

Серж

Фушера

СЕРГЕЙ КАЛМЫКОВ

Всё началось с нескольких картин, написанных в таком необычном стиле, что они сразу бросились в глаза. Музей имени А. Кастеева в Алматы не страдает от недостатка полотен. Они разного качества и стилей, принадлежат кисти казахских, русских и других художников: «Голубая роза» П. Кузнецова, работы кубиста Р. Фалька, фовиста М. Сарьяна, абстракционистов и супрематистов Л. Поповой и Чашлика, футуриста К. Редько, сцены из жизни киргизов, написанные Волковым, оптимистичные работы 30-х годов А. Кастеева.

Среди них картины Калмыкова не поддавались никакой классификации. Это имя я не встречал в книгах, о нём никогда не слышал, хотя годами работал в Советском Союзе и затем в России. Не помню, чтобы о нём говорили лучшие западные знатоки русского авангарда, такие как Жан-Клод Маркаде, Джон Боуль.

К счастью, работники музея выразили готовность удовлетворить моё любопытство энтузиаста и любезно предоставили взятые из запасников несколько десятков работ этого художника, выбрав их из сотен его картин, гравюр, рисунков, эскизных набросков. Государственные архивы Казахстана сберегли огромное количество текстов, написанных им на блокнотных листках: рассказы, стихи, очерки, оперные либретто и т. д. Сотрудники сказали, что тексты с трудом поддаются прочтению. Однако я заполучил некоторые из этих редких записей С. Калмыкова, а также уникальный альбом, посвящённый ему. Он увидел свет в Алматы в 1991 году. Предисловие на восьми страницах написано Валентиной Бучинской и содержит большое количество информации о нём и его творчестве.

Мне удалось поговорить с некоторыми людьми, знавшими его, и, что особенно примечательно, – я побывал у американца Ричарда Спунера, живущего вот уже много лет в России и Казахстане. Он большой поклонник творчества С. Калмыкова и хранит с два десятка его великолепных работ.

По свидетельству знавших его людей, С. Калмыков, до того, как стал исключительным художником, был человеком, выходящим за рамки нормы. Ему нравилось подчёркивать свою маргинальность: шил себе причудливую пёструю одежду из театральных костюмов и аксессуаров. В своих записях Калмыков сам смеётся над тем, какой ошеломляющий эффект он производил на окружающих: «Ползет и ползет по земле какая-то скучная одноцветная серая масса – и вдруг как выстрел – яркое красочное пятно! Это я вышел на улицу!» Возможно, что в определённый период советской истории, в тридцатые-пятидесятые годы, когда советский реализм и политические лозунги навязывали условное искусство, было

Перевод статьи французского искусствоведа Сержа Фушера, опубликованной в специальном номере журнала «Послания» в рубрике «Культурный облик современной Центральной Азии», сделан по просьбе американского бизнесмена Ричарда Спунера.



намного спокойней выдавать себя за эксцентричного, но безобидного человека, который немного не в себе. Вспомним, что многие деятели искусств во всех уголках этой огромной советской империи стали жертвами сталинских репрессий: латыши А. Древин (расстрелян в 1938-м) и Клучис (умер в депортации в 1938-м), узбеки М. Курзин (18 лет лагерей начиная с 1936-го) и Усто-Момин (А. Николаев) (5 лет лагерей), русские В. Ермолаева и Соколов (погибли в лагере для интернированных в Казахстане в 1938-м). А. Лабас, Штенберг и Редько были лишены в 40-х годах права выставлять свои картины по причине их «формализма». И если Калмыкова никто не принимал всерьёз, если он пребывал в бедности, то всё это окупалось тем, что он жил по своему усмотрению, свободным человеком, не подозревающим о своей гениальности. Калмыков даёт себе такое определение: «В двух словах о своей жизни. Справка для краткого энциклопедического словаря: Сергей Калмыков – художник-философ, художник-изобретатель, фантаст, автор многих книг, романов, своих дневников, жизнеописаний, неотправленных писем, посвящений, афоризмов, сарказмов и лирических стихов. Беспокойный, устремлённый, злой, всегда одинокий в своих исканиях. Он ищет в природе, в математических сцеплениях туманности, в необычной астрономике подтверждения своим фантастическим видениям. Территория Калмыкова густо населена и застроена. Воздух городской задымлен, полон тумана и звуков, испарений и пыли. Он опутан электрическими проводами. Техника Калмыкова – линия и цвет в движении и вибрации: форма – в полноте; цвет – в строгих сочетаниях; композиция – в заумных вариантах. Намерен жить до ста лет».

Стоит вникнуть в каждый пункт этого заявления, составленного с большей продуманностью, чем это пытается нам внушить он сам своим последним словесным пируэтом.

Для начала скажем немного о нём как человеке, изложим его биографию. Сергей Калмыков родился 6 октября 1891 года в Самарканде, входившем тогда в состав Туркестана. Как указывает его фамилия, похоже, он был из калмыков. Калмыки – кочевой монгольский народ, живший в степях Центральной Азии. Семья его переехала в Оренбург, где он ходил в школу. Расположенный на границе Казахстана и России, Оренбург в то время был больше азиатским городом, чем европейским. В 1909–1910 годах он берёт уроки в московской Школе искусств К. Юона и И. Дудина. Обучение там, похоже, носило чисто условный характер и пришлось по вкусу молодому Калмыкову. Он переезжает в Санкт-Петербург, где в течение четырёх лет учится у двух мастеров живописи, которым он глубоко признателен: у Метислава Добужинского и, в особенности, у Кузьмы Петрова-Водкина. «Школа живописи и рисования Е. Званцевой под руководством художников Л. Бакста и М. Добужинского», уточняет Калмыков в своих блокнотных записях. И далее: «Бакста пока нет. Он уехал в Париж с балетом Дягилева. Бакст вернётся. Его заменяет Петров-Водкин. Какие имена! То, о чём я раньше и не мечтал. Я увижу самого Добужинского. Увижу и Бакста. И таинственного Петрова-Водкина, только что вернувшегося из Африки. Вот оно, настоящее искусство! О большем я и не мечтал». Вполне вероятно, что их провинциальное происхождение подогревало симпатии Калмыкова. Добужинский по отцу латыш, а Петров-Водкин – уроженец Саратова, города, расположенного недалеко от Казахстана. В тот период, когда фовизм и кубизм начинали проявлять себя в русском искусстве, он мог бы обратиться к молодым мастерам авангардистского

толка. Однако, хотя эти два художника и не были слишком ярко выраженными новаторами, их работы от этого не теряли своей оригинальности. Они много ездили и решили посвятить себя такому искусству, где рисунку отводилось бы особое место. Рисунку точному, нервному, далёкому от арабесков А. Матисса, даже если Матисс не имел отношения к гладкости и чистоте красок, которые К. Петров-Водкин использовал в течение ряда лет, начиная со времени краткого пребывания Матисса в Москве в 1911 году. Назовём в качестве примера «Купание красного коня» (1912). Заметим, что когда в 1911–1912 годах В. Кандинский и Ф. Марк рисовали в Мюнхене синих коней, Калмыков тоже изображал «Красных коней» в духе фовистов. Когда тематика и цвет оказываются свободны, вот тогда рисунок подчиняется малейшей прихоти автора. Воспитанники школы Званцевой в совершенстве овладевали техникой живописи, обучаясь по необычной по тем временам методике: «Петров-Водкин ввёл новую концепцию. В отличие от Юона он вместо гипсового муляжа использует только обнажённую модель. Мужского и женского пола. Юношей и девушек. Юные модели». Эти молодые, ещё не оформившиеся полностью в мужчин и женщин тела присутствуют в картинах Петрова-Водкина того времени. Творчество тогдашнего Калмыкова отличают живые краски, хорошо очерченные формы: «Чтение в саду» (1911).

В годы, предшествовавшие революции, Калмыков, конечно же, следит с интересом за новыми веяниями в русском искусстве. Трудно утверждать, был ли он когда-либо кубистом, или футуристом, или же супрематистом. Однако достоверно то, что он интересовался теорией живописи, работами великих кубистов (таких как К. Малевич), даже если он не намеревался сменить свой вольный стиль на какое-то конкретное течение: «Художник – это прежде всего мечтатель, а не мастер, – говорил он. – Именно мечтания и намерения художника отличают его от обычных последователей и подражателей метрам».

Мечтатель с чувством ответственности, Калмыков может при желании принять участие в общественной жизни города. После революции в октябре 1917 года он возвращается в Оренбург, участвует в создании декораций и мизансцен революционных праздников. Был активным членом Ассоциации деятелей искусств революционных республик. В каталоге обширной выставки художников, состоявшейся в Оренбурге в 1926 году, более четверти экспозиции принадлежит кисти Калмыкова. Это более ста названий! Калмыков поддерживает связь с коллегами из Москвы и Ленинграда. Он переписывается с Петровым-Водкиным и Кандинским, зарабатывает на жизнь созданием декораций и костюмов для театра и цирка. Любовь к театру привил ему Добужинский.

Среди работ периода 20-х годов есть те, что изображают цирковые сцены, труд рабочих в тёмных реалистичных тонах. Нет! Калмыков не идёт по пути пролетарского искусства. Он лишь следует доброй воле своей мечты. Как Поль (Пауль) Кли, он не соблюдает определённый стиль и не следует принципу хронологического развития. С приездом в Алма-Ату его вдохновение становится более безудержным. Его подписи становятся более капризны и находят место рядом с названиями, соответствуя общей выразительности рисунка. Уже нередки случаи, когда он пишет в вертикальной манере, в стиле китайской каллиграфии («Цветок», 1926). Или же наоборот – как в зеркальном отражении. Либо берёт рисунок в рамку. Он переходит из одного мира в другой, от одного стиля к другому. Без предупреждения. И чудо в том, что он при этом всегда узнаваем в проявлении

крайней формы свободы, которая подчиняется великой технике мастерства: «Абстрактная композиция» (1926) написана явно в духе Кандинского, одна из тех, что «на манер». Но «Утро» (1928) является воображаемым ассирийским воссозданием, представленным в виде дробления пространства на мозаичные элементы. Это напоминает стиль братьев Николая и Василия Милиоти, которые, в свою очередь, являются учениками Врубеля. «Но кто же осмелится сказать, – пишет Калмыков, – что “Принцесса Грёза” Врубеля не имеет отношения к современности?» В других случаях композиция более проста. Например, «Ночь» (1929), где в качестве декора лишь лунный пейзаж с возвышающимся зиккуратом, а на первом плане рогатое божество размахивает знаменем и лирой. И это уже иное пространство. Вероятно, из области легенды либо фантастики. Калмыков не убегает от своей эпохи, о чём свидетельствует портрет «Девушка с сигаретой» (1930). Он написан в достаточно реалистичном стиле и потому не эротичен: миловидная девушка с выбивающимися из-под кепи косами и с сигаретой в зубах смотрит вам прямо в глаза. Она явно не из тех падших курильщиц конца предыдущего века. Но можно ли поверить, что она из рабочих, так уважаемых социалистическим реализмом? Трудно сказать. Она больше напоминает развязного хулигана. Калмыкову нравится двусмысленность. Иногда это игра, полная юмора: линогравюра «Автопортрет с Аполлоном» (1926). Который из трёх персонажей Калмыков? Он присутствует во всех трёх. Вот он, закутавшись в огромное пальто, рисует на природе, стоя перед мольбертом. Вот он читает какой-то журнал. Вот уже в другом месте клеит афиши. Он в трёх действиях. Что же касается Аполлона, то он на первом плане, ногой и равнодушный. Играет на лире, взобравшись на крышу автомобиля! И, наконец, Калмыков способен писать, соблюдая сходство оригинала с рисунком. В этом ему мог бы позавидовать любой рядовой художник: «Женский портрет (Лелия)» (1926).

Калмыков уже необычен. Многие его картины органично смотрелись бы в одном ряду с картинами парижских сюрреалистов. Но вот в 1934 году Жданов и сталинская цензура навязывают социалистический реализм как единственно верную эстетику, признаваемую в Советском Союзе. Калмыкову уже больше не выставлять свои работы, и он в забвении: великие чистки в рядах интеллигенции, о которых упоминалось выше, уже близки. Вероятно, желание быть ближе к родным местам и иметь интересную работу уступило необходимости проявить осторожность и дать согласие в 1935 году жить в Алма-Ате, где он устраивается на работу в Национальный театр оперы и балета имени Абая. В качестве художника-декоратора он проработает до конца своей жизни. Вне работы он слыл человеком эксцентричным, как мы уже отметили. Со временем независимость и обидчивость в его характере проявятся ещё больше. Его живопись и тексты выходят за рамки нормы, равно как и его жизнь маргинала и нелепое одеяние, приводящее всех в замешательство. Он рисует, он пишет. Но не выставляет, не публикуется, не продаёт. Он приобретает известность своей броской внешностью. У него несколько верных друзей. Но это не помешало ему умереть в одиночестве. Неизвестно, где он похоронен. Среди его современников жизнь и разносторонний талант Калмыкова вызывают в памяти имена Велимира Хлебникова и Антонена Арто. Нам он оставил щедрое наследие, которое предстоит ещё открыть и познать.

Намереваясь дать только некое представление о творческом богатстве Калмыкова, мы не можем обойтись без его краткого определения, данного самому

себе: «Всегда одинок в своих исканиях», – говорил он. И это верно. Только не следует забывать, что этой независимости предшествовала основательная учёба, которую он продолжал всегда самостоятельно. Он знал самых великих (Малевич, Кандинский), и он оставался признателен своим учителям.

Петров-Водкин оставил в нём след, судя по всему, больше своей личностью, нежели собственным стилем, который вовсе не обнаруживается у Калмыкова: обнажённые натуры и другие персонажи Петрова-Водкина присутствуют в творчестве Калмыкова не чаще, чем его строгие натюрморты. И если Калмыкову приходится изображать малое количество предметов в пустом пространстве как в «Натюрморте с вилкой и ложкой» (1945), то он это делает с несколько тревожной выразительностью, согласуя рисунок с трудностями времени, приближая их к манере искажённых картин Х. Сутина. Основное сходство между Петровым-Водкинским и Калмыковым – в том, что они оба отказываются от традиционной перспективы, которая ранее мастерами итальянской эпохи Возрождения была возведена в систему. В своей книге «Пространство Эвклида» К. Петров-Водкин поясняет, что он пришёл к концепции сферической перспективы, потому что ощущал Землю как планету в движении: «Земля есть центр. Мы боремся с земным притяжением. Преодолеть гравитацию означает проникнуться всем своим нутром планетарной сущностью. Это означает отсутствие вертикалей и горизонталей в рамках нового видения».

В своём автобиографическом рассказе «Факультет ненужных вещей» Калмыков отмечает, что его упрекают в странности пространства в его картинах: «Это не план и не сфера: предметы лишены перспективы, словно они не совпадают во времени». Своё замечание Калмыков тотчас же подкрепляет пояснением: «Я снял понятие времени (...), чтобы линии могли вытянуться до бесконечности». Это заботит и Хлебникова: «ухватить время», «состояние вне времени (отчуждённое от пространства)» («Труба марсиан»), «соединить линии и пространство Лобачевского. Пусть кривые Лобачевского украшают городские площади» («Ладомир»). Не забыты также пространственная кривая, на которую ссылается и художник Матюшин, и, кроме прочего, неэвклидово пространство. Не забыто и понятие пространства, определённое математиком Германом Минковским. Он литовец, говорящий по-немецки. Для него четвёртое измерение было неотъемлемо от времени. Книга «Пространство и время» (1909) Минковского была переведена на русский язык в 1911 году Обществом казанских физиков и математиков, где долгое время преподавал Николай Лобачевский. «Появление известного эссе о пространстве и времени Германа Минковского обозначило радикальный переворот в изучении изобразительного искусства», – напишет Калмыков, часто выказывавший своё восхищение математиком. В сущности, в первой половине XX века четвёртое измерение занимало умы деятелей искусства и эссеистов. В Париже на книгу ссылаются Апполинарий и несколько кубистов. Ссылаются на неё кубофутуристы Санкт-Петербурга, затем супрематисты через Успенского, которого Матюшин ознакомил со своим переводом книги «Кубизм» Альберта Глейзеса и Джина Метцингера.

Поскольку я уже говорил об этом (в частности, в своих статьях «Революция кубизма» в 1982-м и «Малевич» в 1991-м), расскажу только об одной любопытной встрече Лисицкого и Калмыкова, который в этот момент был озабочен проблемой бесконечности: «добиться, чтобы законченная пирамида из перспективного

видения перекочевала в бесконечность». Об этом пишет Лисицкий в работе «Искусство и пангеометрия» (1925). И тот, и другой ссылаются, впрочем, на Леонардо да Винчи, как бы видя в нём поддержку. Калмыков показал это неоднократно как в живописи, так и в гравюре.

Эти соображения свидетельствуют о том, что Калмыков не изолировал себя от эпохи, а жил размышлениями о ней. Могу привести тому ещё один пример. Он больше связан с идеей умозрительного построения астрономического плана. Ещё в XIX веке с появлением многочисленных работ, таких как работы Камилла Фламариона, астрономия, не всегда свободная от астрологии и причудливых теорий, пользовалась большой популярностью. Уроженец Самарканда, Калмыков, как Улугбек, один из основателей современной астрономии, тоже увлёкся ею. И если он в своих картинах написал да Винчи, сидящим на земном шаре, не он ли сам присутствует в своего рода автопортрете «Аллегория № 3»: человек, несущий большой компас и лихорадочно заглядывающий в книги и гравюры? За его спиной два полушария и загадочные черно-белые структуры, похожие на созвездия. И вновь в своём рассказе «Факультет ненужных вещей» Калмыков показал непонимание зрителей, проявленное перед одним из его изображений «бесконечности неба»: «В круге – знаки зодиака, затем созвездия Девы, Андромеды, Большая и Малая Медведицы, ещё что-то в этом духе. А внизу – два сфинкса и огромная триумфальная арка с Дворцовой площадью...» Не правда ли, это напоминает картину литовца М. Чюрлениса, заставляющую мечтать о внеземных мирах? Тогда об этом мечтала вся эпоха, даже учёные. Фламарион во Франции, Шиапарелли в Италии, Лоуэлл в США, Тихов в Казахстане. Среди всех планет больше всего возбуждал умы Марс: чертили карты Марса, делали предположения о флоре и жителях этой планеты. Рождалось то, что ещё не было названо фантастикой, а считалось научным романом. Уэллс был так же знаменит, как Жюль Верн. Фантастика быстро занимает место в советской литературе: это многочисленные работы Хлебникова, пьесы Маяковского, Замятина (он написал в 1922-м книгу о Уэллсе), рассказы Алексея Толстого («Аэлита») и т. д.

Внеземные существа и пейзажи присутствуют и в работах Калмыкова. Один из воображаемых марсиан появляется на полотне «Натюрморт с атомическим бомбоотражателем» (1941?), написанном им с юмором. Это как бы смягчает серьёзность сюжета. Чаще всего на его картинах очень страшные мутанты: «Две кариатиды и море» (1946). Их гладкие лица без носа и рта, с квадратными глазами не пугают. Они мило и грациозно несут на своих головах корабли с анахроничными парусами. Эта проекция во времени и пространстве граничит с фантастикой и сатирой в стиле старых русских традиций: так, картины «Ведьма, читающая “Фауста” Гёте» (1936) и «Пробуждение оборотня» (1937) могли бы перешагнуть к нам из сказки Гоголя. «Фантастический натюрморт» (1946) с цветами, бабочками и светлячками, а также маленькие слоны на хилых ногах, окружившие кота, размерами больше их, словно вышли из романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита». У кота пистолет и носит он галстук-бабочку! Мутанты – это продукт нашего общества. «К этому надо привыкнуть», – посмеивается С. Калмыков. Может, они и вызывают беспокойство, но уж, конечно же, смешны: стоит только посмотреть на картину «Человек с орденом Мухи» (1961). «Продавец груш» (1946) является его американским вариантом. Это план Маршалла с фруктами, сигарой, газированным напитком. На заднем плане субмарины, танки.

бункеры... Рядом с этими «провозвестниками войны», которую предрёк Уэллс, далеко-далеко в другом времени и других краях есть пространство счастья: немислимо красочные сцены из серии «Лунная сюита» (1947, колл. Спунера), пейзажи, где археологи прекрасно соседствуют с утопией, как это часто бывает в фантастических произведениях, как это есть в картине «Фантастический пейзаж с красными скалами» (1938), новой, более вольной версии картины «Роскошь, покой и наслаждение» Матисса.

Можно было бы упомянуть и пробы Калмыкова в графике, такие как «Утро» (1937) и «Эдем» либо «Пейзаж с озером» (1937), а также его архитектуру троглодитов. В двадцатые годы и даже раньше (рисунки из серии «Городские сны» М. Добужинского) русские намеревались придумать новую архитектуру: дома в форме змеи В. Хлебникова, летающий город Крутикова, архитекторы и планы К. Малевича и т. п. Этот технологический взлёт шёл параллельно с архитектурными и этнологическими исследованиями. Так, к примеру, художник П. Кузнецов проводит несколько лет (1909–1913) в Киргизии и Бухаре, а К. Петров-Водкин становится «самаркандоведом» (это слово употреблено им в книге «Самаркандия»), чтобы реставрировать в 1921 году древние памятники Узбекистана, где, помимо всего прочего, проводились крупные раскопки. Как у литовца Чюрлениса, футуристическая архитектура Калмыкова сильно перекликается с мечтами археологов об исчезнувших цивилизациях.

В 1918 году Калмыков пишет: «Реальность должна действовать как миф. Искусство же – это мифология, магия». Отметим и следующие его слова: «Идеи не придумывают. Они возникают на поверхности сознания [появляясь] из глубин подсознательного». Такие заявления ставят его скорее в один ряд с сюрреалистами, а в России сталинского периода это осложнило бы повседневную жизнь. Он всегда умел показать, что может рисовать «как все», на темы повестки дня. Речь идёт не о проявлении верноподданнических чувств к режиму, а о стилевых экзерсисах, которые можно увидеть во все периоды его творчества. В редких случаях он полностью уничтожает свою индивидуальность в картинах, и их можно принять за произведения любого рядового художника-реалиста того времени: «Панорама озера в парке им. Горького» (1944), «Бегá» (1950), «Каток Медео» (1954) (можно сравнить её с работой его современника Абылхана Кастеева на тот же сюжет), «Спартакиада» (1955). Самые интересные картины – это те, в которых реализм рисунка сочетается с эффектом гризайля: «Оренбургский пейзаж» (1932) и «Оркестровая яма» (1942) производят прекрасное впечатление с их сочетаниями голубого и бежевого. Надо ко всему добавить настоящий талант к писанию портретов: «Дина Нурпеисова» (1938), «Автопортрет» (1959). Но его природная одарённость отдаляет его от простого видения реалиста, что и объясняет полное забвение, в котором Калмыков пребывал до сегодняшнего времени.

Писать назидательные сюжеты, давать уроки – всё это шло вразрез с его призванием: «Я не работаю, чтобы выставляться. Я не хочу никого учить. Я сам хочу учиться и изобретать. Я хочу видеть, понимать глубину того, что вижу перед собой, и того, что во мне». Эта позиция человека ищущего приводит его к тому, что он пробует всё и не замыкается в некоей определённости. Он даёт творчеству возможность явиться к нему. Его манера писать очень характерна: словно рука художника была нерешительна, тогда как линия сама знает, куда ей идти. Линия непрерывная («Цветá», 1926), линия, делающая зигзаги («Всадник», 1933), ли-

ния трепетная («Пейзаж в жёлтых тонах», 1938). Чаще всего линии обозначены лёгкими возвратами, образующими узлы, неуловимые отметины (здесь примеры многочисленны): «Линии без зазубрин – всё равно, что мозг без извилин», – заявляет он в 1925-м. Его техника уже не академична: он покрывает рисунком только часть полотна («Марка фирмы», 1950) либо, напротив, рисунок грубо заполняет полотно («Дождливый день», 1945); она приобретает пуантилистский облик («Иностранка», 1946) либо, напротив, рисунок резко выступает («Скандал в кафе» 1940. Любопытная картина). Он пробует также писать в необычных форматах: последний автопортрет в формате тондо (1967), треугольном формате («Самая тёмная ночь», 1957). Пробуя рисовать в разных манерах, используя различную технику живописи, он встречается, естественно, со своими современниками. Ему нравится оказывать им знаки внимания: Кандинскому («Абстрактная композиция», 1926), Кли («Декоративный пейзаж», 1940), Э. Нольде («Сумерки», 1938) и другим, с которыми не довелось познакомиться, как, например, бразильцу Ксулу Солару... Может показаться, что врождённая скромность, которая включает в себя постоянное экспериментирование, вступает в противоречие с подписями, которые Калмыков подчёркнуто ставит на большинстве своих картин. Не находим ли мы подобную характеристику и у западных его современников? Таких как Франсис Пикабия последних лет, Антонен Арто с его мистическими портретами, Гастон Шиссак. На деле, это одно из проявлений избыточности, с помощью которых застенчивые пытаются скрыть свои недостатки. Так же как его фанфаронство в личных записях, как его нелепые экстравагантные наряды, которыми он выделялся из среды современников. Как театр, который долгое время был его профессией и преследовал его в повседневной жизни: «Что он может мне сделать, этот театр либо этот цирк? Для меня весь мир – театр». Некоторые из его картин – реальные мизансцены: «Князь Игорь» (1937), «Лунный джаз» (1946). Другие же – полностью вымышленные и совершенно неправдоподобные сюжеты: «Ночь» (1929), «Весы» (1938). Одним из самых красивых знаков уважения к миру театра стала картина «Парад королей» (40-е годы, колл. Спунера). В ней он представил себя пишущим картину. Совсем маленьким. В углу, перед огромным архитектурным сооружением неопределённого стиля. Как в театре с его колоннами, кариатидами, стоит статуя Орфея, есть горная фреска, современная одалиска за чтением и т. д. И впереди всей этой красиво фальшивой декорации проходит парад клоунов, факиров, музыкантов, персонажей из итальянской комедии, дамы в кринолинах. И даже слон и нитеобразно тонкий жираф, на которого взобрался дежурный пожарник!

«Обо мне говорили. Недоумевали. Один называл меня безумцем. Ему возражали. Другие повторяли за ним. Нет, я не безумен. Я вижу особые миры».

Перевод с французского Бахыт Садыковой.

