декабря, — я сообщу вам

ужасную вещь. Через три дня меня расстреляют солдаты господ бога». А когда, задыхаясь от слез, я стал бормотать какие-то жалкие возражения, он мне ответил: «Ваши сведения неточны, мои вернее. Приказ уже отдан. Я слышал».

Потом он прибавил: «Вон колышется цветное пятно, а в нем люди».

Я спросил, нельзя ли мне их прогнать. Он ответил: «Вы не можете их прогнать, потому что не видите пятна».

Потом впал в беспамятство.

Шевелил губами, называл наши имена, удивленно смотрел на мать, на отца, на свои руки. (...)

Несмотря на то что Раймон Радиге испытывал отвращение ко всяким уникамам и вундеркиндам — в пятнадцать лет он выдавал себя за девятнадцатилетнего, — напомним: его стихи были написаны между четырнадцатью и семнадцатью годами, «Одержимый» — между шестнадцатью и восемнадцатью, «Бал у графа д'Оржель» — между восемнадцатью и двадцатью.

*Из предисловия Ж. Кокто к книге Р. Радиге
«Бал у графа д'Оржель», 1924*

Поль Элюар

Семнадцать лет ссоры — отличная основа для прочной привязанности, если только это ссора не житейская и мотивы ее благородны. Если у противников общие тревоги. Если они ведут спор по поводу тончайших оттенков человеческой души и поэзии.

Я не раз убеждался, что отношения врагов одного уровня — более подходящая почва для истинной дружбы, нежели простое приятельство.

Короче говоря, Поль Элюар и я подружились после семнадцати лет ссоры, ставшей залогом нашего взаимопонимания, пьедесталом нашей дружбы.

Об этом я думал, стоя на трибуне вместе с его женой и дочерью в торжественные минуты перед траурным шествием.

Большой портрет Поля Элюара за гробом, на котором покоилась посмертная маска, позволял мне видеть его таким, каким мы его знали при жизни, не похожим на мраморную статую, лежащую на этом ложе смерти.

Портрет в полной мере передавал обаяние, которое излучало это прекрасное неправильное лицо, каждая черточка которого дышала жизнью и говорила о строе души.

Я думаю и вспоминаю. Воссоздаю пространство и время. Их ложные перспективы исчезают. Память устанавливает истинные. В них не остается ничего туманного и обманчивого. Великолепная реальность вытесняет призрачные поступки. Поль жив. Поль здесь.

Во время немецкой оккупации беда сблизила всех нас, мы собирались тесным кружком за столиком кафе «Ле Каталон», в доме Пикассо или еще у кого-нибудь из тех, кто составлял тайный блок.

И вот всплывает воспоминание. Комната. Хозяйка готовит настоящий кофе, что было тогда верхом роскоши. Поль просит меня нарисовать его портрет. Он сидит неподвижно. Смотрит на меня, а я на него. Мы словно связаны нитью взгляда. Я пишу на холсте. В углу комнаты Пикассо рисует эту сцену. Вот на рисунке спит его собака Казбек, ее трудно узнать в нагромождении точек и завитков. Вот Поль терпеливо сидит на месте, вот я борюсь с мертвыми линиями, а вот Дора приносит кофе.

Буря Парижа утихает у порога приютившего нас жилища. Ничто не нарушает покой на этом затерянном острове, омываемом волнами дружбы, где ненужными становятся слова — их заменяет стук сердец, подобный сигнальным тамтамам.

Смена декораций. Однажды вечером мы встречаемся с Полем в Сен-Филипп-дю-Руль¹. Он опускает мне в карман пальто какой-то пакет. Мы расстаемся. Я возвращаюсь в Пале-Рояль через площадь Согласия. Вдруг музыка: по Елисейским полям к площади Звезды проходит колонна фашистской лиги. Пораженный, я вижу немцев, несущих французский флаг.

Группа гражданских из французских фашистов, сопровождающая колонну, приказывает мне приветствовать шествие. Я отказываюсь. На меня обрушивается град ударов. Через секунду я уже на земле, ослепший от крови. Я еще не догадываюсь, как мне повезло. На следующий день Поль Элюар пришел меня повидать и увидел маску из пластырей и бинтов. «Где твоё пальто?» — спросил он. «В прихожей». Элюар шарит в карманах и, вытащив пакет с подпольными изданиями, обнимает меня: «Взбучка все же лучше, чем обыск». Я и забыл про книги.

Потом, уже после освобождения, когда кое-кто из коллег пытался оклеветать меня, Элюар и Арагон отвели все удары. А теперь эти же злопыхатели возмущены тем, что я храню верность моим спасителям. Жалкий мир, где надо приложить столько усилий, чтобы оставаться самим собой, — мир, где нас хотят заставить поверить, будто Поль Элюар

сожалел о своей «завербованности», в то время как ни один человек не отдавался так искренно делу, которое выбрал и которому служил.

Еще одна перемена декораций. Фестиваль в Канне. Хотят провалить мой фильм «Красавица и чудовище»². Поль Элюар выступает по радио: «Чтобы понять этот фильм, надо любить свою собаку больше, чем машину», — и на правах знаменитости водит меня повсюду, так что волей-неволей меня везде принимают.

Надо ли говорить об Элюаре-поэте? Он был настоящий поэт, он был сама поэзия, и дело, которому он служил с такой страстью, не изменило его поэтической сущности.

Журнал «Эрон», 1953

Модильяни

(...) Модильяни был красив. Красив, задумчив и романтичен. Он работал в мастерской у Кислинга¹, на улице Жозеф-Бара, неподалеку от дома, где Сальмон², попыхивая своей трубкой Гамбье, расхаживал среди книг, которые закрывали все стены.

Стоит мне только закрыть глаза, и что же я вижу? Нашу Плас д'Арм. И посреди площади Модильяни топчется на месте в каком-то медвежьем танце. Кислинг монотонно внушает ему: «Хватит. Пойдем домой». Модильяни отказывается. Мотает головой в черных завитках: «Нет, нет». Мы пускаемся в уговоры. Кислинг пытается применить силу. Он хватается его за красный пояс и тянет к себе. И тогда Модильяни меняет позу. Поднимает руки на испанский лад и, прищелкивая пальцами, начинает кружиться. Красный пояс раскручивается, он кажется бесконечным. Кислинг уходит. Модильяни смеется каким-то жутким смехом и снова топчется как ни в чем не бывало.

Открываю глаза.

Наша старая площадь заполнена спящей толпой — машины, автобусы, — все спешат посетить наши руины и наши тени.

Что я на минуту увидел, закрыв глаза, того более не существует. Только Бальзак Родена стоит упрямо и неподвижно в той самой позе и на том самом месте, где, как бронзовая статуя, когда-то стоял Модильяни и не поддавался нашим попыткам его увести.

Но я не стану углубляться в воспоминания. Стоит ли говорить, что мне все равно не удалось бы написать биогра-

фию Модильяни как положено, с датами и родословной. Мы никогда не задумывались, откуда он родом. Он был плоть от плоти Монпарнаса. Он там царил. Он витал над этим перекрестком всех путей духа. Был его хмельной душой.

В то время когда он писал маслом мой портрет, мы особенно сдружились. Я приходил позировать в мастерскую Кислинга к трем часам. Служил моделью для них обоих. На картине Кислинга, на заднем плане, можно увидеть рисующего за столом Пикассо в черной клетчатой рубашке.

А портрет, который написал тогда Модильяни³ (за каждый он брал от пяти до пятнадцати франков), обошел весь мир. Он прославился. Мы не заботились о том, какое значение будет иметь все, что мы делаем. Никто из нас не заглядывал в будущее, не думал о потомках. Мы хотели жить, и жить вместе.

Мы беспечно относились к будущей легенде, и в результате она сложилась сама собой, не имея иного документального подтверждения, кроме нескольких фотографий, сделанных мною в «Ротонде», и картин художника. Этого оказалось довольно.

Рисунок Модильяни отмечен высшим изяществом. Среди нас он — аристократ. Его линия, часто едва различимая, почти призрачная, никогда не ломается. Она обходит препятствия с гибкостью сиамской кошки.

Модильяни не вытягивал лиц, не подчеркивал их асимметрию, не выкалывал один глаз, не удлинял шеи. Так он видел, чувствовал, рисовал. Так он беспрестанно рисовал нас за столиками «Ротонды» (ибо существует великое множество наших неизвестных портретов), так он нас ощущал, судил, любил или порицал. Его рисунок — это немой разговор. Диалог его линии с линиями модели. Модильяни, крепко стоящий на ногах, — это дерево, которое не вырвешь из земли, если уж оно укоренилось, дерево, щедро усыпавшее Монпарнас своими листьями.

Его портреты выходили похожими друг на друга так же, как похожи все девушки у Ренуара. Он подводил нас всех под

общий стиль, под архетип, который жил в нем самом, искал модели, соответствующие идее женского и мужского лица, которую носил в себе.

Так же обманчиво сходство, которое заставляет невнимательный взгляд путать китайца с китайцем, японца с японцем и негра с негром. Или сходство фигур на стенах египетских храмов. В Луксоре, где я был вместе с молодым египтологом Вариейем, мне удалось опознать на одной из фресок семью фараона Сети Первого.

У Модильяни сходство выступает настолько живо (почти карикатурно, точно на рисунках Сема⁴), что оно, как у Тулуз-Лотрека, становится «сходством в себе», поражая и тех, кто никогда не видел модели.

Сходство в таких случаях — только предлог для художника, который воссоздает свой собственный облик. Не физический, но таинственный облик своего гения.

На портретах Модильяни, даже на его автопортретах, запечатлена не внешность, а линия его души — благородно изящная, острая, гибкая и опасная, подобная рогу Единорога.

Модильяни, сидящий на террасе кафе «Ротонда», не имел ничего общего с ремесленниками, что с папкой под мышкой охотились за клиентами, делая мгновенные портреты. Он напоминал мне скорее тех презрительных и гордых цыганок, которые подсаживаются к вам и по линиям рук читают вашу судьбу.

Те, кого изобразил Модильяни, знали о себе все. Линии рук и то не могли бы сказать больше о модели и художнике, соединенных в многозначительном, как «Каллиграммы» Аполлинера, рисунке.

Как я говорил, Модильяни не делал портретов на заказ. Его хмельное буйство и брань, его рык и безумный смех — все это он нарочно преувеличивал, защищаясь от поклонников, которых оскорблял уже один его надменный вид.

Под конец своей такой короткой жизни он стал торопить-

ся, заперся у Зборовского ⁵, и картины потекли рекой: женские портреты, обнаженные фигуры — этот поток растекается ныне по странам и континентам, впадая в музеи.

Пусть другие расскажут о его причудах, о его личной драме. Меня интересует сейчас только художник и его творение, выражающее благородную странность этой натуры.

В каком, даже самом уравновешенном художнике, достойном этого имени, не живет, скрытый в темных глубинах души, шизофреник, который водит его рукой? Модильяни, вместо того чтобы продавать свои рисунки, просто дарил их. И наверное, по этой причине в 1958 году мудрец обрел соблазнительную славу безумца ⁶.

Из книги «Критическая поэзия», 1959

Пикассо

(Римская импровизация —
речь на открытии выставки)

(...) Когда я был молод, все мы жили на Монпарнасе, были бедны и не ведали политических, социальных или национальных разногласий. И потому, когда меня спрашивали: кого вы считаете самыми выдающимися 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. Такой патриотизм — особая привилегия Парижа, потому-то этот город нередко остается загадкой для посторонних. И все же не надо забывать, что Пикассо — испанец. Когда он блистательно оскорбляет человеческое лицо, это вовсе не оскорбление. Он поступает точно так же, как поступают его соотечественники, когда чествуют Мадонну, если Мадонна не исполнила их требование. А Пикассо всегда чего-то требует и хочет, чтобы весь мир, вся материя повиновались ему.

Наблюдая его за работой, думаешь, что он, как и все мы, скован ограниченными измерениями и, работая, пользуется теми же средствами, что и мы. Иными словами, он заключен в четырех стенах, и ведь это только говорится — четыре стены, измерений же, увы, только три.

Что же делает наш заключенный? Он рисует на стенах камеры. Вырезает на них ножом. Нет красок — он пишет кровью, царапает ногтями. И наконец, пытается бежать из тюрьмы, пробить ее толстые стены, выломать решетки. Этот человек живет в постоянной борьбе, желая вырваться за пределы собственного Я: когда он заканчивает свою работу,



П. Пикассо.

кажется, что на волю вырвался беглый каторжник, и, вполне естественно, за ним в погоню с ружьями и собаками бросается толпа преследователей. Но зато бесконечна любовь к нему тех, кто обожает свободу и беглых каторжников.

Я хочу рассказать о том времени, когда мы только-только узнали друг друга. Я познакомился с Пикассо довольно поздно, в 1916 году, когда он жил неподалеку от Монпарнасского кладбища, на которое выходили окна его квартиры. Зрелище невеселое, но впечатления внешнего мира всегда занимали его лишь постольку, поскольку могли пригодиться. А собирал он что придется. Он гениальный старьевщик, король старьевщиков. Как только он выходит из дома, он принимается подбирать все подряд и приносит к себе в мастерскую, где любая вещь начинает служить ему, возведенная в новый, высокий ранг. И не только руки подбирают необычный предмет. Глаз также вбирает каждую мелочь. Если внимательно присмотреться к его полотнам, всегда

можно опознать квартал, где он жил, создавая ту или иную картину, ибо в них найдутся детали, которых рассеянный не заметит: рисунки мелом на тротуаре, витрины, афиши, газовые рожки, перепачканные известкой, сокровища мусорных ящиков.

На первых, так называемых кубистских, картинах уже угадываются маршруты его прогулок — от газетного киоска до галантерейных лавок на Монмартре. Из старого и ветхого он создает новое, оно может показаться необычным, но всегда покоряет своим реализмом. Условимся относительно того, что я понимаю под реализмом. Говорить об абстрактной живописи вообще не имеет смысла, потому что всякая живопись передает идею художника или в конечном счете представляет его самого. Пикассо никогда и не ставил себе цели создавать абстрактную живопись. Он страстно ищет сходства и достигает его в такой мере, что предмет или человеческое лицо часто теряет выразительность и силу рядом с собственным изображением. Однажды, когда я вышел из ангара, где Пикассо работал над фреской «Война и Мир»¹, природа показалась мне слабой и невнятной.

Долгие годы импрессионисты верили, что победили фотографию, что фотография — плеоназм, который необходимо преодолеть, и вот понемногу выясняется, что импрессионисты сами отличные мастера цветной фотографии. У Дега, например, это буквально бросается в глаза. Публика всегда ценит в живописи не ее самое, а изображенный ею предмет. Многие полагают, что любят живопись, в то время как им нравятся модели, которые художник избрал предлогом для самовыражения и для того, чтобы написать свой портрет. Рисует ли художник человеческое лицо, натюрморт, пейзаж — все равно получается автопортрет, и вот доказательство. Когда вы увидите Мадонну Рафаэля, то не подумаете: «Это Мадонна». Вы подумаете: «Это Рафаэль». Перед «Девушкой в синем чепце» Вермеера подумаете не: «Вот девушка в синем чепце», но: «Вот Вермеер». Увидев анемоны, изображенные Ренуаром, подумаете не: «А вот анемоны», но: «А вот Ренуар». Так же, когда вы видите женщину, у которой глаз

нарисован не на месте, вы не думаете: «Вот женщина, у которой глаз не на месте», вы думаете: «Вот Пикассо».

Я уже говорил, что познакомился с Пикассо в 1916 году. Монпарнас тогда был захудалым кварталом. А мы слонялись по нему как будто без всякого дела, но так только казалось. Ведь у молодежи такой вид, будто она шляется и бездельничает. В Париже всегда есть кварталы, которые переживают свой звездный час. Сегодня это Сен-Жермен-де-Пре. Когда-то это был Монмартр, а в наше время (теперь его зовут героическим) была очередь Монпарнаса. Мы не бездельничали, слоняясь по его улицам в компании с Модильяни, Кислингом ², Липшицем ³, Бранкузи ⁴, Аполлинером, Максом Жакобом ⁵, Блезом Сандрамом ⁶, Пьером Реверди ⁷, Сальмоном ⁸ — со всеми, кто, едва ли отдавая себе в этом отчет, совершал настоящую революцию в искусстве, в литературе, в живописи, в скульптуре.

Революция эта проходила при обстоятельствах чрезвычайно любопытных, в самый разгар войны 1914 года, войны столь необычной, что каждый из нас, будучи мобилизованным, беспрепятственно переходил с одного «фронта», в Париже, на другой, на фронт военных действий. Так жил Аполлинер, и это подорвало его силы настолько, что он умер в день перемирия; а мы решили, что город украсился флагами в его честь и в честь нашего художественного патриотизма.

Эта революция прошла почти незамеченной, и когда все, кто имел основания ее опасаться, наконец уразумели, в чем дело, бороться с ней было уже слишком поздно. Мы воспользовались тем, что город был почти пуст, он только и ждал, чтобы его взяли, и мы завоевали прочные позиции, ибо с тех пор слава людей, о которых я веду речь, все увеличивается.

Вот небольшой пример контраста между двумя эпохами.

Когда Модильяни писал мой портрет, он работал в том же ателье, что и Кислинг, на улице Жозеф-Бара. Я не знаю, что стало с портретом Кислинга, на котором изображен Пикассо в рубашке в черную клетку, рисующий в глубине комнаты.

Портрет Модильяни был написан на большом холсте. Он мне продал его за пять франков. К сожалению, у меня не

хватило денег, чтобы нанять извозчика и отвезти этот портрет к себе. Кислинг задолжал одиннадцать франков хозяину кафе «Ротонда». Он предложил ему взамен этот портрет. Хозяин согласился, и вот картина начала кругосветное путешествие, которое завершилось в Америке, где ее продали за семнадцать миллионов.

Эту историю я рассказал не затем, чтобы пожаловаться, какими богатыми мы могли стать, но не стали. Я хотел показать ту стремительность, с какой мы шагнули от революции к полновластию; и хотя теперь нам ставят это в вину, но иначе быть не могло.

А вот еще одна история из той поры, когда Пикассо жил на Монпарнасе. В его ателье царил страшный хаос. Рисунки устилали весь пол. Один из первых меценатов, заинтересовавшихся Пикассо, однажды зашел к нему в мастерскую. Нагнулся, поднял какой-то рисунок и спросил, сколько стоит. Пикассо ответил: «Пятьдесят франков». Тогда этот любитель, видя, сколько их валяется на полу, воскликнул: «Да тут у вас целое состояние!»

Недавно к Пикассо на улицу Ла Бюэси забрались воры — им досталось только белье.

Итак, мы на Монпарнасе совершали бессознательную революцию, которая, как и все революции, начиналась в подполье. Этим подпольем был небольшой подвальчик на улице Гюйгенса, где собирался наш Клуб, в котором мы читали стихи, а те, кого впоследствии окрестили «Шестеркой», исполняли свою музыку. Пикассо, по сравнению со своими братьями, был тогда уже знаменит, его работы продавались за хорошую цену, и он великодушно раздавал направо и налево свои гуаши, закрывая глаза на то, что, как он хорошо знал, друзья должны будут их продать. Он помогал им выжить. Легенда о Пикассо-эгоисте целиком лжива. Каждому, кто хорошо знает Пикассо, известно, что он всегда помогал товарищам, оставаясь в тени, и не поднимал шумихи.

В конце 1916-го я увез Пикассо в Рим, где был тогда Дягилев со своим «Русским балетом». Наши выпады против его последних постановок показались ему справедливыми, он об-

ратился в нашу веру и начал взрывать новые бомбы. Во Францию он привез с собой исключительно русских художников: Бакста⁹, Александра Бенуа¹⁰, Ларионова¹¹. Теперь он приглашает Пикассо, Брака¹², Дерена¹³, Матисса, Лорана¹⁴. Он пытался привлечь и Ренуара, но Ренуар был уже очень стар и болен.

Монпарнас был возмущен, когда Пикассо, нарушив Аристотелевы законы кубизма, последовал за мной в Рим, чтобы работать над балетом «Парад» на музыку Эрика Сати.

Мы торжественно, как о помолвке, объявили об этом путешествии в Рим Гертруде Стайн¹⁵...

В нашей работе приняли участие итальянские футуристы во главе с Маринетти. Футуристами были тогда Прамполини¹⁶, Балла¹⁷, Карра¹⁸. Они великодушно помогли нам соорудить каркасы костюмов Пикассо и вообще сделали эту затею осуществимой. Мы были уверены, что балет понравится всем, потому что сами работали с удовольствием и думали, что его разделят и другие. Мы не сомневались, что «Парад» станет крупным событием и крупным скандалом в театральной жизни 1917 года. Первый раз он был показан в театре «Шатле», и если толпа нас не линчевала и не разорвала в клочья, так единственно потому, что Аполлинер носил военную форму и из-за раны в висок — эту рану предсказал Джорджо Де Кирико на портрете — ходил с забинтованной головой, а повязки внушали уважение наивно-патриотической публике. Только это нас и спасло. Однажды, когда после первых представлений все как будто улеглось, мы услышали, как какой-то господин сказал: «Если бы я знал, что это так глупо, я бы привел детей». Эта фраза побуждает меня процитировать и другую, столько раз звучавшую у полотен Пикассо: «Мой маленький сын (или дочь) мог бы нарисовать точно так же». Дело в том, что любой шедевр, любое значительное произведение искусства кажется очень простым, и если художники именно к этой кажущейся легкости стремятся, то публику именно она и отвращает. К сожалению, люди склонны предпочитать то, что представляется трудным. Но те, у кого есть чутье к таланту, понимают — великие худож-

ники всегда ищут простоты. Вы можете возразить, что произведения Пикассо отнюдь не просты. Это неверно. В противоположность всем школам, он идет не от незаконченного к законченному, но, движимый внутренней гармонией и избегая эстетизма, — от конечного к неоконченному, к бесконечному, от совершенства к наброску. Просмотрите альбомы рисунков, предшествовавших работе над его большой фреской «Война и Мир», и вы увидите, что все эти лица, воины, руки были раз по пятьдесят изображены совершенно точно и что постепенно, по мере того как рисунки превращаются в живопись, получается гигантский эскиз, его-то он нам и преподносит. Таким образом, как я уже говорил, он совершает путь, обратный общепринятому. Начинает с законченной работы и постепенно достигает незавершенности, бесконечности, оставляя простор догадкам и воображению зрителя.

Это ли не величайшее уважение к публике, когда художник говорит ей: «Вот вам мое творение, а теперь, если можете, закончите его сами, в вашем уме и сердце».

Первый вопрос, который вызывают картины Пикассо, всегда один и тот же: что это значит?

Вот уже много веков публика пребывает жертвой грандиозного надувательства. Ее обманывают с помощью более или менее искусно сделанной бутафории для глаз и ума. Ей показывают что-нибудь уже давно ей известное, зная, что она предпочитает узнавание познанию. Узнавать знакомое легче, чем познавать. Это не требует усилий. Множество людей верят, что любят живопись, потому что узнают в ней привычные предметы. И вдруг происходит необыкновенное. Художники, неудачно прозванные кубистами (прозвище пошло от шутки Матисса ¹⁹), отказались от всякой приманки. Событие исключительно важное; если раньше здание сооружалось с помощью лесов, то отныне, с 1912 года, приходилось признать, что художник может оставить леса и убрать само здание да так, что при этом в лесах сохранится вся архитектура. Картины Пикассо, Брака в его «серый» период, часто похожи на леса, но за ними всегда чувствуешь здание.

Предметы повинуются Пикассо, как животные Орфею. Он ведет их куда хочет, в царство, которым он безраздельно правит, устанавливая свои законы. Но эти предметы всегда остаются узнаваемыми, ибо Пикассо всегда верен заключенной в них идее. Голова быка остается головой быка, ребенок остается ребенком, и бесконечно изменяемые изображения предмета сохраняют между собой фамильное сходство, как фотографии в семейном альбоме.

Однажды на выставке в Риме, стоя у портрета Франсуазы Жило, я был свидетелем занятного зрелища. Служитель музея, прикрыв половину лица фуражкой, спрашивает у посетительницы: «Что вы видите?» «Профиль», — отвечает дама, тогда он закрывает профиль на картине и спрашивает: «А теперь что?» — «Другой профиль». То был шиньон Франсуазы. «Вот вы все и поняли», — объявил служитель. Ни он, ни дама не поняли ничего, да понимать и не нужно.

Главное, почувствовать, попытаться постигнуть душу, дерзания человека, который вбирает в себя атрибуты внешнего мира и заражает их своей великолепной самобытностью. Пикассо, первый из живописцев, не обманывает публику — и это не парадокс. Апеллес²⁰ обманывал даже птиц, которые принимали его виноград за настоящий.

В борьбе нашего художника, рвущегося прочь из тюрьмы, бывают минуты отдыха. Не скажу — усталости. Тогда получают куда более безобидные вещи, чем обычно. Цвет смягчается, формы становятся приятны для глаз. Таковы, например, портреты его сына Поля. Это минуты передышки в войне с холстом, который ненавидит, когда его разрисовывают, покрывают краской, и словно думает: меня пачкают, губят, грязнят. Но когда Пикассо по-настоящему бывает собой, он доводит реализм до предела — свой особый реализм, и если он не совпадает с вашим, это не причина, чтобы его отвергать.

Хозяин кафе «Ле Каталан» признался однажды Пикассо, что не понимает одну из его картин. В ответ Пикассо спросил, понимает ли тот по-китайски. «Нет», — ответил хозяин, и тогда Пикассо сказал: «Этому нужно учиться». И он прав.

Наше условное искусство совершенно непонятно для дикарей. Оно требует долгой привычки. Но можно порвать с привычным, признав, что искусство не обязательно должно нравиться и быть понятным с первого взгляда.

На выставке в Лувре (в Павильоне Флоры) я заметил, сколько посетителей задерживается перед картинами, пытаюсь расшифровать их язык. Ошибочно думать, будто художник обязан приноравливаться ко вкусам толпы. Было бы справедливее, если бы толпа приноравливалась к художнику, вместо того чтобы относиться к нему, как к радиоприемнику: включай, когда хочешь, и из него, как из крана, польется тепленькая водичка — удобно и приятно. Я утверждаю, что если бы по радио передавали настоящую музыку, люди приучились бы к ней, прониклись ею и находили бы утомительными сладких теноров и вульгарных певиц.

Пикассо никогда ни к кому не приноравливается. Он величественно заставляет принимать себя таким, как он есть. Даже примкнув к политической партии, он не отказывается от своих исключительных прав. Таким я его знаю, таким он и будет до самой смерти, если смерть вообще когда-нибудь посмеет стать ему поперек дороги.

Не заблуждайтесь, кубизм — это классицизм, пришедший на смену романтизму фовистов²¹. Вот почему, к великому изумлению многих, кубисты предпочли Энгра Делакруа, в то время как молодежь считала Делакруа революционером, а Энгра — академическим живописцем. Именно кубизм, к чести своей, опроверг это заблуждение тогдашней молодежи, увлекшейся пылом Делакруа и презревшей поразительные смещения и дерзкие, но не бросающиеся в глаза новшества Энгра.

Постепенно художник менялся, вообще Пикассо — это движение, а не школа. Его тайфун достиг апогея во фреске «Война и Мир», где он соединил «Турецкие бани» Энгра и «Въезд крестоносцев в Константинополь» Делакруа. Конечно, ничто в ней не напоминает ни одну, ни другую из этих картин, но спокойная мощь и буйная сила слились здесь воедино. И появилась удивительная фреска; она вы-



П. Пикассо.

глядит незавершенной, но подводит итоги долгих раздумий, начало которых восходит к «Гернике».

Я прекрасно понимаю, что такой ураган, как Пикассо, опасен для молодых. Опасен тем, что запирает на три оборота любую из им же открытых дверей. Идти за ним — значит уткнуться в закрытую дверь. И все же он — воплощение надежды, он доказывает, что индивидуализм не обречен на смерть и что искусство восстает против идеала муравейника. Не странно ли, что человек, чье творчество столь герметично, достиг такой же славы, как доступный для каждого Виктор Гюго? Возможно, нынешняя молодежь больше думает и ищет пути к тому, чтобы прояснить его темноту.

В работах Пикассо нет ни гримас, ни карикатур. В них есть выразительность. Труд идет прежде исканий. Он сначала находит, потом ищет. Несхожесть его картин обескураживает рутинеров и лентяев, и они кричат, что грош цена мастеру, если в его творениях нет единства. Так-то оно так, только это единство не должно быть поверхностным. Чему Пикассо научил меня и многих моих сверстников, так это тому, чтобы не заботиться о таком поверхностном единстве, не бояться прослыть жонглером и акробатом, не бить в одну точку и не дуть в одну дуду. С каждым новым произведением я должен, отринув все старое, начинать сначала.

Да, но вам помогает имя, скажете вы. Я порой слышу

от молодых: «Вам хорошо, вы можете делать все что хотите». И тогда я перечисляю все сложности, которые наша известность только усугубляет, ведь от нас ждут бесконечного повторения прошлых, уже мертвых достижений и нас упрекают, когда мы отворачиваемся от них. Мы обязаны Пикассо тем, что он научил нас этому постоянному обновлению, этому упорному стремлению менять обличья до неузнаваемости, так, чтобы только по взгляду можно было нас узнать. Я поведаю вам один из величайших секретов Пикассо: он опережает красоту. Поэтому его картины кажутся уродливыми. Позвольте мне пояснить: то, что сделает отставший от красоты, будет вяло; то, что сделает идущий с ней в ногу, будет банально; опережающий же красоту заставит ее задыхаться, бежать за собой вдогонку, и то, что он создает, со временем станет прекрасным. Нет ничего безнадежнее, чем бежать с красотой вровень или отставать от нее. Надо вырваться вперед, измотать ее, заставить подурнеть. Эта усталость и придает новой красоте прекрасное безобразие головы Медузы-горгоны.

Я должен извиниться за нестройную речь. Трудно придерживаться четкого маршрута, когда следуешь за человеком, который объявляет живопись ремеслом слепцов. Он рассказывал мне, будто видел в Авиньоне старого, почти слепого художника, рисовавшего папский дворец. Рядом стояла его жена, смотрела на дворец в бинокль и рассказывала ему все, что видела. Художник рисовал с ее слов. Пикассо не нужны чужие описания, он все рисует с собственных слов. Поэтому в его картинах чувствуется непосредственная и несравненная сила воображения.

В каждом из нас сокрыта тьма, которую мы знаем плохо или не знаем вовсе. Эта тьма и хочет, и не хочет вырваться наружу. Это трагедия искусства, настоящая борьба Иакова с ангелом. Я не думаю, чтобы хоть одно произведение Пикассо, если не считать керамики, которой он занимался потому, что минуты не мог просидеть без дела, — так вот, не думаю, чтобы хоть одно его произведение было создано без этой страшной борьбы с собой.

Фридрих Ницше говорит о мужчинах-матерях, тех, что беспрестанно рожают: им не свойствен критический дух, их сменяет дух творчества. Это словно пророческий портрет Пикассо, больше того, подобно всем великим творцам, он одновременно мужчина и женщина; этакая диковинная семья. И кажется, еще ни в одной семье не было перебито столько посуды.

В 1916 году он пожелал написать меня в костюме Арлекина. Получилась кубистическая картина, на которой опознать меня невозможно. После сеансов мы прогуливались по Монпарнасу и заходили в мастерские к художникам. Те запирались от нас на все засовы и открывали дверь не раньше, чем припрячут свои работы в шкаф. «Он украдет у меня манеру писать деревья», — говорил один. «Он украдет у меня идею сифона, который я первым изобразил», — говорил другой. Они придавали величайшее значение каждой мелочи, а визитов Пикассо страшились потому, что знали — он все увидит, проглотит и переварит и все воспроизведет с таким блеском, на который они не способны.

Пикассо можно любить или не любить, но одно бесспорно: он привлек к себе внимание мира, который, казалось бы, давно должен был охладеть к искусству как к ненужной роскоши.

Кроме меня, близкими друзьями Пикассо были Аполлинер, Андре Сальмон, Макс Жакоб, Гертруда Стайн, Пьер Реверди, Поль Элюар. Поэты. Не знаменательно ли, что Пикассо предпочитает общество поэтов, а не художников? Ведь и сам он большой поэт. Его картины говорят, и говорят на нашем языке. У него свой, визуальный синтаксис, подобный синтаксису писателя. Кажется, каждая его вещь стремится стать тем, что Гийом Аполлинер называл «поэмой-событием». Когда он переходит к новому синтаксису, создавая очередную серию, ее непременно венчает, завершает какая-нибудь одна картина-событие.

Вернемся на Монпарнас. Наша компания распалась с рождением сюрреализма²². Движение «дада»²³ (Тристан Цара, Арп²⁴, Марсель Дюшан²⁵, Пикабия²⁶, Рибмон-Дес-

сень ²⁷⁾ предшествовало сюрреализму, под знаменем которого сражались Бретон ²⁸⁾, Элюар, Арагон, Деснос ²⁹⁾, Макс Эрнст ³⁰⁾, Миро ³¹⁾, Массон ³²⁾, Пауль Клее ³³⁾ и т. д. Кирико упорно отрицает свое участие. Сюрреалисты тогда еще не называли себя сюрреалистами. Мы сразу рассорились, потому что я не привык исполнять приказания. В сюрреализме на все существовали твердые законы. А я человек свободный; всегда был и останусь свободным. Поссорившись с сюрреалистами, я боролся, в сущности, за то же, что и они, но работал один, они же выступали группой. Они привлекли к себе и Пикассо, но, что характерно для него, он не участвовал в этой ссоре, длившейся семнадцать лет, и она несколько не омрачила нашей с ним дружбы. Понемногу мы все помирились, и Элюар стал моим большим другом, которого, увы, я так скоро потерял. Элюар и те, с кем я когда-то сражался, — да и могло ли быть иначе?

Нынче изменился сам стиль споров. Огромное значение приобрела политика. Одни ушли вправо, другие влево. Теперь непонятны взгляды, позволявшие мне называть своим учителем Пикассо и признавать одновременно влияние старика и ребенка: Эрика Сати и Раймона Радиге.

Если вы видели Пикассо только на фотографиях, я хотел бы вам его описать. Он очень мал ростом, у него изящные руки и ноги и страшные глаза, которые так и буравят вас и видят все внешнее и скрытое. Его остроты подобны холодному душу. Порой под ним ежишься, но он всегда идет на пользу. Слова его попадают в самую точку, и часто их смысл шире того, который он в них вкладывал. Редко бывает, чтобы, поразмыслив над ними, на следующий день вы не извлекли бы из них урок и чтобы это изящное и суровое ясновидение не заставило вас получше присмотреться к себе. Он любит афоризмы и парадоксы. Пикассо — это не речь, а изречение. Его лиризм никогда не растекается бурлящим потоком. Он фокусируется, вылепляется в предметы, которые можно обойти со всех сторон, потрогать, но их сила — во внутреннем свечении.

Я говорил о друзьях Пикассо, а теперь замечаю, что сбил-

ся на другое. Впрочем, это вполне во вкусе нашего художника — отправляясь в дорогу, он никогда не знает, куда придет, но его путь всегда завершается триумфом. Я не в силах, да и время не позволит рассказать, как происходит в нем эта смена аллюра на полном ходу. Достаточно было какого-нибудь клочка бумаги, чтобы он вдруг встал на дыбы, подобно чистокровной лошади, подстегнутой жокеем. Но тут мы касаемся вещей, выходящих за рамки обещанной мной дружеской импровизации.

И мне остается только склониться перед этим папой, этим Борджиа той церкви, первыми мучениками которой были проклятые художники во главе с Ван Гогом.

Из книги «Коррида 1 мая», 1957

(...) Пикассо родом из Малаги. Он мне рассказывал, как о чем-то характерном для его города, об одном водителе трамвая, который пел на ходу, замедляя или прибавляя скорость, смотря по тому, какой была песня — бодрой или печальной, — и давая в такт звонки.

Сын своего города, Пикассо двигался по рельсам, распевая на разные лады, так что от однообразия обычной езды не оставалось и следа.

Как правило, к человеку, который обнаруживает мастерство в самых различных сферах, относятся с недоверием. Крутые повороты Пикассо доказывают, как мало он хочет нравиться. Они придают волшебную прелесть всему, что он делает.

Однажды, когда я заболел, он прислал мне в подарок вырезанную из бумаги собаку, столь хитроумно сложенную, что она поднималась на задние лапки, виляла хвостом и двигала головой. Мне тут же полегчало. С тех пор я сравниваю ее с Пти-Крю, волшебной собакой Изольды³⁴. (...)

Надо видеть, как этот вагоновожатый из Малаги, следуя ритмам своей малагеньи, повергает в изумление пассажи-

ров трамвая. Это просто невероятно. То единым росчерком, не отрывая пера от бумаги, он рисует корриду, то, сгибая лист жести, превращает его в пластическую метафору, то за одну ночь, наставляемый ангелами, сооружает женшинокоссов, Юнон с коровьими глазами, чьи массивные руки-обрубки удерживают каменное белье.

Руки-обрубки. Коровьи глаза. Не женщины, а чудовища — скажете вы. Все зависит от того, с какой целью это сделано. Предельная выразительность и карикатурность — явления разных миров. Для тех, кто не видит различия между ними, ваятели из Эгины, Джотто, Эль-Греко, Фуке, Энгр, Сезанн, Ренуар, Матисс, Дерен, Брак, Пикассо превращаются в карикатуристов.

Художник талантливый, и только, например, Каролус-Дюран ³⁵ — и другие Дюраны всех времен, украшающие Лувр, — обеспечен всем необходимым. У более одаренных, но не столь основательных художников (вроде Берты Моризо ³⁶) нет необходимого, но есть роскошь. У Мане есть и то и другое. Но редко бывает, чтобы у богача водилось много карманных денег. У Пикассо же, при его состоянии, всегда карманы полны золотых. Они сыплются у него из рук, срываются с уст. Стоит ему заговорить — и его шутка обернется пророчеством. Стоит коснуться игрушки сына — и она перестает быть игрушкой. Я видел однажды, как, занятый разговором, он теребил желтого ватного цыпленка, каких продают на базаре. Когда он снова поставил его на стол, это уже был цыпленок Хокусая ³⁷.

У меня дома, накрытая стаканом, лежит бумажная игральная кость, которую он вырезал, сложил и раскрасил. Это мой пробный камень. Тот, кто с пренебрежением смотрит на эту маленькую вещицу и уверяет, что любит Пикассо, не может любить его по-настоящему.

Иногда задаешься вопросом: где у Пикассо кончаются мелочи? И где начинается суть? Он чужд шарлатанству, и потому его поделки-пятиминутки стоят в одном ряду с вещами, которые он делал и переделывал сотню раз. Игра

художника освещает и объединяет их. Ученые мужи ставят это ему в вину. Мы же не будем искать границы. Для Пикассо нет мелкого и крупного, существенного и несущественного. Он знает, что и девушка, выполненная им в сепии, прозрачная и яркая, как леденец, и гитара из жести, и ширма перед окном стоят друг друга: не стоят ничего, так как они всего лишь оттиски с его матриц, и стоят очень дорого, так как он никогда не использует матрицу дважды; знает, что они достойны занять почетное место в Лувре, что они его займут и что почет ничего не доказывает.

Ясновидение вообще определяет его творчество. Оно иссушило бы малый источник. Но здесь оно сберегает силы и направляет поток. Его творческая мощь лишена и намек на романтизм. Вдохновение не выходит из берегов. Для него нет достойного и недостойного. Арлекин живет в Пор-Рояле³⁸. Всякое творение исполнено внутреннего трагизма, который придает ему спокойную силу. В наше время трагическое состоит не в том, чтобы изобразить тигра, пожирающего лошадь, а в том, чтобы без всякого говорящего сюжета, одними пластическими средствами установить такое соотношение между простыми предметами, например, между стаканом и завитушками на кресле, которое могло бы взволновать зрителя.

Легко представить себе, сколько понадобилось невероятной тонкости, такта, чувства меры, лжи во спасение, чтобы учинить такую смуту. Если же художник лишен этих качеств, его потуги обернутся жалким маскарадом, где перспективы гримасничают, геометрия щеголяет с фальшивым носом и где разгуливают уроды, рожденные страстью к красотам.

Сочетание необходимых условий встречается настолько редко, что это объясняет исключительность подобных явлений, и хотя было бы ошибкой сравнивать Пикассо и Малларме с точки зрения их творческой манеры, но сопоставление окажется справедливым, если рассматривать сам феномен Малларме, его историческое значение и беды, которые натворило его непосредственное влияние.

Я говорю о непосредственном влиянии, потому что его изысканные ребусы по-своему оказались полезны, побудив нас храбро пуститься на поиски утраченной простоты.

Как, можете вы сказать, неужто кубизм не такой же камень на дороге искусства, как все остальные школы?

Какие школы? — отвечаю я. Их нет, есть только большие художники. Они ничего не открывают для других. То, что ими открыто, они же и закрывают. Ставят последнюю точку. И вот тогда возникает школа. Она и укрепляет авторитет учителя, и подрывает его. Таков непреложный закон искусства: любой нарост пожирает сердцевину и укрепляет оболочку.

Пикассо, как всякое великое явление, предстает чем-то совершенно естественным. Описывать его — только портить. Во-первых, потому, что красота не требует объяснительной подписи, во-вторых, потому, что, если писатель коснется особой тайны этой красоты, Пикассо могут обвинить в литературности, между тем он самый нелитературный художник в мире.

Но это не значит самый бездумный. Согласитесь — невозможно и представить себе, чтобы Пикассо изъяснялся на жаргоне художников, который так шокирует нас, например, у Ренуара; к Пикассо этот жаргон неприменим. Конечно, хорошо быть художником милостью божьей и рисовать себе не мудрствуя лукаво, но еще лучше, владея этой милостью, не довольствоваться ею и сосредоточить свой гений на том, чтобы совершенствовать средства, позволяющие извлечь из этого дара все что только можно и отдать людям.

Сочные ню, которые писал Ренуар в Кань-сюр-Мер³⁹, греют нам душу. Солнышком освещают стену. И все же мы предпочитаем иное, более «африканское» искусство, где есть и «нечто необъяснимое» (для Ренуара это катехизис живописца), но где это сверхъестественное «нечто» еще и порождает открытия.

Художники-подмастерья (а среди них немало отличных) спозаранку отправляются на охоту. К вечеру такой худож-

ник возвратится домой и покажет жене добычу, которую он подстрелил. Музеи ломаются от этих золотых фазанов. Они навевают мысли о солнце, уюте, трубочном дыме, смачных словечках и жирном супе. Я предоставляю любоваться ими толпе, здесь она у себя дома. Остановимся лучше перед картинами, зачатými разумом. Тут всегда свободно. Толпа инстинктивно ненавидит мысль, она угадывает ее даже под маской примитива. От нее отворачиваются и знатоки, ибо высокая простота, результат гениального расчета, кажется слишком элементарной и потому вызывает презрение у снобов. Толпа предпочитает голую «хватку» — неважно, хорошую или плохую — силкам, в которые наши художники заманивают ангела.

Пикассо расставляет силки с хитростью браконьера. Это охота мастера, недоступная подмастерьям.

Удалось ли мне хоть немного познакомить вас с ее правилами, не прибегая к специальной терминологии и к помощи четвертого измерения? Это было бы единственным моим оправданием.

Следует посочувствовать почтенным мужам, которым, чтобы найти утешение посреди хаоса, нужно ехать в Афины. Для меня язык Акрополя остался мертвым. Я не осмеливаюсь посетить его. Боюсь, что это средоточие красоты загнипнотизирует меня, как столько других, что первая же колонна Пропилеев⁴⁰ подействует на меня, как меловая черта на курицу, и я не смогу открыть свой Парфенон.

Мое путешествие по Греции начиналось на Монпарнасе, продолжалось в Монруже и на улице Ла Бозси. «Рожденные ваять — снег обращают в мрамор»⁴¹. Я уже привык смотреть на новое с уважением и ценить его красоту, не дожидаясь, пока ей принесут признание время и смерть.

Нетрудно догадаться, что в дружбе с Пикассо я сохраняю почтительность и рядом с его братским «ты» мое «ты» напоминает обращение грека к богам. Пикассо мало кто знает. Неловкие попытки быть с ним запанибрата встречают твердый отпор. Бывает, что он лениво согласится с чьей-нибудь

глупостью. Эта царственная милость на первый взгляд кажется малодушием и эгоизмом.

Но об этом лучше расскажут давние друзья Пикассо. Загляните в Гертруду Стайн, в Гийома Аполлинера, в Макса Жакоба, Андре Сальмона, Мориса Рейналя⁴², Рувера⁴³. Вы найдете у них полную его характеристику.

Да и смогу ли я повлиять на будущую легенду о Пикассо? Легенды о таких бурных личностях, как он, создаются на основе показаний некоего общественного барометра. И каждый каприз Пикассо добавляет новых штрих к портрету, далекому от оригинала.

Но именно это изображение увековечивает слава. К нашим же свидетельским показаниям она глуха.

Природа пышет здоровьем. И как будто ни о чем не думает. Тем дороже свидетельство ее тайной болезни: жемчужина; и ее сокровенного расчета: алмаз. Послушайте, что говорили Жакоб и Аполлинер: оценивая творчество друга, один уподобил его алмазу, другой жемчужине. Оба сошлись на том, что ему нет цены.

Циркачи и белые лошади, семьи арлекинов, хрупкие фигурки — я не буду останавливаться на «голубом» периоде художника, тогда он был еще очень молод и его лиризм слишком «выписан», чтобы еще и писать о нем. Миную также ранний кубизм с его коллажами из самых разных материалов: бумаги, песка, пробки, — иначе не удержусь и снова пушусь в объяснения и описания.

Моя тема, то, в чем я разбираюсь, Пикассо — театральный художник. Я и привел его в театр. Его приближенные не верили, что он пойдет со мной. В ту пору Монмартр и Монпарнас подчинялись диктатуре кубизма. Это был самый аскетический его период. Предметы, уместные на столике кафе, испанская гитара — вот и все, чем разрешалось радовать глаз. Писать декорации, да еще для «Русского балета» (эта фанатичная молодежь не признала Стравинского), почиталось за преступление. Появление господина Ренана в кабаре не произвело бы большего скандала в Сор-

бонне, чем согласие Пикассо на мое предложение — в кафе «Ротонда». И что хуже всего — мы должны были ехать к Сергею Дягилеву в Рим, а кодекс кубистов запрещал любые путешествия, кроме путешествий с Севера на Юг⁴⁴ — с площади Аббатис на бульвар Распай. Ну, а наше путешествие прошло как нельзя лучше, хотя с нами и не поехал Эрик Сати. Он не любил взбалтывать вино, которым наливался до краев, и потому никогда не покидал Аркея. Мы наслаждались жизнью, дышали полной грудью. Пикассо смеялся, наблюдая, как уменьшаются, отдаляясь от нас, фигурки покинутых им художников*.

(Делаю исключение для Брака и Хуана Грися, впрочем, через семь лет они сами начнут писать декорации к дягилевским спектаклям.)

Мы готовили «Парад» в одном из римских подвалов, который назывался «Подвал Тальони», там же репетировала труппа. По ночам гуляли при луне с танцовщицами. Посетили Неаполь и Помпеи. Завязали знакомство с веселыми футуристами.

Я уже описывал, чем кончилась наша поездка. Стоит ли еще раз рассказывать о скандальном провале «Парада» в 1917 году и о его триумфе в 1920-м. Важно отметить ту легкость, с какой Пикассо проникся духом театра.

То, что делает его неспособным к декоративному жанру, сослужило ему здесь хорошую службу. В самом деле, если избыток жизненности — изъян для долговечных декораций, которые должны вносить игру в жизнь, то он же — достоинство для декораций на один вечер, которые должны вносить жизнь в игру актеров. В театре живые герои всегда двигались на фоне мертвых холстов, более или менее живописных и пышных. Пикассо сразу же частично разрешил эту проблему. Моя оговорка вызвана тем, что для полного соответствия героев и декораций нужны усилия не только творца, но и исполнителя. Пикассо же слишком мало привлекала любая практическая работа, выходящая за рамки живописи, чтобы он стал утруждать себя ею.

* Я имею в виду только кубистов-догматиков (*прим. автора*).

Впрочем, какое это имеет значение, главное, что до него декорация не принимала участия в действии, она лишь присутствовала на сцене.

Никогда не забуду его мастерскую в Риме. В маленьком ящике был сделан макет «Парада»: здания, деревья, барак. У окна, которое выходило на виллу Медичи, Пикассо рисовал Китайца, Менеджеров, Американку, лошадь, которая рассмешила бы даже пень, как писала госпожа де Ноай⁴⁵, и своих голубых Акробатов — Марсель Пруст сравнивал их с Диоскурами⁴⁶.

Менеджеры — они были нужны в основном для того, чтобы рядом с ними остальные четверо персонажей казались фигурками с почтовых открыток, — получились хуже всего: они двигались в каркасах, которые и без того, одной своей раскраской и формой, выражали движение.

Если к тем четырем персонажам можно было применить принцип Пикассо — быть правдивее самой правды (сочетание обыденных жестов, превращавшееся в танец), то Менеджеры выпадали из ансамбля, тяготели скорее к традиционности. Такие люди-рекламы, показывающие образцы великолепных деревянных костюмов. Тем не менее именно эти каркасы, неудачно скопированные одним футуристом с уменьшенных моделей, вызвали целую бурю и стали кариатидами «Нового духа» — так Аполлинер озаглавил свое предисловие к нашей пьесе, напечатанное в программах.

«Парад» так тесно связал Пикассо с балетной труппой, что вскоре Аполлинер, Макс Жакоб и я присутствовали при его венчании в русской церкви на улице Дарю⁴⁷. Он делал костюмы и декорации к «Треуголке»⁴⁸, «Пульчинелле»⁴⁹, «Квадро фламенко»⁵⁰. Из-за путаницы в расписании спектаклей, отсутствия контакта с хореографом Мясиным, из-за того, что балет, исполняемый в Риме, вдруг через два дня надо было показывать в Париже, Пикассо не смог полностью осуществить свой замысел оформления «Пульчинеллы». Костюмы он просто симпровизировал, и что они стоят в сравнении с задуманными костюмами и позами,

которые сохранились в эскизах? В неаполитанских девицах и сутенерах он словно обновил старые марионетки, подобно тому как Стравинский обновил музыку Перголези. На двух десятках первоначальных гуашевых эскизов сцена изображала целый театр, с люстрой, ложами, декорациями, но потом Пикассо отказался от этих ухищрений и на настоящей сцене осталась только декорация сцены совсем маленькой. Он отказался от красного бархата ради волшебства лунного света и неаполитанской улицы.

Вспомните чудеса своего детства: пейзаж, который можно было разглядеть в каком-то пятне, ночной Везувий в стереоскопе, камин с подарками деда-мороза, вид коридора через замочную скважину — и вы поймете секрет декораций, которые заполняли всю сцену Оперы и состояли только из серых холстов и домика ученых собачек.

Накануне генеральной репетиции «Антигоны», в декабре 1922 года, мы, актеры и автор, сидели в зале «Ателье», у Дюллена⁵¹. На выкрашенном синькой холсте слева и справа были проделаны отверстия. А высоко посередине — дыра, в которую вставили рупор — через него звучала партия хора. Вокруг этой дыры я расположил маски женщин, мальчиков, стариков, разрисованные Пикассо и те, которые я сделал сам по его эскизам. Ниже висела белая доска. Ее надо было оформить так, чтобы создать впечатление, будто вся эта декорация сделана на скорую руку; и вместо того, чтобы похоже или непохоже — а это обходится одинаково дорого — воссоздавать обстановку, мы хотели лишь передать ощущение знойного летнего дня.

Пикассо прохаживался взад и вперед по сцене.

Сначала он потер доску палочкой сангины, и благодаря неровностям дерева она стала мраморной. Затем взял бутылку чернил и провел несколько линий. Вдруг он затушевал пустоту в нескольких местах, и появились три колонны. Их появление было столь удивительным и внезапным, что мы заплодировали.

Уже на улице я спросил у Пикассо, рассчитал ли он их

появление, хотел ли он их нарисовать с самого начала или это было неожиданностью для него? Он ответил, что сам ничего такого не ожидал, но что всегда есть бессознательный расчет и что дорическая колонна, подобно гекзаметру, рождена чувственным исчислением, и он, возможно, открыл ее точно так же, как в свое время это сделали греки. (...)

(...) Своим совершенством Пикассо, как и Малларме, делает неизбежным поворот будущего гения к прозрачности.

Такова роль последнего, он должен подготовить новую площадку и рассыпать на ней шипы. Быть преемником Пикассо вдвойне трудно: ведь он не только превосходный шахматист, но и мастер многих хитрейших в своей бесхитростности игр.

А значит, перехитрить его можно только новой, неизвестной ему бесхитростностью.

На моих глазах с началом кубизма рог изобилия опрокинулся на Европу: гипноз, утонченные чары, дерзкие выходы, пугала, затейливые кружева, клубы дыма, модные корсеты, черти из табакерок, подснежники, бенгальские огни так и посыпались из него.

Увижу ли я грядущую генеральную чистку? А начнется она с известной проблемы: дети не хотят быть похожими на отцов, однако, войдя в их роль, действуют по законам амплуа.

Но если сейчас зрение мое и слабеет, то я счастлив тем, что в дни молодости, когда оно было острым, мне выпало счастье приветствовать Пикассо.

Из книги «Критическая поэзия», 1959

Кирико

Кирико — поэт, который выражает себя в картинах, применяя истинно итальянское искусство обманчивого правдоподобия. Его находки — это находки поэта. Я думаю, он только проиграет, если попытается заняться поисками в живописи. В поэзии же ему обеспечен успех.



Читая эти заметки, не смешивайте живопись, создаваемую поэтами, с литературным «живописанием», этим настоящим бедствием, которое не имеет ни малейшего отношения к тому, о чем я говорю. Пикассо — художник, он пишет поэмы в живописи. Кирико — поэт, он пишет картины в стихах. Вот в чем их отличие и их сходство, и вот почему они нас занимают. Вопросы живописи рассматривают специалисты, искусствоведы. Поэт лишь смотрит на нее: рассмотрение не его дело.



Снисходительность публики к поэзии скорее всего объясняется тем, что поэзию долго считали синонимом выдумки. Начиная с Бодлера, стихи стали подозрительными. И недоверие публики растет по мере того, как она начинает понимать, что за безобидной внешностью выдумки скрывается самая суровая правда.



Человек, падающий из окна, становится все меньше до тех пор, пока не застынет распластанной куклой на земле.

Человек, уходящий вдаль, словно падает в замедленном темпе, но не разбивается, а тает, как облако в небе. Все перспективы Кирико — падения.



Картина катастрофы, которую случается увидеть на дороге, потому поражает нас так сильно, что это застывшая скорость, безмолвный крик (а не безмолвие после крика). Жертвы всегда замирают в самых нелепых позах, но нам не до смеха. На картинах Кирико схвачен такой переходный момент из одного состояния в другое. Странное нагромождение причудливо подобранных предметов не возбуждает смеха: душа безошибочно распознает то, чего не видит глазу, — это они, те же безжизненные тела в придорожной пыли.



Истинный реализм заключается в том, чтобы показать удивительные вещи, которые нам мешает увидеть привычка, скрывающая их, как чехол. Так и наше имя стало бесформенным. Мы уже не слышим его. Иногда бывает: услышишь спросонья, как рассыльный выкрикивает его в коридоре гостиницы, или его произнесет кассирша в банке, или школьники ради забавы примутся коверкать его на все лады — и вдруг чехол упадет, и нам внезапно откроется это имя, отстраненное, замкнутое и странное, как что-то совсем незнакомое. Увидишь случайно в витрине антиквара какое-нибудь кресло в стиле Людовика XVI и вдруг застынешь на месте. Что за черт! Это же кресло в стиле Людовика XVI! В гостиной его попросту не заметишь.

Кирико показывает реальность в неожиданном ракурсе. Это ирреальный реалист. Удивительное окружение, в которое он помещает предметы, будь то здание, яйцо, резиновая перчатка, гипсовая голова, снимает с них чехол привычности; по его воле они как будто падают с неба, точно аэронавт на голову дикарей, и облакаются достоинством божества.



У Кирико много слепцов, но нет глухих. Считается, будто глухие мрачнее слепых. Однако глухой — это комический персонаж, слепец же — персонаж трагедии.



Вписать воображаемый предмет в интерьер комнаты художника, который его воображает, — это ли не реализм? Например, изобразить окаймленный пеной пароход, или паровоз в дверном проеме, или купу деревьев на полу.

Когда Кирико располагает на столе греческий храм с частью пейзажа, трудно понять: храм ли слишком мал или стол слишком велик. Его храм не игрушка, не мультипликация (помесь кино с карикатурой), это само претворенное в камень воображение, поднявшееся до уровня самостоятельного бытия; так что масштабы этого храма и стола, хотя и сосуществующих на полотне, просто несоизмеримы. Самое удивительное, что по фактуре живописи реальное ничем не отличается от воображаемого. Но убедительность картины такова, что принять храм за макет или счесть стол разросшимся до гигантских размеров невозможно.



Мы живем в мире, где все должно иметь свое объяснение, где все подсудны и где бездарная полиция бесцеремонно лезет в чужие тайны. У Джорджо Де Кирико стены, аркады, тени, конные статуи, овощи — все подозрительно. И я представляю себе, как полиция врывается в какую-нибудь его картину, словно в комнату поэта. Ему останется только молчать и самому подставить шею. Вот и в моей комнате каждая вещь — улика.



Кирико во многом похож на Расина. Они под стать друг другу торжественностью, единством места, времени и, я бы сказал, единством ясности и единством смерти. Если дра-

матург покупал рецепты у Вуазен¹, то и художник, кажется, перенял свои амулеты и символы у какой-нибудь итальянской колдуньи: все эти фрукты, овощи, гипсовые маски, перчатки, манекены, эмблемы, которые он пускает в ход, чтобы завоевать славу.



Сколько рассеянных, попав в ловушку иллюзорной перспективы, вошли в нее и не вернулись.



У герцогов Медичи были свои астрономы, алхимики и мастера перспективы.

Во Флоренции и поныне нередко находят скелеты в толще полуразрушенных стен за росписью.



В театральных городах театральной Италии нет никаких театров, кроме оперы, — в них некому ходить. Спектакли здесь разыгрываются прямо на улице.

И вот Кирико, типично итальянский комедиант, вынужденный уступить сцену искусству *bel canto*, перенес свою игру сюда, в Париж, на картины, непонятные для нас, как иероглифы; так гангстеры, все сплошь итальянцы, переносят в Америку Италию Макиавелли, Ренессанса, кольчуги, крови, насилия, изнеженных убийц, отравлений, подвигов и коварства.



Кирико страшно простодушен. Он хочет нравиться. А захочет напугать — напугает. Надо было видеть, как после спектакля в «Русском балете»², точно опьянев, он кланялся, кланялся, кланялся, зацеплялся ногой за ногу, расталкивал всех за кулисами; из мертвой тишины вернисажей он вырвался вдруг в шум аплодисментов, как бык из темного загона на арену.

■

Личность Кирико, его размах. Лошадиная голова, лицо, как гипсовая маска с золотыми зубами, мрачный голос, Кирико во плоти и Кирико в красках — рядом с его масштабностью блекнет все и даже то, что превосходит его по мастерству, по страсти, по цельности, значительности и смелости; к новой манере Кирико, так возмутившей его прежних приверженцев, именно в силу этой масштабности неприменимы мерки хорошего вкуса, она изумляет, тревожит, открывая иной мир, в котором, что ни говори, нет оборожительности его первых картин.

■

Принято считать реалистами тех маньяков, чьими картинами забиты музеи. Каждый музей — морг. Живое волнение испытываешь здесь, только если увидишь друга. Опознаешь его в мертвом теле. Красивая картина — останки убитой жизни. Единственное, что придает силы в этом изнурительном марафоне по залам, пропахшим трупным смрадом, это редкие произведения, отмеченные самобытностью.

Напрасно полагают, будто шедевры просты! Картины Пуссена, Клода Желле, Коро, Энгра поднимают дух. Недоумеваешь, каким чудом затесались сюда эти притворщики. Очевидно, они обманывают своим поверхностным сходством с реальностью, точно так же как Радиге обманывал публику тем, что его гений имел внешность таланта. Уж если на то пошло, это сходство должно быть умопомрачительным. Взгляните на античные маски в музее Гиме. Они нынче не в моде. Это спасает их от роскошного антуража и позволяет им оставаться в полумраке на своих подставках, затянутых каким-то призрачным, помятым, выцветшим и посеребрённым пылью красным бархатом.

■

Когда в Люксембургском музее насмотришься на Ренуара и Мане, то из всех остальных, одинаково посредственных картин можно без отвращения смотреть только на те, что

выполнены добротнo, например, какой-нибудь «Профессор X. за операцией в кругу учеников». Картины же тех, кто когда-то смеялся над этой добротностью, со временем сами стали смешными.

Кирико работает тщательно. Усвоив технику сновидения, технику чеканной фантазмагии, он натуральностью подпирает фикцию. Старательно переносит на полотно реальность своего воображения, подобно тому как художники раннего средневековья изображали чудеса. Вместо их веры, он вкладывает в картины всю свою искренность.

Из книги «Критическая поэзия», 1959

Утрилло

Обитатель каких-нибудь дальних миров, бросив взгляд на нашу планету, возможно, и посмеялся бы над Эйнштейном, над ядерными реакторами Лос-Аламоса, Сакле и Маркуля, но не над нашей живописью, ибо мы сами придумали эту игру и она не посягает ни на секреты притворщицы-природы, ни на фокусы пространства и времени, в которых запутался человек.

Рисовать — значит или обманывать глаз и в некотором роде делать фальшивки, или же, используя модель как предлог, проявлять свою сущность, изображая самого себя.

Давно умер мельник, мертва мельница, мертвы ее крылья. Вот Монмартр Утрилло. Может быть, этот холм сохранился только затем, чтобы дать ему выразить себя и показать нам в этих крутых улочках, ступеньках, облупленных домах и угловых кафе свой прекрасный лик страдающего грешника. Здесь, на земле, горел он в адском пламени городов, а прошедший очищение этим огнем достоин вкушать небесную пищу ангелов.

Я много раз видел его в редакциях разных газет, перепачканного то ли мукой, то ли мелом, видел, как работает этот одержимый, отрешившись от всего, скрючившись и прикинув к холсту, точно собираясь вылизать его или прижаться к нему щекой, как кавалер на танцуйках прижимается к щеке своей девушки.

Невозможно было без трепета наблюдать, как священнодействует этот жрец, как упоенно, сверх всякой меры он работает, пытаясь такой ценой подняться хоть на одну ступеньку лестницы Иакова, сбросить кожу; давя изо всех сил,

выжать из себя душу, как краску из тюбика, и вложить ее в картину, на которой точно срисованная с натуры улочка преобразается настолько, что мы видим в ней его самого, Утрилло, — он уходит от нас в вечность этими улочками Монмартра, им заново созданными.

Из книги «Мои священные чудища», 1979

Равель

«Это первая из второстепенных книг», — сказал Раймон Радиге об «Опасных связях»¹. Разумеется, было бы крайней наглостью по отношению к Морису Равелю не поставить его на высшую, первую ступень (хотя на самом деле нет ни первой, ни второй, так как в поэзии нельзя распределить места и составить список победителей). Но верно и то, что каждому выпадает жить в определенное время, к которому надо приспособиться, пусть даже чтобы покорить, сокрушить его.

Равель отточил искусство великих композиторов-импрессионистов, подобно тому как Вюйар и Боннар, близкие ему по духу, что-то усложнив, что-то упростив, завершили стиль великих импрессионистов-художников, символом которого останется Моне.

Равель, так сказать, — глава малых импрессионистов, и если его музыкальная кухня еще не обходится без соусов, то тонкий букет пряностей и специй в этих соусах приближает его к поколению молодых композиторов, пришедших под знаменем уже немолодого и вообще не имеющего возраста Эрика Сати, — он порвет с музыкальным импрессионизмом и под старость обратится к школе Венсана д'Энди², к школе контрапункта и фуги, одним словом, к Schola Cantorum³.

Наш кружок связывала с Морисом Равелем тесная дружба. Всю неделю по вечерам мы собирались обычно друг у друга, а по воскресеньям у Годабских⁴, где состоялось наше знакомство с Рикардо Виньесом⁵. Сати здесь любили, но не принимали всерьез. Его не то хвалили, не то вышучивали.

В окружении Дебюсси и Равеля его поддевали, дразнили, но невольно поддавались магической силе, которую все ощущали, не понимая, что она может оказаться для них смертельной.

Помню, как я привел Мориса Равеля в буфет театра «Шатле» накануне премьеры «Парада». Шла репетиция оркестра, и музыканты готовы были взбунтоваться из-за того, что их заставляют играть «ресторанную музыку». Мне было интересно посмотреть, как будет реагировать Равель на эту заводную игрушку, на этот лирический поток, о котором Стравинский сказал: «Парад» такое же событие в музыке, как «Кармен».

Равель слушал, склонив на плечо свою птичью голову, а потом, уставив на меня округлившиеся глаза, признался, что не может понять механизм этой музыки, в которой, как он сказал, нет никакой звучащей струи. В том-то и состояла новизна Сати, что он отказался от всякой звучащей струи, от всякого приворотного зелья, а прямо хватал публику за руку, за галстук, за шиворот, а то и за нос, шокируя ее, как герой «Игрока» Достоевского, — писал, по его выражению, «музыку будней». Он мечтал, чтобы люди жили и разговаривали под его музыку, чтобы она окружала их, стала привычной, как мебель. В те времена мы так и говорили (со всей неразумной беспощадностью молодости): «Хватит музыки, парящей под облаками, хватит музыки, которую надо слушать, замерев в экстазе! Дайте нам музыку, которая ходит по земле, музыку на каждый день».

Вот эту музыку оркестранты Дягилева и называли «ресторанной». Им казалась кабацкой вульгарностью ее неприкрашенность, ее голый ритм, скупые мелодии, бурные вступления и умышленно банальные концовки и аккорды. Музыка без всякого соуса! Равель не мог ее переварить! Позднее этот удивительный художник все же понял, в чем суть, и мы вели с ним нескончаемые беседы о том, кого он называл «наш старый мэтр».

Если о Равеле можно сказать, что он подчас расставлял

одни знаки препинания, забывая о тексте, то Эрик Сати, напротив, писал крупными детскими каракулями, забывая о пунктуации. Чудо Дебюсси, возможно, в том и состоит, что он соединил то и другое, хотя его почерк, на мой взгляд, несколько женствен, а его пунктуация не слишком выразительна.

Зато если уж Равелю выпадал выигрыш, он выигрывал целое состояние.

Разумеется, такой шедевр, как «Дафнис и Хлоя», всегда будет менее популярен, чем «Болеро», тешащее слух бесконечным повторением. Но «Дафнис и Хлоя» захватывает нас, это одно из тех произведений, которые нельзя отнести ни к какой школе; они западают в душу, словно метеориты, осколки далеких планет, где действуют таинственные и навсегда недоступные для нас законы.

У Равеля любая деталь и само стремление к детальности вырастают до огромных размеров, и, пожалуй, не будет парадоксом применить к нему сказанное мною когда-то об Эрике Сати: «Он мал, как замочная скважина; но надо суметь приложить к ней глаз».

Из книги «Мои священные чудища», 1979

Эрик Сати

(...) Эрик Сати был неопишуемым человеком. В том смысле, что его невозможно описать. Отец его был уроженцем Онфлера, мать родом из Шотландии. Онфлер наградил его тем же духом, каким проникнуты истории Альфонса Алэ¹: в них скрыта поэзия, и они не имеют ничего общего с глупыми расхожими анекдотами.

От шотландских же предков ему достались невозмутимость и эксцентричность.

Внешне Сати был похож на заурядного чиновника: борода, пенсне, котелок и зонтик.

Эгоист, фанатик, он не признавал ничего, кроме своей догмы, и рвал и метал, когда что-нибудь противоречило ей. Эгоистом он был, потому что любил только свою музыку. Жестоким, потому что защищал свою музыку. Фанатиком, потому что вечно шлифовал свою музыку. Но его музыка была хрупкой. А значит, и в нем была хрупкость.

В течение нескольких лет Эрик Сати приходил по утрам на улицу Анжу и усаживался у меня в комнате, не снимая пальто (на котором никогда не было ни пятнышка), перчаток и шляпы, надвинутой до самого пенсне, и сжимая в руке зонтик. Другой рукой он прикрывал рот, кривившийся, когда он говорил или смеялся. Он шел пешком из Аркея. Там у него была маленькая комната, где после его смерти, погребенные под слоем пыли, обнаружили все письма его друзей. Ни одно из них не было распечатано. (...)

В то время когда все были одурманены музыкальными парами, Сати, признавая гений Дебюсси и боясь поддаться его деспотизму (они были приятелями и всю жизнь ссори-



Э. Сати.

лись и мирились), отвернулся от его школы, обратился к Schola Cantorum² и стал тем чудаковатым Сократом, каким явился нам при первом знакомстве.

Он обломал, отскоблил, обточил себя в этой школе, выковал свое собственное оружие и прорыл узкое русло, по которому устремилась его мощная творческая сила.

А освободившись, он мог над собой смеяться, дразнил Равеля; и, втайне смущаясь, придумывал для своих произведений, которые превосходно исполнял Рикардо Виньес³, такие причудливые названия, что их одних было бы довольно, чтобы отпугнуть стадо дураков.

Таков уж он был. Конечно, куда приятнее млеть в волнах Вагнера или Дебюсси. Но мы нуждались в строгом порядке, как бы странно он ни выглядел. Каждому времени приходится преодолевать соблазны. В «Петухе и Арлекине»⁴ я отрекся

от соблазнов «Весны священной». А позднее сам Стравинский был решительнее нас всех в отречении.

Эрик Сати был моим наставником. Радиге — экзаменатором. Соприкасаясь с ними, я видел свои ошибки, хотя они и не указывали мне на них, и если не мог их исправить, то по крайней мере знал, в чем ошибся...

Из книги «Бремя бытия», 1941

Эрик Сати может служить примером для любого художника. И урок его далеко не исчерпан. Он никогда не позволял себе прибегать ни к сомнительному сладкозвучию, ни к сокрушительной силе. Никогда не слушал никаких сирен, кроме тех, что пели в его груди. Всегда залеплял уши воском. Как мудрый Улисс, привязывался к мачте.

Во времена торжествующего импрессионизма в музыке он сохранил свою линию — и не гляделся при этом в зеркало, как женщина, боящаяся потерять свою стройность. Это была линия его души, простой и возвышенной. Он лелеял ее незаметно, следил за ней, начищал ее до блеска, точно так же как все время тер руки пемзой, считая, что одной воды мало.

Он вылизывался, словно кошка, и эгоизм, которым он отгораживался, был подобен ее нежной и чистой шкурке. Словно кошка бархатной лапкой, разматывал он клубок своей чудесной, насмешливой, таинственной музыки.

В «Сократе» есть такие места, что начинаешь думать: уж не птица ли сочинила эту музыку?

Она слишком проста для слуха, привыкшего к пряным созвучиям. Вот в чем беда. Сати не надевает на свой гений ни нарядного платья, ни украшений. Его гений является обнаженным, и в этом нет никакого бесстыдства. Нагота — высшее целомудрие музыки Сати.

Влиянием этого замечательного человека отмечена наша молодость, благодаря ему мы избежали многих ловушек и обошли не один капкан.

Правда, никто из нас не смог достигнуть совершенства,

прозрачности этого мудреца, не признававшего компромиссов.

Я горжусь тем, что всегда почитал его, мирился со всеми скачками его загадочного характера; тем, что сразу, едва узнав, оценил по достоинству. Когда Россини спросили, кто самый великий из всех композиторов, он сказал: «Бетховен». — «А Моцарт?» — «Вы же спросили, кто величайший, но не спрашивали, кто несравненный», — ответил он.

Из книги «Мои священные чудища», 1979.

Дариус Мийо

История нашей «Шестерки» похожа на историю трех мушкетеров, которых вместе с д'Артаньяном было четверо. Так и я был в ней седьмым. Говоря точнее, еще больше эта история похожа на «Двадцать лет спустя» и даже на «Виконта де Бражелона», потому что все это было давно и сыновья уже заменили отцов. Сходство дополняется тем, что нас объединяла не столько эстетика, сколько этика. А это, по моему, особенно важно в нашу эпоху, помешанную на ярлыках.

Дариуса Мийо я узнал по его возвращении из Бразилии, где он был вместе с Клоделем¹. Он привез оттуда самбу, которая в скором времени вошла в моду. Но когда он использовал ее для сопровождения моей пантомимы «Бык на крыше» (это название вычитал на какой-то бразильской вывеске Клодель), которую исполняли клоуны Фрателлини, эти ритмы были еще неизвестны во Франции и чуть не вызвали скандал.

Дариус Мийо родился, как и Сезанн, в Провансе, в городе Экс, знаменитом целебными источниками. Однажды Дариус показал своей старой гувернантке картину с изображением главной площади в Эксе и спросил: «Узнаете?» — «Нет, — ответила она. — Я ведь еще никогда не видела ее на картине». Удивительный ответ. Так же могла бы сказать и публика: «Мы не узнаем ваших ритмов, потому что еще никогда не слышали их в музыке».

Дариус — сама энергия. Словно каменные глыбы, ворочает он громады звуков и даже больной, в инвалидной коляске, сохраняет эту мощь Атланта. Он держит на своих

плечах целый мир красоты и силы. Ничто не страшит его. Его живые черные глаза охватывают всю панораму человечества: от древности до наших дней, от храмов до небоскребов. Твердой рукой он запечатлевает ее, испещряя нотами огромное количество листов, и числа перестают быть абстракцией и начинают звучать.

Бразилия заразила его чудовищно буйным ростом тропических суккулентов, лихорадкой ночных празднеств, когда наркотическое возбуждение передается от одного к другому. Но это кипение, этот переполняющий его хмель влиты в душу уроженца Экса, в провансальскую душу. Я вспоминаю, как мы первый раз слушали в своей компании пьесу нашего с Дариусом совместного сочинения «Ударные»: она исполнялась под платанами, в саду его очаровательной матери.

Таков Дариус. Он носит имя царя, который высек море². Он унаследовал сердце своих родителей, живших под радугой Сезанна, матери, которая во время оккупации все ждала писем из Америки и так и умерла, не дождавшись.

Нежность и сила. Дариус физически и нравственно всегда представлялся мне младенцем Гераклом, душащим змей в колыбели.

Все полны бодрости в этой семье: и жена, и сын. Жена неутомимо катит Дариуса в коляске, куда только он пожелает. Сын, лицом похожий на маску Бетховена, без усталости работает кистью, и его комната беспорядком напоминает комнату из моих «Ужасных детей»³.

Словом, в наше уродливое, черствое средневековье я возношу хвалу Дариусу Мийо, его космическому размаху, его притяжению, частице притяжения тех жестоких и кротких звезд, под которыми он был рожден.

Наша «Шестерка». Никто из нас не поссорился друг с другом, никто не ушел в тень, и в прошлом году мы снова сошлись все вместе — увы, все уже в очках — в той самой квартире, где когда-то готовились к нашим первым битвам и куда Дариус снова въехал после войны.

На недавней фотографии мы сидим вокруг рояля на тех же местах, что и прежде; постаревшие лицом, но помолодев-

шие душой, недаром Пикассо заметил: «Нужно много времени, чтобы стать молодым». Я чувствую это по себе. Один Дариус Мийо, кажется, составляет исключение из этого правила. Сколько я его знаю, в нем всегда сочетались детство и мудрость, дикость и кротость, игра и борьба.

Однажды в ту эпоху, которую теперь зовут героической и которая, наверно, и правда была такой, хотя мы этого не понимали, в зале «Плейель» Дариус поручил мне партию барабана и треугольника в его «Хоэфорах» по Клоделю⁴. Треугольник кажется совсем простеньким инструментом, но, уверяю вас, это не так. Заняв место в оркестре, я с таким напряженным вниманием следил за палочкой дирижера, что забыл и о треугольнике, и о барабане. Меня захлестнуло волной, циклоном Дариюса, я потерялся, захлебнулся и уже не чаял выплыть на берег.

Сколько еще таких воспоминаний приходит мне на ум, стоит подумать о Дариусе и о наших друзьях по «Шестерке»! Как-то раз Дариус сказал мне: «Литературные кафе вышли из моды. Давайте будем собираться в баре». Этот бар, где Винер и Дусе играли в четыре руки первые завезенные из Нью-Йорка блюзы, стал знаменитым «Быком на крыше» и превратился в наш штаб. Сам хозяин, Мойзес, просил, чтобы я позволил ему перенести на вывеску название моей пантомимы.

О Дариусе я мог бы говорить часами. Но пусть лучше вместо меня говорит он сам универсальным языком музыки.

Из книги «Мои священные чудища», 1979

Стравинский

Это было в 1910 году. Нижинский танцевал в «Видении розы» *. Я решил не ходить в зал и подождать его за кулисами. Там действительно было на что посмотреть. После того как Дух целовал девушку, он вылетал в окно... и падал за сценой. Тут его окружали помощники, брызгали водой в лицо и растирали полотенцами, как боксера. В этом грубом обращении была нежная забота. Я все еще слышу гром аплодисментов, снова и снова вижу этого вымазанного гримом юношу — вот он стоит, весь в поту, и хрипит, держась одной рукою за сердце, а другой за край декорации, а то и просто бесильно обвис на стуле. Сейчас его обрызгают водой, отхлещут по щекам, встряхнут — и он снова выйдет на сцену, приветствуя зал улыбкой.

Здесь, в полумраке, среди прожекторов лунного света я и встретил Стравинского.

Стравинский заканчивал тогда «Петрушку». Он рассказывал мне об этой работе в игорном зале Монте-Карло.

«Петрушка» был показан в Париже 13 июня 1911 года. Я был в числе немногих, приглашенных на репетицию в театр «Шатле». Это произведение, ныне расцветшее пышным цветом, тогда было таким тугим бутоном, что вызывало лишь досаду. От понимания дилетантов, привыкших к разжевыванию, ускользало созидательное начало чуждой томным вздохам русской народной души, пронизывающее это стремительное, как барабанная дробь, произведение.

* См. комментарий к эссе «Дягилев».



Вацлав Нижинский в гриме Арлекина (балет «Карнавал») и Игорь Стравинский.

На первых порах Стравинского признали отдельные знатоки, но мало-помалу и публика канонизировала «Петрушку».

Итак, «Петрушка» по праву стал считаться классикой, а произошло это, во-первых, благодаря его фольклорной основе и, во-вторых, потому, что его стали использовать в борьбе с еще более новым. Это совершенно в духе публики: ковылять от шедевра к шедевру, всегда отставая на один; признавая вчерашний день, хулить сегодняшний и, как говорится, всегда идти не в ногу со временем. Однако до знаменитой премьеры «Весны священной» мы мало виделись со Стравинским.

«Весну» давали в мае 1913-го, в новом, еще необжитом зале, слишком комфортабельном и холодном для публики, привыкшей к постоянной тесноте и духоте, к красному бархату и позолоте. Я не хочу сказать, что на более скромной сцене «Весна» встретила бы более теплый прием; но одного взгляда на этот великолепный зал было достаточно, чтобы понять несовместимость полного силы и молодости произведения и декадентской публики. Публики расслабленной, привыкшей к гирляндам в стиле Людовика XVI, ложам наподобие венецианских гондол, подушкам и мягким диванам в восточном вкусе, — а приучил ее к этому «Русский балет».

В такой обстановке приятно, насытившись духовной пищей, подремать в гамаке, а все новое докучает, как муха, — прочь его, чтобы не мешало.

Склонность к дурному вкусу вообще сильна в людях, но в 1912 году среди светских эстетов началась прямо-таки эпидемия фальшивой оригинальности, одних она соблазнила, другие слепо ненавидели ее заодно с оригинальностью неподдельной. Дилетанты и жеманницы решили не ударить в грязь лицом, и появился целый класс деклассированных, нечто среднее между честным дурным вкусом, который был их природным свойством, и новыми заповедями, до которых они, к счастью, не могли дотянуться. Провинция, тем более страшная, что она обосновалась в самом сердце Парижа.

Пожалуй, было бы любопытно отыскать в едином целом часть, принадлежащую каждому из создателей: Стравинскому-музыканту, Рериху-художнику и Нижинскому-балетмейстеру.

В музыке тогда царил импрессионизм. И вдруг на его прекрасных руинах выросло дерево Стравинского.

В сущности, «Весна» в своей «организованной дикости» была сродни фовизму¹. Гоген и Матисс склонились бы перед ней. И если из-за неизбежного отставания музыки от живописи «Весна» действовала другими средствами, она тем не менее произвела долгожданный взрыв. Кроме того, не следует забывать, что упорное сотрудничество Стравинского с антрепризой Дягилева, заботы, которыми он окружал в Швейцарии больную жену, отдаляли его от центра событий в искусстве. Таким образом, его новизна была спонтанной. Как бы то ни было, это произведение было и остается шедевром, симфонией, в которой слились первобытная тоска, родовые схватки земли, шум ратных и мирных полей, напевы, идущие из глубины веков, жаркое дыхание животных и глубинные содрогания недр, — словом, это георгики доисторической эры.

Конечно, Стравинский не прошел мимо Гогена, но немощная декоративность переродилась у него в нечто колоссальное. В ту пору я плохо разбирался в том, как котируются те или иные новейшие веяния, и благодаря своему невежеству мог сполна насладиться «Весной», не думая ни о жестких правилах, часто маскирующих отсутствие непосредственности, ни об отклонениях от них, за которые часто хулят свободное дарование.

Рерих — художник посредственный. Его костюмы и декорации к «Весне», с одной стороны, не были чужды духу произведения, но с другой — приглушали его некоторой своей вялостью.

Остается сказать о Вацлаве Нижинском. Вернувшись из театра домой, то есть в «Палас-отель», где он обосновался, этот Ариэль становится серьезным, обкладывается фолиантами и перекраивает язык движений. По неосведомленности

он выбирает не лучшие из современных образцов, ориентируясь на Осенние выставки². Пресытившись похвалами своему изяществу, Нижинский отрекается от него. Он постоянно стремится к полной противоположности того, чему он обязан славой; бежит старых формул и замыкается в новых. Нижинский мужик, Распутин; он несет в себе заразительный бунтарский дух, он презирует толпу (хотя сам не прочь понравиться ей). Подобно Стравинскому, он превращает свою врожденную слабость в силу; благодаря своему архаизму, своей неотесанности, аморфности, своему человеческому несовершенству он избегает немецкой болезни — страсти к системе, которая искушает Рейнхардта³.

Позднее мне приходилось слушать «Весну» без танцев; а я бы хотел вновь их увидеть. Я помню, что тогда замысел и трактовка были тождественны, как звучащие в унисон инструменты в оркестре. Эта параллельность музыки и пластики и была недостатком балета, не хватало игры, контрапункта. Зрители имели случай убедиться в том, что многократно повторенный аккорд меньше утомляет слух, чем многократно повторенное движение утомляет глаз. Автоматическая монотонность смещит больше, чем диссонанс, а диссонанс — больше, чем полифония.

Работа хореографа распадается на две части.

Хореография мертвая (позиция балерины, стоящей носками внутрь, просто в пику существующей традиции) и живая (Гроза и танец Избранницы, неистовый и безыскусный, словно танцует насекомое или загипнотизированная удавом лань, словно происходит гигантский взрыв — поистине, я не могу припомнить в театре другого такого потрясающего зрелища).

Эти составляющие и образовали единое творение, одновременно цельное и разнородное, и все, что было неудачно как частность, испарилось в сплаве могучих темпераментов.

На премьере этого исторического произведения стоял такой шум, что танцоры не слышали оркестра и должны были следовать ритму, который Нижинский, изо всех сил вопя и топя, отбивал им из-за кулис.



И. Стравинский и персонажи «Весны священной».



П. Пикассо и И. Стравинский.

Представив в общих чертах, что происходило на сцене, пройдем через маленькую железную дверь в зал. Он переполнен. Опытный глаз обнаружил бы тут все необходимые компоненты скандала: светская публика — декольте, жемчуга и страусовые перья; рядом фраки и кружева, и тут же пиджаки, гладкие дамские прически, кричаще небрежные наряды зрителей из породы эстетов, которые без разбора восторгаются всем новым из одной только ненависти к ложам (окации этих невежд куда хуже, чем откровенный свист тех же лож). Добавьте к этому возбужденных музыкантов и баранов из панургова стада⁴, разрывающихся между мнением света и престижем «Русского балета». Я не продолжаю перечисление, иначе мне пришлось бы описать тысячи оттенков снобизма, сверхснобизма, антиснобизма, а для этого понадобилась бы отдельная глава.

Стоило бы только отметить одну особенность публики: отсутствие в ней, за двумя-тремя исключениями, молодых художников и их учителей. Как я узнал после, на то были свои причины: одни просто ничего не знали о пышных представлениях Дягилева, на которые он их не приглашал, другие были предубеждены против них. Презрение к роскоши, которое Пикассо возвел в культ, имеет свои хорошие и дурные стороны. Я ухватился за этот культ как за противоядие, но, возможно, он ограничивает горизонт некоторых художников, избегающих всякого соприкосновения с роскошью не из апостольского служения, а из черной зависти. Так или иначе, но «Весна священная» осталась неизвестной Мон-парнасу; исполненная в концертах Монте, «Весна» была обругана левоавангардистской прессой, враждебной «Русскому балету», а Пикассо впервые услышал Стравинского в 1917 году, когда мы с ним были в Риме.

Но возвратимся в зал на авеню Монтеня: вот сейчас дирижер постучит палочкой по пюпитру, поднимется занавес, и у нас на глазах разыграется одно из самых значительных событий в анналах искусства.

Публика, как и следовало ожидать, немедленно встала на дыбы. В зале смеялись, улюлюкали, свистели, выли, куда-

тали, лаяли, и, в конце концов, возможно, утомившись, все бы уgomонились, если бы не толпа эстетов и кучка музыкантов, которые в пылу неумеренного восторга принялись оскорблять и задирать публику, сидевшую в ложах. И тогда гвалт перерос в форменное сражение.

Стоя в своей ложе, со съехавшей набок диадемой, престарелая графиня де Пурталес, вся красная, кричала, потрясая веером: «В первый раз за шестьдесят лет надо мной посмели издеваться». Бравая дама была совершенно искренна. Она решила, что ее мистифицируют.

В два часа ночи Стравинский, Нижинский, Дягилев и я, забившись в фиакр, отправились в Булонский лес. Все молчали; стояла свежая, чудесная ночь. По запаху акаций мы поняли, что едем уже среди деревьев. Приехали на озера, и тут Дягилев, кутаясь в воротник из опоссума, проговорил что-то по-русски; я почувствовал, как притихли Стравинский и Нижинский, а когда кучер зажег фонарь, увидел слезы на лице импресарио. Он продолжал говорить, медленно, неустанно.

— Что это? — спросил я.

— Пушкин.

Наступило долгое молчание, потом Дягилев прибавил еще какую-то короткую фразу, и волнение моих соседей показалось мне столь сильным, что я не удержался и спросил о причине.

— Это нельзя перевести, — ответил Стравинский, — в самом деле нельзя, это слишком по-русски... слишком... Примерно так: «Поехать бы сейчас на острова...» Да-да, это так по-русски, потому что, видишь ли, как мы сейчас едем в Булонский лес, так у нас ездят на острова, и мы представили себе «Весну священную» на островах.

Это было первое упоминание о провале. Вернулись мы на рассвете. Трудно представить себе нежность и ностальгию этой троицы, и как бы ни проявлял себя Дягилев впоследствии, я никогда не забуду этот фиакр, его мокрое от слез крупное лицо и стихи Пушкина в Булонском лесу.

С той поездки началась наша настоящая дружба со Стравинским. Он вернулся в Швейцарию. Мы переписывались. Потом я задумал «Давида»⁵ и поехал к нему в Лейзен. (...)

Во время моей недавней встречи с русским поэтом Маяковским Стравинский был нашим переводчиком.

Разговор не клеился. Мы говорили не только на разных языках, но на языках разных эпох.

В стране, потрясенной до основания, литература тоже захвачена бурей. В ней преобладают идеи, поэты становятся политиками.

У нас после подобного кризиса на смену риторике неизбежно приходит ребус. Со временем он становится понятным, и борьба идет вокруг таких тонкостей, что невнимательные или непосвященные люди их просто не понимают.

Эта экономность, эта незаметная динамика напоминает работу машин, изготовляющих цинковые клише, когда огромный механизм приводит в движение крохотный резец.

Вот почему мощь наших великих эпох кажется иностранцам незначительной. Вообразите, как выглядит фронда в глазах колосса — Маяковского!

Стравинский прилежно переводил. Лицо Маяковского ничего мне не говорило, это лицо младенца-богатыря. Зато на переводчика стоило посмотреть, его работа была этакой контрабандой: он в одиночку курсировал между двумя языками и отбирал товары по своему усмотрению.

В этом весь нынешний Стравинский. Тщетно пытался он прибавить тонкости речам русского и убавить моим, и, когда Маяковский ушел, передо мной остался мой соотечественник.

Разве это не чудо: гроза, крайне озабоченная совершенством кривой, которую вычерчивают регистрирующие ее приборы? Восточный романтизм (приступы тоски, бурные порывы), работающий на латинский рационализм.

Гениальность так же стихийна, как электричество. Она есть, или ее нет. У Стравинского она есть, и следовательно,

он о ней не думает. Не делает из нее фетиша. Не трепещет перед ней. Ему не грозит самокопание: он не станет ни возносить, ни умалить себя. Он просто конденсирует некую природную силу и использует ее для питания самой разной техники: от завода до карманного фонарика.

Усовершенствование, разнообразие механизмов заменяет пресловутое вдохновение.

Таков портрет Стравинского 1923 года в фас. Рассмотрим теперь его профиль.

Изящество требует безукоризненного чувства меры. Тут надо удержаться на краю пропасти. В нее сваливаются почти все, чья музыка ласкает слух. Россини же, Чайковский, Вебер, Гуно, Шабрие ⁶ наклоняются, но не срываются. И благодаря глубоким корням могут даже висеть над ней.

«Мавра» ⁷ удерживает равновесие над самой бездной. Напрашивается сравнение с клоуном, играющим на мандолине на верхушке пирамиды из стульев. Пирамида шатается. Подолгу застывает в мертвой точке.

Как рассказать о Стравинском, не говоря об этом последнем его этапе? Кольца, гетры, шейные платки, клапаны, галстуки, булавки, часики, кашне, безделушки, пенсне, монокли, очки, цепочки — все это ничего не говорит о нем. Это только внешнее проявление безразличия Стравинского к тому, что о нем скажут. Он сочиняет, говорит, одевается так, как хочет. Когда он играет на фортепьяно, инструмент составляет с ним единое целое, когда дирижирует своим «Октетом», к нам обращена спина астронома, который погружен в расшифровку великолепного инструментального расчета, выполненного серебряными цифрами.

От Н. А. Римского-Корсакова он унаследовал пристрастие к порядку, который понимает по-своему. Чернильницы, ручки, линейки, разложенные на столе у Римского-Корсакова, наводили на мысль о пунктуальности бюрократа. У Стравинского же порядок устрашающий. Как в операционной.

Этот композитор врос в работу, облачился в нее, он весь, как человек-оркестр в давние времена, увешан музыкой, он строгаёт ее и покрывает все вокруг слоем стружки, он неот-

делим от своего кабинета. Где бы ни был Стравинский: в Морже, Лейзене, в Париже (обычно он останавливается у Плейеля) — он всегда в панцире, как черепаха. Пианино, барабаны, метрономы, цимбалы, американские точилки, пюпитры — все это его дополнительные органы. Так же, как ручки управления у пилота или разные усики и щетинки у насекомого в брачном наряде, которые мы видим в тысячекратном увеличении на экране.

Конечно, «Весна священная» потрясает, а «Свадебка»⁸, как гоночный автомобиль, захватывает своей стремительностью; но даже в «Свадебке», где дух «Весны» находит окончательную оркестровую формулу, красота все еще слишком чувственна. И как забыть, что те, кто сидел со мной рядом и аплодировал ей, выказали полное равнодушие к написанной позже «Мавре»? Их восторг коробит меня. Их хлопки кажутся мне пощечинами.

Изумляет твердость этого человека: в то время как толпа обожателей требует: «Ну, помучай, побей меня еще», он предлагает ей тонкое кружево.

Такой изысканный подарок приводит публику в замешательство. Ей было понятнее, когда ее лупили.

Из книги «Призыв к порядку», 1926

Сара Бернар

По сцене медленно, опираясь на каждый предмет на своем пути, идет грузная умирающая женщина — пестрый ворох восточных тканей, спутанная светлая грива, горящие глаза старой львицы — и наконец замирает с распростертыми руками, припав к средневековым воротам¹. Такой мы запомнили Сару Бернар. Мы не видели ее юным трубадуром, и только портреты Клерена² показывают нам ее за лепкой в костюме Пьеро, который, по ее мысли, должен был изображать блузу скульптора. Мы застали ее на вершине славы; гром оваций встречал ее, прежде чем она успевала произнести хоть слово; ее спектакли посещали, как посещают Венецию, и она, словно дворец Дарио, склонялась над гондолами паломников.

Тело восхитительно послушной марионетки. Широкий торс облачен в мундир герцога Рейхштадтского³ или украшен бирюзовыми подвесками Феодоры⁴, талию перехватывает завязанный спереди шарф, концы которого достают до кончиков сапог или ниспадают вдоль платья со шлейфом.

Ей приходилось все время кланяться: при каждом выходе, в конце каждой сцены, каждого акта; ее божественная игра опрокидывала все каноны, она играла самозабвенно, порой вскрикивая в исступлении.

В последний раз мне пришлось видеть ее в роли Гофолии⁵. Ей уже ампутировали ногу. Ее выкатили на сцену в какой-то тележке негры. Она декламировала сон Гофолии. Дойдя до строки: «Чтобы восполнить лет урон непоправимый», она воздела и прижала к груди руки в перстнях и поклонилась, относя этот стих к себе и извиняясь перед публикой за



С. Бернар.

то, что все еще появляется перед ней. Зал вскочил, загрохотал.

Такие спектакли совершенно немыслимы в наше время, смешное своей уверенностью в том, что никогда не даст над собою смеяться, и принимающее за оскорбление хоть сколько-нибудь непривычное проявление великого таланта.

Госпожа Сара Бернар относилась к числу тех прирожденных актрис, о которых я не однажды говорил, что им не нужен театр, они создают и играют роль в самой жизни, строят декорации из ничего. Невозможность полностью перевоплотиться в своих героинь возбуждает их, доводит до крайнего напряжения. Госпожа Сара Бернар являла собой образец такой игры на пределах возможного и в жизни, и на сцене. Весь мир был захвачен ее экстазом. Ее считали चाहоточной, может быть, из-за того, что у нее была привычка теревить и подносить к губам платок, а в любовных сценах губы ее пламенели, как розы. Она декламировала размеренно, сильным трепетным голосом. И вдруг ломала ритм, убыстряя речь, чтобы придать какому-нибудь месту особый смысл, тем более поразительный, что родился внезапно, по наитию.

Тем, кто не может поверить, что бывают звезды такой величины, советую взять в нью-йоркской синематеке хранящийся там фильм с Сарой Бернар. В нем она, шестидесятилетняя, играет роль Маргариты Готье⁶. Вот когда вспомнишь слова одного знаменитого китайского актера, сказавшего в том же возрасте: «Теперь я только-только созрел для ролей инженеру».

Кто бы мог сыграть влюбленную лучше, чем она в этом фильме? Никто. Лента кончается, и мы снова оказываемся в сегодняшнем дне, подобно пловцу, вынырнувшему на поверхность после встречи с гигантским розовым спрутом южных морей.

Из книги «Мои священные чудища», 1979

Дягилев, Нижинский

В этой книге, в этом моем свидетельском показании на суде, которому общество подвергает нас, как Сократа, я должен выразить признательность двум свободным людям — они родились и жили, чтобы пропеть свою песню.

Нижинский был ниже среднего роста. Потребности профессии сформировали его душу и тело.

Голова с монголоидными чертами держалась на толстой и длинной шее. Под тканью брюк обрисовывались тугие мышцы икр и бедер, так что казалось, будто ноги его круто выгнуты назад. Пальцы на руках были короткие, словно обрубленные. Словом, невозможно было поверить, что эта обезьянка с жидкими волосами, в длиннополном пальто, в сидящей на самой макушке шляпе и есть кумир публики.

Между тем Нижинского боготворили даром. В нем все было устроено так, чтобы смотреться в свете прожекторов. На сцене его слишком выпуклые мускулы растягивались и придавали ему стройность. Он делался выше ростом (пятки его никогда не касались земли), кисти становились листвою гибких рук, а лицо излучало свет.

Тому, кто не видел этого преобразования, трудно представить себе, как такое возможно.

В «Видении розы»¹ он достиг совершенства, хотя с 1913 года стал выступать в нем неохотно. Хореография «Весны» вызвала скандал, и ему было неприятно, что в одном спектакле его принимают с восторгом, а в другом освистывают.

Мы все скованы силой тяжести. Нижинский постоянно выдумывал что-нибудь, чтобы преодолеть ее.

Заметив, что половина заключительного прыжка в «Виде-



В. Нижинский и С. Дягилев за кулисами театра «Шатле»
(спектакль «Видение розы»).

нии розы» пропадала, потому что была не видна из зала, он придумал двойной прыжок; перелетал через всю сцену и, лишь очутившись за кулисами, падал вниз. Там его приводили в себя, как боксера: горячими полотенцами, пощечинами и водой, которой слуга Дмитрий прыскал ему в лицо.

Перед премьерой «Фавна», за ужином у Ларю он несколько дней подряд удивлял нас тем, что как-то странно двигал головой, как будто ему сводило шею. Дягилев и Бакст, встревожившись, стали расспрашивать, что с ним, но не получили никакого ответа. Позже мы поняли, что он приучал себя к тяжести рожек Фавна. Я мог бы привести еще не один пример таких неустанных поисков, которые делали его угрюмым и раздражительным.



Дягилев, Нижинский.

В отеле «Крийон» (он и Дягилев переезжали из отеля в отель, спасаясь от кредиторов) он влезал в махровый халат с капюшоном и придумывал и записывал танцы.

На моих глазах он создавал все свои роли. Лучше всего удавались ему сцены смерти. В «Петрушке» ли, где кукла настолько очеловечивалась, что вызывала слезы сочувствия, в «Шахразаде» ли, где он бился об пол, как пойманная рыба о дно лодки.

Глядя на Сергея Дягилева, казалось, что он носит самую маленькую шляпу в мире. Но попробуйте ее примерить, и она вам съедет на уши. Просто любая шляпа была мала для такой огромной головы.

Танцовщицы прозвали его Шиншиллой из-за седой пряди, оставленной в черной крашеной шевелюре. Он кутался в теплое пальто с воротником из опоссума, которое иногда застегивал английскими булавками. Лицом он походил на бульдога, а когда улыбался — на юного крокодила с торчащим клыком. Когда он закусывал и жевал губу, это было признаком удовольствия, страха, гнева. Так, покусывая губу и шевеля ниточкой черных усов, Дягилев следил из ложи за своими артистами, не спуская им ни малейшей оплошности. А его полуприкрытый, влажно-блестящий глаз, глядящий вниз, напоминал португальскую устрицу. Человек этот странствовал по миру с труппой танцоров, разношерстной и пестрой, как нижегородская ярмарка. (...)

Из книги «Бремя бытия», 1947

«Федра» у Таирова (Московский Камерный театр)

Своей «Антигоной» я переделал Софокла в латинском духе. Таиров своей «Федрой» в театре «Шанзелизе» через Расина возвращается к Еврипиду. Его работа противоположна моей; одно это настраивало меня против нее.

«Жирофле-Жирофля», показанная накануне, была всего лишь милой безделушкой, декорации к ней из рук вон плохи — похожи на рекламу шампанского, где какая-нибудь девица сидит на месяце, задрав ножку и подняв бокал. Я имел глупость отнестись с недоверием к «Федре».

Так вот, «Федра» Таирова — шедевр. Я сказал ему об этом. И он просил меня высказаться публично.

И хотя спектакль идет вразрез с моими собственными взглядами и запросами, его поразительная красота возносит его выше всех разногласий.

Полезно оторваться от самого себя, от своих предрассудков и собственной узости, увлекшись произведением, парализующим наш критический дух и не считающимся ни с какими правилами хорошего вкуса. Не будем же вникать в детали, возражать. Взойдем на этот великолепный корабль под белоснежными парусами. Взгляните: актеры на котурнах ступают так же непринужденно, как босые матросы по палубе.

Прежде всего будем благодарны русским, поставившим Расина в Москве в такое тяжелое время, и не станем упрекать их за то, что они плохо поняли его. Не говоря уже о том, что еще неизвестно, лучше ли он понят на наших официальных сценах, мне кажется, стиль Таирова странным образом отвечает пышности Великого века.

Вкус! Тут нет места никакому вкусу! Жалкий «хороший вкус» наших глупцов, что ему делать на этом карнавале любви и смерти?

Они появляются из-за кулис, проходят поверху и понизу, они отбрасывают ломаные тени на колонны, напоминающие пароходные трубы, — эти танцоры, мимы, говорящие во весь голос, торжественные и страшные греки.

Взметая складки огромного красного полотнища, вся во власти безумных желаний, терзаемая гневом, как зубной болью, больная любовью, как морской болезнью, мечется по сцене госпожа Коонен.

Порой она невыносимо страдает, так что, кажется, еле удерживает обеими руками рвущуюся из груди душу, порой затихает и руки ее повисают, как плети, порой, обессилев от муки, бросается наземь, и тогда по сцене расплывается красное пятно, словно кровь.

Я намеренно не говорю о школах, об авангардизме. К подобному произведению, плоду двенадцатилетней работы, в котором даже ошибки кажутся законными, не подходят такие мерки. Фразы наподобие «Это уже было» или «Так нельзя» теряют всякий смысл перед этим царственным гиньолем. Волна эмоций сметает все придирки.

Такое нераздельное целое нельзя разнимать на части. Хороши ли декорации? Неважно. Они хороши. Они работают. Значит, в них есть красота машины. И в этом подлинное новаторство, в отличие от фальшивого, громоздящего мертвые механизмы. В эту конструкцию органично вписываются действующие лица. Котурны и наклонные плоскости придают их походке величавую грацию диких зверей. Благодаря продуманной архитектуре эта толпа жестоких насекомых или самураев не кажется экзотичной.

Выход Федры, возвращение Тезея, сцена признания, объяснение Ипполита с отцом, маленький честный Терамен, изящная пара — Арикия и ее наперсница, словно танцующая на сцене перед стражниками, застывшими в такой каменной неподвижности, какая возможна только в театре, — вот образы, которых нам никогда не забыть, дорогой Таиров.

Может быть, со временем, если бы я начал бывать у вас за кулисами, выучился по-русски, если бы привык видеть госпожу Коонен и господина Церетели без грима, этот спектакль уже не казался бы мне таинством, не проникал в самую душу. Я стал бы, что называется, искушенным и зорким, но это была бы близорукая зоркость. Нет, именно сейчас я вижу ясно и спешу выразить восторг, которому мое долгое молчание, возможно, придаст какую-то цену.

Из книги «Критическая поэзия», 1959

Жан Маре

Жан Маре — пример художника бодлеровской породы, таких становится теперь все меньше и меньше.

Его искусство обращено не ко всей массе, а к одиночкам, из которых она состоит. Призы, полученные им во Франции, в Китае, в Швеции, в Португалии, в Америке, присуждают ему не жюри, а зрители.

Впрочем, молодежь из лени предпочитает, чтобы ей давали указания, не требующие размышлений. В Голландии, где я представлял «Орфея», один молодой человек счел недостатком фильма то, что он заставляет задуматься. Не мудро, что такая перспектива пугает, ведь это значит взглянуть в себя.

Я не собираюсь объявлять Жана Маре верхом совершенства. В нем, как в сложном коктейле, много компонентов, но все они — превосходные. Жизнь смешивает и взбивает их. И если у этой смеси горький привкус, так только потому, что в ней нет ничего приторного.

Законы, по которым творят поэты, Маре переносит на актерское ремесло — вот главная его заслуга. И если он упрекает себя в самолюбовании, то только из щепетильности и, может быть, еще потому, что ему известно, какие глубокие корни оно пускает и как трудно уберечься от него, когда волей-неволей постоянно подвергаешься соблазну.

Актеры не могут упускать время. Они нуждаются в шедевре, чтобы позаимствовать частицу его долговечности. Но и шедевр нуждается в актерах и приманивает их, как цветы приманивают насекомых соблазнительными красками и ароматом.

Происходящее в душе актера мне хотелось бы описать с беглостью и зоркостью спортивных радиокомментаторов, — зоркостью, которой, к сожалению, так не достаёт нашим критикам. Их репортажи я слушаю, как монолог Альбины из последнего акта «Британика»¹. Так же как она, комментаторы делают нас очевидцами незримых событий. Так же становится проникновенной их скороговорка, когда шансы противников уравниваются. Их слова предельно точны, похожи на цифры.

Почему я не могу с живостью какого-нибудь Жоржа Брике следить за Маре на дистанции? К сожалению, его трасса проходит по малоизученной местности.

Погрузившись глубже чем на двадцать метров, ныряльщик может погибнуть. Немногие, если не считать врачей, рискуют углубиться в потемки человеческой психики. Но мы все-таки попробуем заглянуть в бездну.

«Мода создает красоту, которая со временем станет уродством, искусство же создает уродство, которое со временем станет красотой», — говаривала мадемуазель Шанель². И до чего же нелепы попытки решить задачи искусства с помощью моды.

Быстрый успех опасен для актера, он заставляет его изменить своему долгу перед искусством ради того, чтобы угождать людям. Разве мало знаменитых актрис играют и разворачивают свой талант только в посредственных пьесах, подобно виртуозам, подбирающим музыку так, будто это она должна им служить, а не наоборот. Произведение прекрасное, но не броское, не позволяющее блеснуть, претит им.

А Жана Маре притягивают именно такие. Он инстинктивно противостоит хору, *vox populi* *, мнению избранного круга. Это желание избежать яркости не соответствует амплуа, в котором он выступает, — амплуа, требующему полного света и не допускающему принятого в кино приема искусственного сумрака.

* гласу народа (*лат.*).



Ж. Маре.

Но у Маре свой свет: вспышки молний — вот подходящее для него освещение. Отсюда эти резкие переходы от спокойствия к пыли, порой в пределах одного-единственного стиха. В роли Нерона он выкрикивает: «Зачем? Ведь Рим молчит?» — и приглушенно, почти шепотом, продолжает: «Его примеру следуй»*. Такими контрастами он добивается поразительного эффекта; например, встречающееся у Расина на каждом шагу «мадам» он отчеканивает ледяным тоном, только так позволяя излиться глубоко затаенному гневу.

Одних эта манера восхищает, других бесит.

Его немая игра, когда Нарцисс, Бурр, Агриппина произносят перед ним свои монологи, — все то же соединение крайностей. Это сгущенное молчание подобно пустоте внутри начерченной на бумаге фигуры.

Актер уподобляется поэту, стремясь с геометрической и геральдической точностью придать этому кусочку пространства форму и смысл.

Маре молча слушает, но это молчание — словно письменное продолжение его устной роли. Так что, слыша слова его партнера, мы одновременно читаем глазами, что думает он сам.

Он владеет искусством пробела, как художник; искусством паузы, как музыкант. В «Ужасных родителях» его зримое присутствие на сцене дополняется присутствием незримым. Эта вторая сфера обнимает первую.

Присутствие его начинается прежде, чем он выйдет на сцену, и непрерывно продолжается после его ухода; тем самым он облегчает мне задачу концентрировать действие вокруг его персонажа. Ибо он должен оставаться центром действия, притягивать к себе внимание домочадцев и всех окружающих. Чтобы зрители почувствовали это, одного моего текста было бы недостаточно.

Маре не всегда удается смешать жар и холод в должной пропорции, но в последних эпизодах фильма «Вечное воз-

* Перевод Э. Линецкой.

вращение»³ их сочетание безукоризненно. Это похоже на английский рожок из вступления к третьему действию «Тристана и Изольды»: напев его струится то быстрее, то медленнее, становится уже не музыкой, а трепетом и утонченной пыткой, когда кажется, вот-вот он истаёт в оркестре, но он звучит и не смолкает, пока не проникнет в самые дальние уголки сердца.

Эту сцену снимали в Ницце, в отеле «Викторина». И каждая проба была так ошеломляюще прекрасна, что никто не осмеливался шевельнуться или вымолвить слово — костюмерши плакали, операторы ходили на цыпочках.

И такая небывалая для съёмок обстановка царила до самой заключительной фразы: «У меня больше нет сил бороться за жизнь», — на этом, одном из прекраснейших в истории кинематографа кадре, остановилась камера.

Жан Маре старается развеять ложное представление, заставляющее публику путать зарифмованный рассказ с поэзией, просто кино — и новый язык искусства, которым оно стало бы в руках Шекспира или Гёте, не похожий на язык театра даже в «Буре» или второй части «Фауста». Этим новым языком мы попытались, вопреки укоренившимся взглядам, заговорить в «Крови поэта»⁴ и в «Орфее», утверждая права искусства, которое еще ждет своего Аристотеля.

Из книги «Критическая поэзия», 1959

Чаплин

Два поэта шли прямо, каждый своим путем. И вдруг эти прямые пересеклись, и пересечение образовало крест или, если угодно, звезду. Так случилось поразительное чудо: моя встреча с Чарли Чаплином в путешествии. Разные люди брались познакомить нас. Но каждый раз этому что-нибудь мешало, а тут случай — на языке поэтов он носит другое имя — сводит нас вместе на борту старого японского торгового судна, плавающего в китайских водах между Гонконгом и Шанхаем.

Здесь Чарли Чаплин! Это меня потрясло. Потом Чаплин скажет мне: «Истинная роль творчества в том и состоит, чтобы позволять друзьям вроде нас миновать промежуточные стадии. Мы же знали друг друга всегда». Но в тот момент я не догадывался, что желание встретиться было взаимным. Кроме того, путешествие открыло мне, насколько капризна слава. Конечно, я с радостью обнаружил, что переведен на разные языки, но порой, ожидая дружбы, я находил безразличие и, напротив, находил самую горячую дружбу там, где ожидал встретить безразличие.

Я решил написать Чаплину записку. Сообщил, что я тоже на пароходе, и выразил свое восхищение. Чаплин и Полетт Годдард¹ ужинали за общим столом. По его поведению я заключил, что он желает сохранить инкогнито.

На самом деле ему просто еще не передали моей записки. Ему было неизвестно, что я на «Кароа», и он не признал меня в соседе по столу, которого еле заметил.

После ужина я вернулся к себе в каюту. Только стал раздеваться, как постучали в дверь. Открываю — на пороге Чап-

лин и Полетт. Чаплину только что передали мое письмо. Сначала он подумал, не розыгрыш, не ловушка ли это. Побежал к помощнику капитана справиться со списком пассажиров, уверился, что все правда, и тут же, перепрыгивая через ступеньки, спустился ко мне, чтобы ответить лично.

Сколько простоты, сколько молодого задора в этом поступке! Меня это тронуло. Я попросил их подождать у себя в каюте, пока я накину халат и позову Паспарту², который писал письма в салоне.

Легко представить себе, какую легкость, свободу, какой восторг чувствовали мы во время этой встречи, предсказанной в книге судеб. Я видел перед собой легенду во плоти. Паспарту пожирал глазами кумира своего детства. Чаплин же встряхивал серебряными завитками, то снимал, то надевал очки, брал меня за плечи, раздражался смехом и, обращаясь к своей спутнице, повторял: «Is it not marvellous? Is it not marvellous?» *

Я не знаю английского. Чаплин — французского. Но мы без труда разговаривали друг с другом. Как? Что это был за язык? Живой, самый живой в мире язык, рожденный желанием понять друг друга во что бы то ни стало, язык мимов, поэтов, язык сердец. Каждое слово Чаплин брал в руки, ставил на стол, укреплял на постаменте и, чуть отойдя, поворачивал, добываясь оптимального освещения. Он находил для меня слова, легко переносимые из одного языка в другой. Иногда они предварялись и сопровождались жестами. Жест был прелюдией и заключением речи. При этом никаких остановок, хотя и казалось, что слова застывают в воздухе, как мячи жонглера: он никогда не сбивается, и можно проследить полет каждого.

Мы изобрели новый язык, усовершенствовали его и, к удивлению окружающих, упорно пользовались только им.

Этот язык был понятен только для нас четверых, и когда Полетт, которая хорошо говорит по-французски, упрекали, что она не придет нам на помощь, она отвечала: «Если я

* Это чудесно, не правда ли? (англ.).

примусь помогать им, они потонут в деталях. А так они говорят только самое главное». Замечание, дающее представление об уме этой женщины.

Понятная тактичность не позволяет мне подробно пересказать планы Чаплина. Именно потому, что он открыл мне богатства своего сердца, я не могу сделать их всеобщим достоянием. Скажу только, что он мечтает о таком эпизоде: сцена распятия в дансинге, так что никто ничего не замечает. Ему рисовалась и другая фантастическая сцена, из жизни Наполеона на острове Эльба. (Переодетый Наполеон в полиции.) Чаплин отрекался от Шарло. «Я самый незащищенный человек на свете. Работаю на улице. Основа моего искусства — пинки под зад. И я уже начинаю получать их и в жизни». Замечательные слова, открывающие одну из граней Чаплина. У него, как принято теперь выражаться, сильнейший комплекс неполноценности. Он сравним только с его вполне оправданной гордостью и безотказным защитным рефлексом, помогающим ему пресекать всякую попытку нарушить его одиночество (от которого он же страдает) и посягнуть на то, что для него свято.

Он опасается даже дружбы, ведь она к чему-то обязывает, ломает привычки. Его внезапная тяга ко мне была, кажется, исключением, и иногда он словно боялся этого чувства. В такие минуты он спохватывался и, сначала раскрывшись передо мной, спешил, так сказать, захлопнуться.

Чаплин задумал фильм для Полетт, сам он в нем сниматься не будет, и хотел снять три эпизода в Бали. И вот он сидел над текстом и сочинял. Некоторые диалоги читал мне. Этот фильм будет как бы передышкой накануне нового цикла. Но разве может он совсем уйти от извечного «Смейся, паяц» — избитой, но преображенной его гением темы. Его будущая роль — клоун, на которого сыплются удары в жизни и на сцене. Чаплин намеренно не выходит за рамки банального душеспитательного романа, но так переосмысляет каждую подробность, что за его игрой, затаив дыхание, следят даже самые чопорные и самые твердолобые зрители.

Я не сразу догадался, что «Новые времена» — произведе-



Ч. Чаплин.

дение в этом смысле знаменательное: в первый раз в конце фильма Чарли уходит по дороге не один.

Впрочем, мало-помалу персонаж Чаплина из гротеска превращается в живого человека, усы становятся меньше, ботинки — короче и т. д.

Если когда-нибудь Чаплин возьмется за исполнение ролей, написанных не им, пожелаем ему сыграть в «Идиоте» Достоевского. Разве князь Мышкин не в его духе?

Как-то я сказал ему, что «Золотая лихорадка» — это подарок судьбы. Один из тех случаев в жизни художников, когда удача сопутствует каждому шагу и словно шагаешь по снежным вершинам между небом и землей. Сказал и понял, что попал в точку, что он и сам особо выделяет «Золотую лихорадку» из всех своих фильмов. «Танец булочек»! Вот за что все они меня превозносят. А ведь это только винтик в целой машине. Деталь. Если в этом они увидели главное, значит, не разглядели всего остального».

Я помню этот изящный фарс, которым герой завораживает всех сидящих за столом, исполняя его легко, словно летает во сне, да еще верит, что этому можно научить кого угодно и летать даже после того, как проснешься.

Чаплин прав: те, кого только этот трюк и восхищает, кто только его и заметил, не поняли ничего в его эпопее любви, в его героической поэме. Это фильм на грани жизни и смерти, сна и реальности; яркая свечка, освещающая грустный праздник. Чаплин погружает водолазный колокол в самые сокровенные глубины своего Я. И снимает глубоководную флору и фауну. Эпизод в хижине достоин легенд северных народов, а эпизод с цыпленком — греческой комедии и трагедии.

«Не каждый раз так везет, чтобы фильм вырос сам собой, как дерево. «Золотая лихорадка», «Собачья жизнь», «Малыш» — счастливые исключения. А над «Новыми временами» я работал слишком долго. Чуть только доводил сцену до совершенства, как она падала с дерева, как перезрелый плод. Наконец я потряс ветки — пришлось пожертвовать лучшими эпизодами. Но они хороши и сами по себе. Я мог

бы показывать их отдельно, по одному, как мои первые ленты».

Он разыгрывал для нас эти вырезанные сцены, и в тесной каюте перед нами появлялись декорации, статисты и сам Чарли. Нам никогда не забыть эпизода, где он баламутит весь город, останавливает уличное движение — и все из-за того, что пытается протолкнуть тросточкой щепку сквозь решетку канализационного люка.

Вот Полетт отлучается на пять минут, и Чарли, наклонившись ко мне, с таинственным видом шепчет: «Мне так жаль ее». Кого? Этот маленький, утыканный колючками кактус, эту миниатюрную львицу с великолепными когтями и гривой, этот шикарный «роллс-ройс», сверкающий металлом и кожей? Но таков Чаплин, так устроено его сердце.

Ему жалко бродягу, которого он играет, жалко нас, жалко ее. Бедняжку, которую он уводит с собой, чтобы накормить, чтобы уложить, когда ей захочется, спать, чтобы вырвать ее чистоту из западни большого города, — и вдруг вместо голливудской звезды, которая, словно грум свою ливрею, носит серебристое атласное платье, вместо богатого режиссера в горчичном твидовом костюме, с седой шевелюрой, я вижу маленького, курчавого, бледного человечка с небрежной тросточкой в руке, бредущего, прихрамывая, по свету и увлекającego за собой несчастное создание подальше от ненасытного чудовища — столицы, от лап полиции.

Чаплин — сущее дитя, вот он работает, словно ученик, пишущий в тетрадке, высунув от усердия кончик языка. Кто, как не ребенок, примчался в мою каюту, звал нас в Калифорнию; кто, как не дети, эти двое, надумавшие вдруг, едва закончив «Новые времена», сбежать в Гонолулу и, взявшись за руки, объехать весь мир.

Я никак не мог свыкнуться с тем, что мой собеседник, живой человек, и маленький бледный призрак, его тысячекратный ангел, которого он волен размножить до бесконечности и разослать куда угодно как своего гонца, — одно и то же. Понемногу я научился совмещать этих двух Чаплинов. Достаточно какой-нибудь гримасы, морщинки, одного жеста

или взгляда — и вдруг силуэты сливаются: евангельская простая душа, маленький святой в котелке, входящий в рай, поддергивая манжеты и гордо выпятив грудь, и импресарио, управляющий сам собой, как марионеткой.

(...) Запирается ли Чаплин в каюте или расхаживает взад и вперед по студии во время съемок, он захвачен работой. И так боится оторваться, что отстраняет от себя жизнь, ограничившись самыми простыми делами, которые выучил наизусть. Улыбка старика, кормящая грудью китайка — любая мелочь, подмеченная где-нибудь в квартале бедноты, воспламеняет его. Этого достаточно, чтобы он с головой ушел в дорогой его сердцу труд.

«Не люблю работать», — признается Полетт.

Чаплин любит; еще он любит Полетт и отдается этой любви, как работе. Все остальное его угнетает. Стоит отвлечь его от дела, как он устает, зевает, горбится, глаза его гаснут. Мертвец, да и только.

Фамилия Чаплин должна произноситься на французский лад: Шаплен. Он из рода художника.

Этой французской кровью он гордится так же, как кровью бабки-цыганки.

А киночеловечек внешностью и характером напоминает выходца из еврейского квартала. Оттуда все: котелок, редингот, ботинки, курчавая голова, сердобольность и смиренно-гордый дух. Недаром любимая картина Чаплина — «Старый башмак» Ван-Гога.

*Из книги «Мое первое путешествие. За 80 дней
вокруг света», 1937*

Рисунки Жана Кокто



Голова Орфея.



Обложка сборника «Опера».



Иллюстрация к роману «Ужасные дети».



Иллюстрация к роману «Ужасные дети».



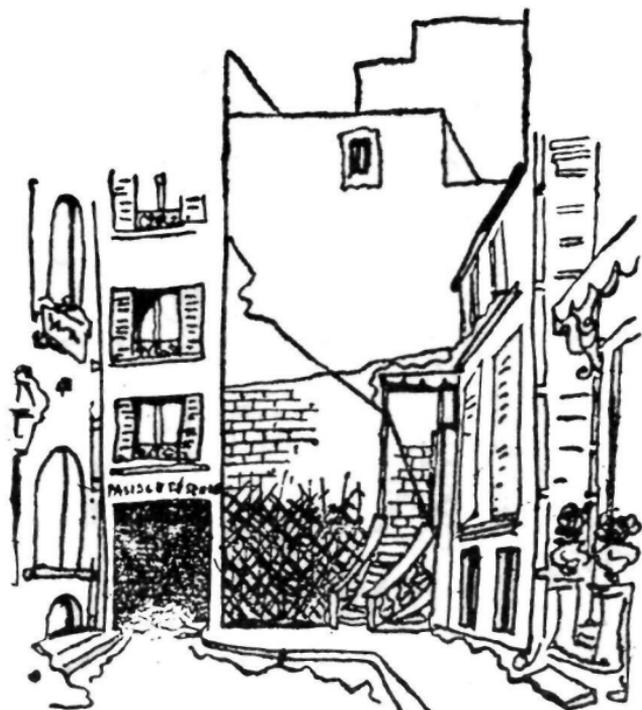
Голова Орфея.



Афиша театра «Антуан».



Афиша театра «Амбассадор».



la vraie cité
montmartre

Jean

Уголок Монмартра.



Поэт Макс Жакоб.



Поэтесса Анна де Ноай.



Комментарий

О себе

- ¹ Авторы и персонажи бульварных романов и детективов.
- ² Речь идет о фильме С. де Полиньи «Барон Фантом».
- ³ Гарро Ролан (1888—1918) — французский летчик, друг Кокто, которому поэт посвятил поэтический цикл «Мыс Добра́й Надежды».
- ⁴ Ле Руа Жан командовал батальоном морских пехотинцев, к которому присоединился Ж. Кокто, служивший добровольцем в санитарном отряде. Впечатления от пребывания у морских пехотинцев легли в основу главных военных эпизодов в романе «Самозванец Тома». Памяти Жана Ле Руа Кокто посвятил поэму «Речь великого сна».
- ⁵ Деборд Жан (1906—1943) — французский писатель, друг Кокто; участвовал в движении Сопротивления, погиб в гестапо.
- ⁶ Полиньяк Жан де — друг Кокто, финансировавший съемки его первого фильма «Кровь поэта» (1930).
- ⁷ Жироду Жан (1882—1944) — французский писатель и драматург, один из основоположников «неоклассической» драмы («Амфитрион-38», «Троянской войны не будет», «Электра»).
- ⁸ Бурде Эдуар (1887—1945) — французский драматург, известный своими комедиями, высмеивавшими буржуазные нравы.
- ⁹ Жакоб Макс (1876—1944) — французский поэт, друг Аполлинера. Погиб в концлагере.
- ¹⁰ Родной город А. Рембо. Имеется в виду почва, поэтическая традиция Рембо, в русле которой начинают писать молодые поэты.
- ¹¹ «Царь Эдип» (1926) — опера И. Стравинского на текст Ж. Кокто.
- ¹² Г-жа Серт (Мися Гюдебска) — жена испанского художника Х. М. Серта; принадлежала к верным и влиятельным поклонникам «Русского балета», оказывая помощь и поддержку С. П. Дягилеву; друг Кокто.
- ¹³ Имеется в виду сказка французской писательницы XVIII века Лепренс де Бомон «Красавица и чудовище», по которой Ж. Кокто снял фильм (1945).
- ¹⁴ Фонтенель Бернар Ле Бовье де (1657—1757) — французский писатель и ученый-популяризатор.

Аполлинер

Аполлинер Гийом (Вильгельм Аполлинаруй Костровицкий) (1880—1918) — французский поэт, один из реформаторов французской поэзии. В его стихах зазвучали интонации народной песни

и эпический голос большого города. Тончайший лирик, он также дал трагическую хронику первой мировой войны. Лучшее в наследии Аполлинера развивали такие поэты, как П. Элюар, Л. Арагон, В. Невзал.

- ¹ «Алкоголи» (1913), «Каллиграммы» (1918) — названия поэтических книг Аполлинера. Во второй из них автор пытался выразить графически содержание стиха, используя его «фигуративные возможности» (Аполлинер). В одном из стихотворений такого рода — «Заколотая голубка и фонтан» — строки на странице имитируют крылья распростертой птицы и струи фонтана.
- ² «Теплицы» (1889) — первый поэтический сборник М. Метерлинка.
- ³ Лорансен Мари (1883—1956) — французская художница, друг Аполлинера. Создала групповой портрет «Аполлинер и его друзья» (1909). Известен портрет Кокто, выполненный художницей (1921).
- ⁴ См. сноску 28.
- ⁵ См. сноску 23.
- ⁶ Ларионов Михаил Федорович (1881—1964) — русский художник.
- ⁷ Машинизм — модернистское течение в живописи 10-х годов; художники-«машинисты», желая воспеть красоту машины, часто изображали ее детали. Краткое время машинизмом увлекались Н. Гончарова и отчасти М. Ларионов. В 1914 году в Париже состоялась их совместная выставка; предисловие к каталогу написал Аполлинер.
- ⁸ Мореас Жан (1856—1910) начинал как поэт-символист; автор термина «символизм» и манифеста символистов. В 1890 годах стал главой нового направления, так называемой «романской школы». («Романская школа» была первым проявлением неоклассицизма во французской поэзии конца XIX века.)
- ⁹ «Клозери де Лиля» — кафе в Латинском квартале, где собирались художники, поэты, артистическая богема.
- ¹⁰ Сальмон Андре (1881—1969) — французский поэт, друг Аполлинера. В его стихах фантастика нередко становится как бы частью реальности, а реальность предстает в фантастическом свете.
- ¹¹ Полан Жан (1884—1968) — французский писатель, критик, редактор влиятельного литературного журнала «Нувель ревью франсэз».
- ¹² Лотреамон (Исидор Дюкасс, 1846—1870) — французский поэт, автор книги стихотворений в прозе «Песни Мальдорора» (1869); наряду с Рембо рассматривался поэтическим авангардом как предтеча современной поэзии, в частности сюрреализма.
- ¹³ Лафорг Жюль (1860—1887) — французский поэт-символист; его поэзия проникнута иронией и мыслью об относительности

- всех ценностей. Один из зачинателей свободного стиха во Франции.
- ¹⁴ Сандрар Блез (1887—1961) — французский поэт, романист, друг Аполлинера. Одним из первых стал писать свободным стихом, отказавшись от пунктуации. Побывал в России. («Транссибирский экспресс», 1913).
 - ¹⁵ «Груды Тиресия» (1917) — пьеса Аполлинера, поэтический бурлеск. В предисловии к пьесе автор впервые употребил слово «сюрреализм», которое стало потом обозначать целое направление в литературе и искусстве.
 - ¹⁶ Фера (Ястребцев) Серж (1881—1958) — французский художник, близкий к кругу Аполлинера и Пикассо. В 1917 году сделал декорации и костюмы к пьесе Аполлинера «Груды Тиресия».
 - ¹⁷ Грис Хуан (1887—1927) — испанский художник, с 1905 года живший в Париже. Один из самых догматичных кубистов.
 - ¹⁸ Маркусси Луи (1883—1941) — французский художник, начинавший как импрессионист, впоследствии примкнул к кубистам.
 - ¹⁹ Намек на стихотворение Аполлинера «Безвременник».
 - ²⁰ Де Кирико Джорджо (1888—1978) — итальянский художник. (См. эссе о нем). Здесь речь идет о портрете, датированном 1914 годом, на котором Аполлинер изображен с кружком над бровью в том месте, куда в марте 1916 г. вошел осколок снаряда.
 - ²¹ Орик Жорж (1899—1983) — французский композитор. Автор балета «Федра» (либретто Кокто), ряда инструментальных сочинений, песен.
 - ²² Имеются в виду персонажи пьесы А. Мюссе «Лорензаччо».
 - ²³ Орфизм (по имени мифического певца Орфея) — понятие, введенное Аполлинером в книге «Художники-кубисты» (1913). Желая подчеркнуть «магический» характер своей поэзии, он применял этот термин и по отношению к своему творчеству.
 - ²⁴ Строки из стихотворений Бодлера «Балкон» («Сплин и идеал») (пер. П. Якубовича) и № 15 в цикле «Парижские картины» (пер. В. Левика).
 - ²⁵ «Цвет времени» (1918) — пьеса Аполлинера, в которой главный герой, поэт, представлен провозвестником будущего.
 - ²⁶ «Меркурий» (1924) — балет на музыку Э. Сати, либретто, декорации и костюмы П. Пикассо. Речь идет об одном из эпизодов балета, когда Меркурий, сопровождаемый Цербером, похищает жемчужные ожерелья купающихся граций.
 - ²⁷ Строка из «Баллады о дамах былых времен» Ф. Вийона, ставшая пословицей.
 - ²⁸ Имеются в виду фовисты «дикие» — так их окрестили за яркий, локальный цвет, пренебрежение тщательно выписанной деталью и тяготение к примитиву. Крупнейшим художником этой группы был А. Матисс.

- ²⁹ Намек на книгу прозы Аполлинера «По берегам двух рек» (1918),
³⁰ Аполлинер скончался накануне перемирия, 9 ноября 1918 года; (перемирие было заключено 11 ноября).

Марсель Пруст

Пруст Марсель (1871—1922) — французский писатель, автор цикла романов «В поисках утраченного времени», в которых действительность предстает через субъективное восприятие главного героя. Исследуя тончайшие движения души, писатель показывает внутренний мир человека как поток сознания. Вместе с тем в его романах есть и элементы социальной сатиры. Мастерство Пруста позволило ему создать целую галерею правдивых человеческих образов, дать острые и своеобразные зарисовки жизни французской аристократии и буржуазии его времени. Творчество Пруста при всей своей противоречивости обогатило возможности художественной прозы и оказало заметное влияние на западный роман XX века.

¹ Захер-Мазох Леопольд фон (1836—1895) — австрийский писатель, в творчестве которого соединились мистицизм и болезненная эротика; проповедовал идею изощренных страданий, приводящих к сверхчувственным наслаждениям. Отсюда — понятие «мазохизм».

² Имеются в виду те страницы М. Пруста, где описываются или в дальнейшем упоминаются церковь и заросли боярышника (в тексте Кокто «шиповника») в Комбре, куда маленький Марсель, герой повествования, приезжал на лето к своей бабушке.

³ Моро Гюстав (1826—1898) — французский художник, мастер академической живописи. Учитель Матисса, Марке.

⁴ Пруст лихорадочно дописывал свой цикл романов «В поисках утраченного времени» и закончил его незадолго до смерти.

⁵ «Пелеас и Мелисанда» (1902) — опера К. Дебюсси по одноименной драме М. Метерлинка.

⁶ Доде Леон (1867—1942) — французский писатель и журналист консервативного толка, сын Альфонса Доде.

⁷ Карно Мари-Франсуа-Сади (1837—1894) — президент Республики (с 1887 года), убит в Лионе анархистом Казерио.

⁸ Музей Гревен — музей восковых фигур в Париже, носящий имя своего основателя.

⁹ Бланш Жан-Эмиль (1861—1942) — французский художник, критик; известен своими портретами литераторов, музыкантов, актеров. Портрет М. Пруста — одна из лучших его работ.

Роже Мартен дю Гар

Мартен дю Гар Роже (1881—1958) — французский писатель, один из крупнейших представителей литературы критического реализма.

В главном произведении Мартен дю Гара, монументальном романе «Семья Тибо» (1922—1940), дается широкая реалистическая картина жизни Франции начала XX века. Творчество писателя проникнуто гуманистическим пафосом и критическим отношением к буржуазной действительности. Нобелевская премия 1937 г.

¹ Макс Эдуар де (1869—1924) — французский актер-трагик.

² Тайяд Лоран (1854—1919) — французский писатель.

³ Имеется в виду ранний роман Мартен дю Гара «Становление» (1909), вошедший в двухтомник сочинений писателя в «Библиотеке Плеяды» (1955).

⁴ Речь идет о некоей Мелани Бастьян, героине нашумевшего процесса 1901 года, заточившей себя на четверть века в своей комнате.

⁵ Ренан Жозеф Эрнест (1823—1892) — французский писатель, пытавшийся осмыслить евангельские легенды с позитивистских позиций («История происхождения христианства», 1863—1883).

Раймон Радиге

Радиге Раймон (1903—1923) — французский писатель, автор романа «Одержимый» (1923) о любви подростка, чье мироощущение сформировалось в годы первой мировой войны, и психологического романа из великосветской жизни «Бал у графа д'Оржель». Радиге обратился к классическим традициям французской прозы, восходящим к творчеству писательницы XVII века мадам де Лафайет. Рационалистический анализ психологии героев сочетается у Радиге с ясностью стиля и лаконизмом. Отдавая должное таланту Радиге, следует тем не менее сказать, что оценка его у Кокто завышена.

¹ Гюго Жан (род. в 1894 г.) — правнук В. Гюго, французский художник, график, декоратор; оформлял спектакль по «Свадьбе на Эйфелевой башне» Ж. Кокто.

² См. «Аполлинер», сн. 21.

³ См. «Аполлинер», сн. 8.

⁴ Речь идет о писателях и критиках, группировавшихся вокруг журнала «Нувель ревью франсэз» (А. Жид, Ж. Копо, Ж. Ривьер, А. Тибоде, Аллен и др.). Журнал ставил перед собой просветительские цели, публикуя не только литературу, но и статьи философского, социального, политического характера; знакомил читателей с широким кругом зарубежных авторов, помещая материалы о А. Чехове, Ф. Достоевском, Т. Манне, Л. Пиранделло.

Поль Элюар

Элюар Поль (Эжен Грендель) (1895—1952) — французский поэт, в 20—30-х годах примыкавший к сюрреализму. Член ФКП с 1942

года, участник движения Сопrotивления. В поэмах «Ноябрь 1936», «Победа Герники» (1938) выступил с гневным обличением фашизма. Его стихи военных лет передают трагический облик оккупированной страны, и вместе с тем в них звучит оптимистическая уверенность в конечной победе справедливости и свободы (стихотворения «Мужество», «Свобода», «1942» и др.). В поэзии Элюара утверждается гражданская позиция поэта, мысль о необходимости преобразования мира.

¹ Сен-Филипп-дю-Руль — церковь в Париже.

² «Красавица и чудовище» — фильм Кокто 1945 года.

Модильяни

Модильяни Амедео (1884—1920) — итальянский художник и скульптор, живший в Париже. В своих, как правило однофигурных, картинах — портретах и ню — Модильяни создает мир образов интимно-индивидуальных и вместе с тем схожих общей лирической самоуглубленностью; тонкий психологизм, просветленная поэтичность сочетаются у него с ощущением трагической незащищенности человека.

¹ Кислинг Моиз (1891—1953) — французский художник польского происхождения, друг Модильяни, Аполлинера.

² См. «Аполлинер», сн. 10.

³ Портрет Ж. Кокто работы Модильяни датирован 1916 годом.

⁴ Сем (Гурса Жорж) (1863—1934) — французский карикатурист, делавший острые зарисовки из жизни литературного, театрального, светского Парижа.

⁵ Зборовский Леопольд (1890—1932) — польский поэт, одним из первых оценил гений Модильяни, оказывая ему моральную и материальную поддержку.

⁶ В 1958 г. вышел фильм Ж. Беккера о Модильяни «Монпарнас, 19».

Пикассо

Пикассо (Руис) Пабло (1881—1973) — испанский художник, скульптор, график, большую часть жизни проживший во Франции. Член ФКП с 1944 года. Пикассо — один из самых значительных художников XX века, творчество которого обнимает свыше шести десятилетий. В 1900-х годах («голубой» и «розовый» периоды) он создал серию обостренно-выразительных произведений, посвященных обездоленным людям. С 1907 года — один из основателей кубизма. С конца 10-х годов создает произведения в неоклассическом духе. В ряде работ Пикассо близок сюрреализму. Наиболее значительные произведения художника, такие, как «Герника»

(1937), проникнуты чувством боли и протеста против насилия, смерти, войны. С 40-х годов — активный борец за мир и демократию («Голубь мира», 1947). Лауреат международной Ленинской премии (1962).

- ¹ Грандиозное стенное панно закончено в 1952 году и размещено в капелле замка гор. Валлори.
- ² См. «Модильяни», сн. 1.
- ³ Липшиц Жак (1891—1973) — один из самых известных представителей кубизма в скульптуре.
- ⁴ Бранкузи (Брынкуш) Константин (1876—1957) — румынский скульптор, много лет проживший во Франции, представитель «Парижской школы». Подчеркивая природу материала, он свел скульптуру к игре объемов, форм, ритмов.
- ⁵ См. «О себе», сн. 9.
- ⁶ См. «Аполлинер», сн. 14.
- ⁷ Реверди Пьер (1889—1960) — французский поэт. Не принадлежа к какой-либо поэтической школе, Реверди в некоторых своих произведениях близок к сюрреалистам.
- ⁸ См. «Аполлинер», сн. 10.
- ⁹ Бакст Лев Самойлович (1866—1924) — русский живописец, график, театральный художник. Один из ведущих декораторов труппы Дягилева.
- ¹⁰ Бенуа Александр Николаевич (1870—1960) — русский художник, историк искусства и художественный критик.
- ¹¹ См. «Аполлинер», сн. 6.
- ¹² Брак Жорж (1882—1963) — французский художник, один из самых видных представителей кубизма в живописи. В ранний период творчества был связан с Россией и русским искусством.
- ¹³ Дерен Андре (1880—1954) — французский художник-фовист. В позднем творчестве пришел к своеобразному «неоклассицизму».
- ¹⁴ Лоран Анри (1885—1954) — французский скульптор, испытавший влияние кубизма. Работал также в области архитектуры и театральной декорации.
- ¹⁵ Стайн Гертруда (1874—1946) — американская писательница, жившая в Париже. Пользовалась большим влиянием в кругах литературного и художественного авангарда 20-х годов.
- ¹⁶ Прампolini Энрико (1894—1956) — итальянский художник-футурист; в позднем творчестве пытался выразить некую «космическую метафизику».
- ¹⁷ Балла Джакомо (1871—1958) — итальянский художник и скульптор, примкнувший к движению футуристов.
- ¹⁸ Карра Карло (1881—1966) — итальянский художник-футурист.
- ¹⁹ «Слишком много кубизма!» — воскликнул Матисс, увидев первое кубистическое полотно Ж. Брака — городской пейзаж, где дома были изображены в виде кубов.

- ²⁰ Аппеллес — древнегреческий живописец второй половины IV в. до н. э. Согласно преданию, был столь искусен, что на изображенный им виноград слетались птицы.
- ²¹ Имеется в виду буйство красок, поразившее посетителей первых выставок фовистов, и большая строгость цветовой гаммы, приверженность к геометризму художников-кубистов.
- ²² Сюрреализм (буквально — сверхреализм) — авангардистское течение в искусстве, сложившееся в 20-х годах и объявившее источником творчества сферу подсознательного. Сюрреалисты враждебно относились к буржуазной культуре, но в отличие от дадаистов они выдвигали свою позитивную программу. Сюрреалисты претендовали на то, чтобы раскрепостить «глубинную сущность» человека, подавленного современной цивилизацией. Своим творчеством они стремились к переделке жизни, говорили о «сюрреалистической революции». Таким образом, в их теориях присутствовал и элемент социальной утопии.
- ²³ Движение «дада» сформировалось в 1916 году в Швейцарии (Цюрих). Главой группы дадаистов и автором манифестов «дада» был французский поэт Тристан Тцара (1896—1960). Движение «дада» было проникнуто духом неприятия и сарказмом по отношению к буржуазной цивилизации, что нередко переходило в нигилистическое отрицание ценностей культуры вообще. Дадаисты призывали к «чистому» и всеобъемлющему бунту, включая бунт против любых правил в искусстве и даже норм языка, что зачастую приводило к распаду самой художественной структуры произведения. В 1923—1924 годах дадаизм как организованное движение распался и многие его участники перешли на позиции сюрреализма.
- ²⁴ Арп Жан (1886—1966) — французский скульптор, художник, поэт-дадаист, впоследствии испытал влияние сюрреализма.
- ²⁵ Дюшан Марсель (1887—1968) — французский художник, раннее творчество которого отмечено влиянием кубизма, с конца 10-х годов — один из столпов дадаизма. В 1919 году выставляет свою шумевшую «Джоконду с усами».
- ²⁶ Пикабия Франсис (1879—1953) — французский художник, начинавший как дадаист, с конца 20-х годов переходит к традиционной манере.
- ²⁷ Рибмон-Дессень Жорж (1884—1974) — французский поэт, драматург, художник, в конце 10-х годов примкнувший к дадаистам; с 1922 года перешел на позиции сюрреализма.
- ²⁸ Бретон Андре (1896—1966) — французский поэт, основатель движения сюрреалистов, автор сюрреалистического манифеста (1924).
- ²⁹ Деснос Робер (1900—1945) — французский поэт, участник движения Сопротивления, погиб в концлагере. В своем творчестве эволюционировал от сюрреализма к более традиционным фор-

- мам лирической поэзии.
- ³⁰ Эрнст Макс (1891—1976) — немецкий художник-сюрреалист, с 20-х годов обосновавшийся в Париже. В его раннем творчестве заметно влияние дадаизма, однако художественное наследие Эрнста не вмещается в рамки обоих течений.
- ³¹ Миро Хуан (1893—1983) — испанский художник-абстракционист, в раннем творчестве которого ощущается влияние сюрреализма. В 20—30-х годах сотрудничал с «Русским балетом» Дягилева и русской балетной труппой в Монте-Карло.
- ³² Массон Андре (род. в 1896 г.) — французский график, много работавший и как театральный художник; в частности, сотрудничал с Л. Мясным, Ш. Дюлленом, Ж.-Л. Барро.
- ³³ Клее Пауль (1879—1940) — швейцарский художник-экспрессионист, испытавший влияние сюрреализма и абстракционизма.
- ³⁴ В средневековых легендах о Тристане и Изольде волшебная собачка феи со сказочного острова Аваллон, посланная Тристаном своей возлюбленной, с которой он был в разлуке. Пти-Крю («коротышка», «малышка») обладала даром изгонять печаль и веселить сердца.
- ³⁵ Каролюс-Дюран Шарль (1837—1917) — французский художник, модный портретист, писавший в основном светское общество.
- ³⁶ Моризо Берта (1841—1895) — французская художница, примыкавшая к импрессионистам.
- ³⁷ Хокусай Кацусика (1760—1849 или 1870) — японский живописец и рисовальщик, мастер цветной ксилографии. Его произведениям свойственны реалистическая конкретность, динамичный рисунок, насыщенный чистый цвет.
- ³⁸ Пор-Рояль — женский монастырь в Париже, в XVII веке — центр янсенизма во Франции (учение голландского богослова Янсений). Здесь имеется в виду, что персонаж итальянской народной «комедии масок» переведен художником в высокую интеллектуальную сферу.
- ³⁹ Кань-сюр-Мер — курортное местечко на юге Франции, где любил работать Ренуар.
- ⁴⁰ Пропилеи — парадный вход на Акрополь в Афинах.
- ⁴¹ Строка из стихотворения Кокто (сборник «Словарь», 1922).
- ⁴² Рейналь Морис (1884—1954) — друг Аполлинера, художественный критик, автор первой монографии о Пикассо (1921).
- ⁴³ Рувер Андре (1879—1962) — французский писатель и график, автор интересных воспоминаний об Аполлинере, Пикассо и др.
- ⁴⁴ Намек на авангардистский журнал «Север — Юг», в котором тон задавали кубисты-догматики, считавшие, что современное искусство можно творить только между площадью Аббатис и бульваром Распай — где жила художественная богема.
- ⁴⁵ Ноай Анна де (1876—1933) — французская лирическая поэтес-

са; ее творчество отмечено влиянием парнасцев и особенно В. Гюго.

- ⁴⁶ Диоскуры — в греческой мифологии сыновья Зевса и Леды, героини-близнецы Кастор и Полидевк, совершившие ряд подвигов.
- ⁴⁷ Пикассо женился на балерине дягилевской труппы Ольге Хохловой (1918); известны ее портреты кисти художника, а также портреты их сына Поля конца 10-х (1917) и 20-х годов.
- ⁴⁸ «Треуголка» — балет на музыку де Фалья, поставленный Л. Мясным в декорациях Пикассо (1919).
- ⁴⁹ «Пульчинелла» — балет на музыку Перголези — Стравинского, хореография Л. Мясина, декорации Пикассо (1920).
- ⁵⁰ «Квадро фламенко» — балет на испанскую народную музыку, исполненный группой испанских народных танцоров и музыкантов (1921).
- ⁵¹ Дюллен Шарль (1885—1949) — французский режиссер, актер, педагог. В 1922 году основал театр «Ателье».

Кирико

Де Кирико Джорджо (1888—1978) — итальянский живописец и график, один из зачинателей сюрреализма в живописи. В его городских пейзажах выражено ощущение тревожной застылости и странности мира, который предстает на картинах Кирико отчужденным от человека. В 1981 году состоялась выставка работ художника в Москве, в Музее изобразительных искусств им. А. С. Пушкина.

- ¹ Ла Вуазен Катрин (1640—1680) — авантюристка, обезглавленная и сожженная на Гревской площади как отравительница и ведьма. Ж. Расина обвиняли в том, что он якобы приобрел у нее яд, чтобы отравить актрису Дю Парк.
- ² Для русской труппы Дягилева Кирико оформлял балет «Бал» Рieti (1929).

Утрилло

Утрилло Морис (1883—1955) — французский художник, мастер лирического городского пейзажа. Излюбленные темы его картин — парижские предместья и поэтичные уголки Монмартра.

Равель

Равель Морис (1875—1937) — французский композитор, развивавший в своем творчестве принципы импрессионизма (циклы фортепьянных пьес, балет «Дафнис и Хлоя», 1911). В ряде сочинений воплощены мелодика и ритмы Испании («Болеро», 1928). Музыка

Равеля сочетает тонкую колористичность с ясностью мелодической линии и определенностью ритма и строгостью формы.

¹ «Опасные связи» (1782) — роман французского писателя Шадерло де Лакло (1741—1803).

² д'Энди Венсан (1851—1931) — французский композитор, органист, дирижер.

³ Учебное заведение, существующее во Франции с 1894 года. Одним из его основателей был В. д'Энди. Здесь велось преподавание строгого контрапункта.

⁴ Семья польского скульптора Циприана Годабского (1835—1909), принадлежавшая к художественным и светским кругам Парижа.

⁵ Виньес Рикардо (1875—1943) — испанский пианист, пропагандист новой испанской и французской музыки (Дебюсси, Равеля, Сати, де Фалья, Альбениса).

Эрик Сати

Сати Эрик (1866—1925) — французский композитор. Член ФКП с 1920 года. Им были созданы циклы фортепьянных пьес с экстравагантными названиями: «Три пьесы в форме груши», «В лошадиной шкуре» и др. Балет «Парад» на либретто Ж. Кокто (1916, постановка 1917 г.). Лучшее сочинение Сати — симфоническая драма с голосом «Сократ» на текст диалогов Платона (1916). Импрессионистической красочности и изысканности композитор противопоставлял простоту и строгость письма.

¹ Алэ Альфонс (1855—1905) — французский писатель-юморист, как и Сати, уроженец Онфлера.

² См. «Равель», сн. 3.

³ См. «Равель», сн. 5.

⁴ «Петух и Арлекин» (1918) — эссе Ж. Кокто, многие положения и парадоксы которого стали программными для композиторов «Шестерки». Автор выступает за новую эстетику, за музыку, порвавшую с традициями музыкального импрессионизма (Дебюсси, Равель) и свободную от иноземных влияний — будь то Вагнер или Стравинский. Эссе послужило причиной размолвки Кокто со Стравинским. На русском языке опубликовано в отрывках (журнал «Современный Запад» 1923, № 4).

Дариус Мийо

Мийо Дариус (1892—1974) — французский композитор, член «Шестерки». Среди его сочинений — оперы «Бедный матрос» (либретто Ж. Кокто), «Христофор Колумб» по драме П. Клоделя, музыка балета-пантомимы «Бык на крыше» (либретто Ж. Кокто), кантата «Огненный замок», посвященная памяти жертв фашистских

концлагерей, и др. Известны его обработки французских, бразильских, негритянских народных песен. Для стиля композитора характерны броские оркестровые и хоровые эффекты, сочетающиеся с простой в своей основе мелодией.

¹ Клодель Поль (1868—1955)— известный французский поэт и драматург католического направления; дипломат; член Французской академии.

² Согласно легенде, море приказал высечь не Дарий, а его сын Ксеркс.

³ «Ужасные дети» — роман Ж. Кокто.

⁴ «Хозфоры» — экспериментальное сочинение Д. Мийо по второй части «Орестей» Эсхила в переводе П. Клоделя.

Стравинский

Стравинский Игорь Федорович (1882—1971)— русский композитор, ученик Н. А. Римского-Корсакова. Творчество этого крупнейшего мастера охватывает более полувека и делится на периоды: русский, когда композитор обращался к древним пластам русского фольклора; неоклассический (20—50 гг.) — в этот период Стравинский использует элементы музыкального языка барокко, итальянского бельканто и др. («Царь Эдип», 1926, «Симфония псалмов», 1930), — и последний, когда он прибегает к технике «додекафонного» письма, используя ее приемы в соответствии с особенностями собственного музыкального мышления.

¹ Имеется в виду яркость оркестровых красок «Весны священной» и «дикость» ее строго организованных ритмов.

² Речь идет о традиционных художественных выставках в Париже (Salons d'automne), проводившихся с XVIII века.

³ Рейнхардт Макс (1873—1943)— немецкий режиссер, сочетавший в своем творчестве многие тенденции современного искусства, от натурализма до экспрессионизма.

⁴ Выражение, обозначающее дух слепого подражания. Панург — герой книги Рабле «Гаргантюа и Пантагрюэль».

⁵ Замысел сочинения остался неосуществленным,

⁶ Шабрие Эмманюэль (1841—1894)— французский композитор, чьи сочинения отличаются изяществом и тщательностью отделки, «Мавра» — опера И. Стравинского на либретто Б. Кохно по поэме А. Пушкина «Домик в Коломне».

⁸ «Свадебка» — хореографические сцены с пением, написанные по мотивам народных текстов из сборника П. Киреевского.

Сара Бернар

Бернар Сара (1844—1923)— французская трагическая актриса. Среди лучших ее ролей — Федра в одноименной трагедии Ж. Раси-

на, донья Соль («Эрнани» В. Гюго), Маргарита Готье («Дама с камелиями» А. Дюма-сына). Искусство Бернар К. С. Станиславский считал образцом технического совершенства. Однако виртуозное мастерство, изощренная техника сочетались порой в ее творчестве с нарочитой эффектностью и некоторой искусственностью игры.

¹ Вероятно, имеется в виду ее выступление в «Федре» Ж. Расина.

² Клерен Жорж-Виктор (1843—1919) — французский салонный живописец.

³ «Орленок» Ж. Ростана.

⁴ «Феодора» Э. Сарду.

⁵ «Гофолия» Ж. Расина.

⁶ «Дама с камелиями» А. Дюма-сына.

Дягилев, Нижинский

Дягилев Сергей Павлович (1872—1929) — русский театральный и художественный деятель. С 1917 года организывает за границей выступления русских артистов, исторические русские концерты, в которых принимали участие Рахманинов, Глазунов, Шаляпин. Дягилев знакомит Европу с искусством М. Фокина, А. Павловой, В. Нижинского. Привлекает к оформлению спектаклей таких художников, как А. Бенуа, Л. Бакст, Н. Рерих. С 1911 года и до своей смерти он возглавлял труппу так называемого «Русского балета» за границей.

Нижинский Вацлав Фомич (1889—1950) — русский артист балета, балетмейстер. Ведущий танцовщик и хореограф балетной труппы С. Дягилева (главные партии в балетах «Петрушка», «Шопениана», «Карнавал», «Видение розы» и др.). В 1912 году ставит «Послеполуденный отдых фавна» (на музыку К. Дебюсси), в 1913-м — «Весну священную» на музыку И. Стравинского. Нижинский возродил искусство мужского танца и как хореограф своими новаторскими постановками обогатил лексику балета.

¹ «Видение розы» (1911) — одноактный балет М. Фокина по стихотворению Т. Готье («Я — призрак розы, которую ты вчера нашла на балу») на музыку К. М. Вебера «Приглашение к танцу».

«Федра» у Таирова

Московский Камерный театр основан в 1914 году А. Я. Таировым (1885—1950). Стремясь к синтетическому творчеству, воспитывая У актеров виртуозное владение всеми театральными жанрами и формами, театр тяготел преимущественно к трагедии. Среди наиболее значительных постановок: «Федра» Ж. Расина (1922), «Оптимистическая трагедия» Вс. Вишневского (1933), «Мадам Бовари» по Г. Флоберу (1940). Ведущая актриса театра — А. Г. Коонен

(1889—1974). В 1923 году театр показал «Федру» Расина в Париже. Режиссура, игра актеров, оформление спектакля и сама трактовка трагедии носили новаторский характер. В главной роли выступала А. Г. Коонен. До этого ни одна французская и иностранная актриса не решалась после Сары Бернар играть Федру на парижской сцене. Положение осложнилось тем, что накануне премьеры великая французская актриса скончалась. Определенные круги готовили провал спектакля. В этих условиях особенно важной оказалась поддержка видных деятелей французской культуры, среди которых был и Ж. Кокто.

Жан Маре

Маре Жан (род. в 1913 г.) — французский актер театра и кино. Начинал в труппе Ш. Дюллена. В 40—50-х годах приобретает известность как киноактер романтического плана, воплотивший образы смелых, сильных, великодушных героев. Наиболее значительные работы созданы им в фильмах Ж. Кокто («Вечное возвращение», 1943, «Красавица и чудовище», 1945, «Орфей», 1950).

¹ «Британик» (1669) — трагедия Ж. Расина. В монологе последнего акта Альбина рассказывает о том, как Юний, невесте отравленного Британика, удается скрыться в храме весталок, чтобы избежать притязаний Нерона.

² Шанель Габриель (Коко) (1883—1971) — французский модельер.

³ «Вечное возвращение» (1943) — фильм по сценарию Ж. Кокто. В основе сюжета — перенесенная в современность легенда о Тристане и Изольде.

⁴ «Кровь поэта» — первый фильм Ж. Кокто (1930).

Чаплин

Чаплин Чарльз Спенсер (1889—1977) — американский режиссер, актер, сценарист; англичанин по происхождению. Герой Чаплина — бродяга Чарли — образ человека, отвергнутого капиталистическим обществом. Творчество Чаплина проникнуто глубоким гуманизмом, сочувствием к обездоленным людям. Чаплин — один из крупнейших режиссеров и актеров XX века, оказавший значительное влияние на мировое кино.

¹ Годдард Полетт (род. в 1911 г.) — американская киноактриса, снимавшаяся в фильмах Чаплина «Новые времена» (1935), «Великий диктатор» (1941). Жена Чаплина.

² Паспарту — герой романа Ж. Верна. Здесь — Марсель Киль, спутник Кокто по путешествию, повторившему маршрут персонажей книги «За 80 дней вокруг света».

Содержание

- 5 *В. Кадышев. О Жане Кокто*
- 12 **О себе**
- 28 **Аполлинер**
- 38 **Марсель Пруст**
- 45 **Роже Мартен дю Гар**
- 48 **Раймон Радиге**
- 53 **Поль Элюар**
- 56 **Модильяни**
- 60 **Пикассо**
- 83 **Кирико**
- 89 **Утрилло**
- 91 **Равель**
- 94 **Эрик Сати**
- 98 **Дариус Мийо**
- 101 **Стравинский**
- 112 **Сара Бернар**
- 115 **Дягилев, Нижинский**
- 119 **«Федра» у Таирова**
- 122 **Жан Марс**
- 127 **Чаплин**
- 134 *Рисунки Жана Кокто*
- 145 *Комментарий*

Кокто Ж.

К60 Портреты-воспоминания: Эссе. / Пер. с франц. В. Кадышева и Н. Мавлевич. Сост., предисл. и коммент. В. Кадышева. — М.: Известия, 1985. — 160 с. (Библиотека журнала «Иностранная литература»)

В книге собраны эссе Жана Кокто о выдающихся представителях литературы и искусства - его современниках и друзьях: Аполлинере, Прусте, Пикассо, Модильяни, Стравинском, Дягилеве, Чаплине и многих других. Книга иллюстрирована рисунками автора.

К $\frac{470300000-043}{074(02)-85}$ 84—85

ББК 84.4 ФР
И(Фр)

ЖАН КОКТО
ПОРТРЕТЫ-ВОСПОМИНАНИЯ

Ответственный за выпуск *В. Перехватов*

Редактор *Т. Иванова*

Художественный редактор *С. Мухин*

Технический редактор *Г. Голосовская*

Корректор *Л. Шмелева*

ИБ № 943

Сдано в набор 20.07.84. Подписано в печать 14.11.84. Формат 70х100/32. Бумага офсетная № 1. Гарнитура «Таймс». Печать офсетная. Усл. печ. л. 6,5. Усл. кр.-отт. 13,3. Уч.-изд. л. 6,87. Тираж 50 000 экз. Зак. № 701. Цена 85 к.

Издательство «Известия Советов народных депутатов СССР». 103791, Москва, Пушкинская пл., 5.

Можайский полиграфкомбинат Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. 143200. Можайск, ул. Мира, 93.
