

ДВАДЦАТЬ ДВА

МОСКВА — ИЕРУСАЛИМ

4

(“ДАЛЕТ”)

ТЕЛЬ-АВИВ

1978

НАТАЛИЯ РУБИНШТЕЙН

“ХУДОЖНИК НАМ ИЗОБРАЗИЛ”...

Вот эта афиша — “Генрих 1У” в Большом Драматическом вилле, по-моему, в туннеле подземного перехода у Гостиного Двора: поблескивающие рыцарские перчатки, жадно вздернутые вверх к королевскому венцу. Эта, ясное дело, отделяла дверь Пассажа от входа в Театр им. Комиссаржевской, для него и была сделана, — “Театральная комедия”: мраморный лик и полосатый вязаный колпак; “Трамвай желания” — афиша театра на Литейном... И еще плакат, и еще... Отрывные листки театрального календаря за несколько ленинградских лет. Что они делают здесь, в Тель-Авиве? На беленой стене в квартире моего соседа, словно дана развертка афишной тумбы. Пятна плакатов Марка Байера, может быть, еще и сегодня метят стены ленинградских улиц. А художник живет в Израиле уже около пяти лет.

Мы почти уже перестали удивляться тому, что с нами произошло, беспримерному перелету из одного духовного пространства в другое. Нас не отличишь, не выловишь в иноязычной уличной толпе. Здешние хлопоты свертывают наше прошлое знание, наш уникальный опыт обесценен неприложимостью к здешней жизни, с одной стороны, и спекулятивными и неталантливыми попытками заработать на нем, с другой. Выработались варианты поведения. Первый — забыть, считать небывшим, смять, выбросить из памяти, как грязный черновик; набело мы живем только здесь и теперь. Другой — мир за окном не в нас и не для нас; жизнь, боль и страсть, натяжение душевное остались там, мы жили там, здесь длится наше пост-существование. Среди лаковой хохломской

утвари и вятских игрушек мы бродим, прикивая к стихотворным сборничкам времен нашего студенчества. Вечерами стягиваются вместе 'фрагменты разнородных вильнюсских, бакинских, московских компаний — постаревшие "молодые люди шестидесятых годов". Собравшись, они невесело веселятся, гальванически возбуждая свое прошлое, — но в новом времени и пространстве от этих забав веет склепом.

Нельзя жить без прошлого, как нельзя жить прошлым. Прошлое и настоящее органически совмещаются только в пределах текущего единства человеческой личности: любой из нас меняется с годами почти до неузнаваемости, и любой из нас от рождения до смерти все тот же. Простой рецепт, как соединить прошлое с настоящим, возможно выражен тютчевской формулой: "Лишь жить в себе самом умей". Да каждому ли под силу?

Художник Марк Байер, меняясь, остается самим собой. Описать его художнические заботы, проблемы, поиски — задача для кого-то более меня сведущего в технике и технологии его искусства. Но, мне кажется, я чувствую его нравственную тревогу, его попытку не только угнаться за временем, но и кое-что противопоставить ему. Быть может, удастся рассказать об этом. Беседы с художником мало помогают автору статьи о нем. Нельзя спросить "почему": художник считает, что все сказано самой картиной. Нельзя перевести ее в слова, публицистически выразить содержание. И нет для живописца большей обиды, чем если о вещи презрительно скажут — "литература!" Под этим выражением объединяют неодобрение известному сорту живописных произведений от Шишкина до Лактионова и дальше.

Для меня же вещи Байера таят в себе много вопросительных знаков. Зачем нужна, например, такая изощренная трудоемкая техника его графических листов? Зачем рыхлить бумагу, заливать ее тушью, процарапывать потом рисунок? Зачем этот мелкий штрих, которым покрыто все пространство листа? Фотоаппарат его не берет, печать не воспроизводит. В рисунки Байера вложено столько детального труда, что они делаются похожи на тщательно выполненную гравюру. Однако в отличие от гравюры, они не поддаются тиражированию, они единичны. Графические серии Марка Байера просятся в альбом, в книгу. В его художественном мышлении есть нечто, глубоко роднящее эту графику с миром лирической поэзии, — тяготение к циклу, связанному общими образами и мотивами. В пределах цикла только и можно выяснить подлинное зна-

чение отдельной вещи, она освещается соседствующими с ней произведениями и сама освещает их. Но в силу специфической техники работы Байера не могут быть адекватно изданы и рассыпаются на отдельные листы по частным собраниям. Зачем?

Художник молчит. И мы попробуем ответить сами.

У Байера свои отношения со временем. Он художник современный. Из прошлого он отбирает ценности, которые, как он полагает, — хотя, конечно, он никакой ответственности не несет за наши о нем предположения — понадобятся завтра. Есть два способа относиться к времени. Один, наиболее распространенный, видеть в нем лестницу, уходящую ввысь и вдаль. Тогда мы находимся на верхней ступени, отделенные от предшественников большим или меньшим количеством пролетов, и можем, по желанию, с ностальгической тоской заглядывать в глубь лестничной шахты или, напротив, снисходительно поплевывать сверху. Другому способу нас учит Осип Мандельштам. (Хотя Мандельштам никогда никого не "учит". Ему не до этого. Просто мы сами можем научиться у него, если захотим.) : видеть во времени, в истории культуры не лестницу, не цепь, не последовательность, где одно чинно-причинно вытекает из другого, но веер, выложенный на плоскости, все створки которого существуют как бы в одном пространстве. Веер может быть раскрыт полностью, но может быть и свернут целиком или частично. И тогда — по внутренней связи — исторически удаленные явления в определенные минуты оказываются близки.

Веер прошлого, исторического и культурного, раскрыт перед Марком Байером. Вопросы близости, родства и соседства, занимавшие его в России, нам кажется, все более занимают его и теперь. Свершившийся факт отрыва современного искусства от художественных традиций прошлого тревожит его. По дате и месту своего рождения Байер принадлежит к тем художникам, которые злобную паузу в развитии культуры должны были преодолевать собственными и каждый раз единоличными усилиями. Как нельзя более приложимы к его работам слова, сказанные в единственной серьезной статье, посвященной опыту советского неофициального искусства, Игорем Голомштоком: "Русская культура, традиция которой была насильственно прервана, поругана и уничтожена, в своей наиболее авангардистской части тяготеет к наибольшему традиционализму... В создавшемся культурном вакууме эти художники, волей или неволей, стремятся восстановить разорванные связи времен, а за их поисками всегда присутствует тоска по куль-

туре, исчезнувшей с поверхности жизни, но таящейся где-то в глубине души человека... Если бы это искусство нуждалось в определении, я бы определил его как искусство изобразительное по форме и ностальгическое по содержанию..." (Игорь Голомшток. Парадоксы Гренобльской выставки, "Континент", 1974, № 1, стр. 191–210).

Пожалуй, именно ностальгия по культуре определяет своеобразие техники Марка Байера. В своих работах он восстанавливает присущее старым мастерам равновесие искусства и ремесла, мастерства и вдохновения. Техническая доступность хэппенингов и шедевров поп-арта настораживает его, простота салонного успеха отпугивает. В количестве труда, вложенном им в каждый лист, заключена его мера ответственности. Ему не напророчишь близкой славы и немедленного преуспевания — он не торопится навстречу потребителю.

Однако он не прячет, не шифрует свой прошлый опыт. Его большие графические серии тяготеют к эпосу. Первая из них, которую хочется назвать "Сагой о яйцеголовых", была сделана еще в Союзе. Комиссия Русского Музея недоверчиво перебирала листы и так и не решилась поставить штамп: "Разрешено к вывозу из СССР". Эти рисунки эмигрировали почти нелегально. Персонажи серии... Впрочем, слово "персонажи", в котором отчетливо слышится "персона", то есть нечто выделенное из среды себе подобных, здесь совершенно не подходит... Действующие лица... — тоже не годится: они находятся не в активном, а в пассивном залоге. Не они действуют — но над ними явственно совершается некое действие. Тогда — фигуры серии... Но в этом случае не выбраться из стилистического затруднения. Невозможно же сказать: "Фигуры серии фигуры не имеют" — а хотелось сказать именно это.

Итак, серию населяют единообразные существа, похожие на усеченный конус, к которому представлено лишенное лица яйцо головы. Люди ли это? Роботы? Жертвы ли? Палачи? Актеры или зрители? А может быть, режиссеры? И те, и другие, и третьи. Все одинаковы, всех можно беспрепятственно менять местами — не отличишь. В какие бы жуткие ситуации не поместил их художник, не ужас запечатлел он, а безысходную скуку. На краю ужаса, на пределе отчаяния все же мерещился бы некий выход — хоть в смерть, хоть в бунт. Но здесь преобладает кошмар — унылый, хорошо отрететированный, устойчивый и бесконечный кошмар. Черное солнце над пустынной рябою землей и ползущая лента яйцеголо-

вого воинства, вооруженного не то алебардами, не то дрекольем. Надвигаясь на нас, они неотвратимо приближаются к краю листа... А вот они в пространстве двора, выстроенные рядами. А с трибуны некий яйцеголовый фюрер или генералиссимус, свой, родной им породой и кровью, вещает в темноте, прорезанной факельным светом. А тут они руки поднимают — голосуют или сдаются (не одно ли и то же?) — и хоть с поднятыми руками стоят, а все кажется: не поднялись с четверенек. Толпа белых яйцеголовых прижала к кирпичной стене черного — враг! Но это всего лишь вопрос отведенной роли, освещения и расцветки: возьмите во враги любого и любой подойдет. Трое яйцеголовых в шалмане, за столиком — “соображают на троих”, пол и стены проросли какими-то шипами, а поодаль четвертый безликий близнец, со своей ролью слуша-ча и стукача. И странное дело — лица у него нет, а выражение лица есть — очень даже внимательное, вдумчивое и напряженное! Яйцеголовые, обрубленные снизу по пояс, обезглавленные, насаженные на кол сохраняют свою невозмутимость и сознают социальную роль. Вот пыточная комната: один яйцеголовый тянет воротом кишки из другого. Но и тот и другой, несомненно, заняты общим делом и при случае легко могли бы поменяться местами.

Если художник помещает своих героев в открытое пространство, оно немедленно оборачивается тюремным двором; если же изображено помещение — оно кажется тюремной камерой. Не страшная камера пыток, где кипит на кривой табуретке поставленный на электроплитку чайник и преобладает атмосфера спокойной деловитости, напоминает кухню. Зато реалистически подробно изображенная коммунальная кухня, где яйцеголовые заняты своими сковородками, раковинами, газовыми плитами, где яйцеголовый ребенок волочет по дощатому полу яйцеголовую же куклу, — этот мирный обиход с лампочкой, каплей свисающей на шнуре с потолка, с жилами труб вдоль черноты стен, почему-то кажется истинной камерой пыток.

Эту действительность художник оставляет без сожаления, без любви и даже без сострадания. Здесь все потеряно еще до начала событий. Не катастрофа, думается, сквозной сюжет этих рисунков, но мир после катастрофы, пост-катастрофическое существование.

Катастрофа же стала сюжетом и поводом другой графической серии. Для размышлений о катастрофе художнику понадобилась не вчерашняя ячейка веера, а позавчерашняя. Но что-то должно быть добыто оттуда на завтрашний день.

Есть рисунок, который мне кажется переходным от одного графического цикла, сделанного еще там, к новому, созданному уже здесь: Яйцеголовый стоит посреди комнаты, уткнувшись в газету. Но мы его почти не замечаем. Главное дело здесь не он, а сама комната. О, эта комната, убежище, вожденная жилплощадь, которую ни с чем не спутает человек общего с художником жизненного опыта! Почти любовно наведен квадратами паркет, с потолка, покрытого трещинами, свисает родимый шелковый абожур с бахромой, памятник уюта послевоенных лет, у одной стены металлическая кровать с шишечками, у другой — деревянная лавка с домашней утварью. Ночной горшок у кровати. На круглом карнизе над дверью символическая какая-то занавесочка, недостающая даже до верхней филенки. Что она символизирует собой? Воспоминание о тех временах, когда на дверях полагалось быть портьерам? Эта комната — все: столовая и спальня, и гостинная, и даже сад (цветок на подоконнике), и нищета настоящего — посуда на лавке, и осколки зажившегося прошлого, вроде шишечек на кровати или той портьерки. У этого унылого сегодня все-таки было свое вчера, заслуживающее вздоха и сожаления...

Так впервые звучит у Марка Байера ностальгия — через реквизит, ностальгия не по оставленному городу, но по ушедшему от нас миру, в последней четверти столетия он возвращает нас к его началу. Название цикла "Из альбома моего дедушки" точно ориентирует на источник. Еще и сейчас после всех передряг их можно найти в ящиках наших письменных столов, сепиевые фотографии на картонной подложке, где смеется молодой усатый красавец, а на обороте немислимой вязью, среди облаков, богинь, медалей и профилей — "Фотография и фиксаж В. Гескиса. Елисаветград" сообщает, что "негативы сохраняются". Ах, как важно было сохранять негативы в начале столетия, в котором всего труднее оказалось сохранить жизнь!

Композиция этих рисунков заставляет вспомнить о том, что Марк Байер — человек театра. Каждая вещь — мизансцена. Каждый персонаж думает, что знает свою роль и уверенно позирует перед невидимым, но осязаемым фотообъективом. Художник относится к своим героям насмешливо и серьезно, потому что ему известны их истинные предстоящие роли и судьбы. Он внимателен на этот раз к покрою костюма, фасону прически и форме мебели, потому что в его композициях жизнь захвачена в тот момент, когда все эти прекрасные вещи в последний раз имеют значение.

Венские стулья, изысканные столики на витых точеных ножках, скрипки и старомодные зонтики, длинноствольные дуэльные пистолеты уже завтра окажутся в музее знаками отмененной жизни. И с героями его происходят вещи неладные, но которые при оглядке на исторический опыт не могут показаться уж очень странными: трое уверенных в себе молодых щеголей, галстуки бабочкой, зонтик изящный — а только один почему-то бос, да и другой полуразут, а с третьего голова слетела, прямо так и слетела в шляпе с пером; и стоят они, явно того не замечая, среди змей; змеи прорастают насквозь их тела, одежды и головы. С двумя другими молодыми людьми вроде бы все в порядке, они позируют у столика со свечой, улыбаясь в ухоженные усики, но в раскрытом темени одного, в аккуратной шевелюре другого зажжены уже поминальные свечи. Есть картинка, где молодые мужчины, студенты что ли, резвятся, прыгают, раскручивают зонтики, поднимая их над... Вот именно, что голов нет у них, ни у одного, и это вовсе не лишает их ни веселья, ни уверенности. Головы вообще непрочно держатся у этих персонажей. Как некие слабые цветы, они качаются на тонких стеблях, отделившись от туловища хозяев, они свободно плавают в пространстве, наподобие звезд ночных, меланхолично созерцая с высоты тела, не ведающие об их отсутствии...

Художник изображает мир, сохраняющий спокойствие и устойчивость в тот момент, когда спокойствие и устойчивость уже готовы навсегда покинуть его. Он застаёт мир за миг до катастрофы, мир еще полный лиц, но уже готовый их утратить, превратившись в царство яйцеголовых. Ирония относится не к несомненной привлекательности этого мира, но к его слепой беспечности. На этих листах он прощается с культурой, бытом и этикетом, которым уже нет возврата в нашу жизнь. Его оглядка грустна и скрывает тревогу о будущем. Его тревога небеспричинна. Наступление нового века чревато новыми утратами, если конец столетия забудет о просчетах начала. Всей основательностью мастерства, всей мерой своего таланта Марк Байер пытается противостоять тому, чтобы веер культуры был свернут навсегда и отложен в сторону.

Марк Байер уехал из России не для того, чтобы разорвать со своим прежним "Я", а для того, чтобы это "Я" продолжилось. Его работы, живописные и графические, не о разрыве говорят — о движении. Быть может, его своеобразная грустная живопись свидетельствует об этом особенно убедительно, но это тема отдельная. Выбор всего лишь двух графических серий для разгово-

ра о художнике, создавшем за пять лет в Израиле множество больших пастелей, книжных обложек, театральных плакатов, рельефных композиций, объясняется только одним — желанием наиболее обнаженно показать, как ставит художник важнейший для себя вопрос о культуре и времени, преемственности и прерывности в мире и в человеке.









