

Б И Б Л И О Т Е К А

ISSN 0132-2095



ОГОНЁК

№ 48

1982



Николай ПРОЖОГИН

**ВСТРЕЧИ
С РЕНАТО ГУТТУЗО**

М О С К В А

ИЗДАТЕЛЬСТВО

«П Р А В Д А»

БИБЛИОТЕКА «ОГОНЕК» № 48

Николай ПРОЖОГИН

**ВСТРЕЧИ
С РЕНАТО ГУТТУЗО**

Москва. Издательство «ПРАВДА»

1982

НИКОЛАЙ ПРОЖОГИН

Николай Павлович Прожогин родился в 1928 году в г. Ленинграде. Окончил Московский государственный институт международных отношений (1951 г.) и аспирантуру при нем (1954 г.), кандидат юридических наук. Работал редактором отдела публицистики и культурно-общественной жизни за рубежом журнала «Иностранная литература». С 1959 года работает в редакции газеты «Правда». В 1961—1966 годах — корреспондент в странах Северной, Западной и Экваториальной Африки. Автор книги «Доброго утра, Африка», переведенной и изданной также в ГДР и Венгрии. В течение десяти лет, с 1968 по 1978 год, был корреспондентом в Италии. В настоящее время — член редколлегии, редактор «Правды» по отделу международных проблем.

Наряду с журналистикой на темы международной жизни Н. П. Прожогин занимается вопросами культуры и искусства, выступая со статьями в журналах и научных сборниках. Им найдены в зарубежных странах и впервые опубликованы в советской печати остававшиеся у нас неизвестными картины русских художников, в том числе такие значительные живописные произведения К. П. Брюллова, как портреты итальянской певицы Дж. Паста, русского горнозаводчика и мецената А. Н. Демидова, дочери друзей Пушкина Е.-А. Фикельмон, картина «Одалиска» и ряд других. Работая в Италии, знакомился с искусством и художественной жизнью этой страны. Его статьи, посвященные, в частности, Ренато Гуттузо, Джакомо Манцу, печатались в журналах «Искусство», «Творчество», «Иностранная литература», «Огонек» и других изданиях.

В ГОСТЯХ У ХУДОЖНИКА

По склонам Квиринальского холма, вокруг него сохранились уголки старого Рима. Впрочем, недаром этот город называют Вечным. Что в нем старо, что ново? Судите сами.

Ренато Гуттузо живет в доме, построенном в XVIII веке, а из окон его мастерской, находящейся на верхнем этаже того же дома, видна высокая каменная стена, известная под названием Республиканской. Художник часто рассказывает своим гостям, что она была сооружена во времена древнеримской республики, то есть еще до нашей эры, чтобы предотвращать распространение пожаров, часто вспыхивавших в густозаселенных жилых кварталах, на центральную часть города, застроенную дворцами, храмами, общественными зданиями.

Гуттузо говорит об этой стене с любовью, как о живом существе. Он даже написал несколько вариантов картины «Республиканская стена»: мощные каменные глыбы, которым патина тысячелетий придала множество самых разнообразных оттенков серого, розового, зеленого, синего цветов; доверчиво прислонившиеся к ним более поздние, но ставшие уже ветхими и словно ищущие защиты постройки; кусок ласкового южного неба.

Вдоль Республиканской стены протянулась улочка. Начинаясь у форума Августа, она выходит на небольшую, с крутопокатой мостовой, уютную площадь, на которой стоит импозантный палаццо в стиле римского барокко с выкрашенным в густо-вишневый цвет фасадом. Фасад украшен резными из светлого камня травертина наличниками окон и обрамляющими подъезд колоннами.

И площадь и палаццо носят имя некогда знатной семьи папского Рима — Дель Грилло. Последний из маркизов Дель Грилло умер в прошлом веке, и теперь принадлежавший им палаццо разделен на квартиры. В одной из них и живет Ренато Гуттузо.

Едва я въехал на машине на огороженную чугунными столбиками с протянутой между ними цепью часть площади перед палаццо Дель Грилло, как в подъезде появился портьер, одетый в серый, обычного покроя, но с гадунами костюм. Осведомившись, к кому я приехал и удостоверившись, что перед ним тот самый «синьор Николай» (моя фамилия для итальянцев несколько сложна), о визите которого

к профессору Гуттузо его предупредили, он провел меня в мощный каменными плитами тенистый, приятно прохладный после уличной духоты двор. Минув вход на широкую беломраморную лестницу, мы прошли в небольшое помещение, в углу которого обнаружилась дверца лифта, встроенного в толщу стены старинного здания. Войдя вслед за мною в лифт, портьер нажал кнопку второго этажа. Отделанная красным деревом кабина плавно и бесшумно поползла вверх, а когда остановилась, мы неожиданно для меня оказались на той самой парадной лестнице, мимо которой прошли во дворе.

Еще более неожиданным было то, что дверь с лестничной площадки второго этажа вела, как мне вначале показалось, на улицу. За нею открывалась другая, вытянутая в длину площадка под открытым небом. По левую сторону от нее за балюстрадой с кованой узорчатой решеткой и изящной в два полукружия в виде подковы лестницы простирался сад — небольшой, ограниченный с трех сторон зданиями, но настоящий сад с высокими деревьями. Портьер, улыбнувшись, видимо, знакомому ему эффекту, который производит при первом посещении этот сад, пояснил, что он разбит на склоне холма.

Подробности своего первого визита к Гуттузо я вспомнил, получив от него уже после возвращения в Москву пакет с каталогами выставок его новых работ и журналами. На одной из картин под названием «Вечерний визит» были изображены та самая площадка и сад с погружающимися в сумерки деревьями, лиловыми тенями на стенах зданий, прозрачным вечерним римским небом и спокойно шествующим мимо подковообразной лестницы... тигром. Репродукция сопровождалась текстом: «По площадке перед входом в мою студию, за которой лежит маленький висячий сад, проходят посетители, обычные и необычные. Можно ожидать даже прихода тигра. В этой мысли нет ничего сюрреалистического. Визит тигра представляется мне вполне естественным».

Шутка? Быть может. Только очень уж грустна на картине атмосфера этого, спускающегося на Вечный город вечера.

В другом присланном журнале было напечатано интервью с Гуттузо, которое он дал своей давней знакомой журналистке. Она, в частности, спросила:

— Этот дворец в Риме не подавляет тебя?

Гуттузо ответил:

— Но ведь у меня не дворец, а квартира. Подъездом дворца я пользуюсь, чтобы пройти к себе домой. Знаю, что тебя смущает портьер. Однако в Риме у меня столько дел, что неизбежно приходится ограждать себя. Предварительный звонок по телефону — обязательное условие для встречи.

...Тяжелая дверь с забранным в металлическую решетку матовым стеклом отворилась, и я увидел на пороге высокого, стройного, молодявого мужчину с крупными, словно высеченными из камня,

чертами лица и огромными черными глазами. Никогда раньше я с ним не встречался, а между тем его лицо было удивительно знакомым. Ну конечно же, это Рокко — секретарь, помощник и друг Гуттузо, которого он множество раз изображал на своих картинах. Одна из них, «Воскресный день калабрийского рабочего в Риме или Рокко с патефоном», принадлежит московскому Музею изобразительных искусств: южного типа парень в пестрой рубашке, приехавший в столицу в поисках работы, одиноко коротает свой выходной день у раскрытого окна, за которым под ярким солнцем калятся красные черепичные крыши чужого ему города. Рядом — патефон, издающий оглушительные звуки модного в те годы, когда писалась картина, танца буги-вуги. Но парень не слышит музыки, погруженный в воспоминания о родной калабрийской деревушке на берегу моря, об оставленных там родных и друзьях¹.

Просторная вытянутая комната с высоким, украшенным лепниной потолком, в которой Гуттузо принимает по вечерам своих гостей, очевидно, служившая до перестройки палатцо под квартиры вестибюлем, отгорожена от входной двери книжными полками.

На Гуттузо темная рубашка без галстука и тонкий свитер, который он, встав из-за стола, одергивает привычным жестом. Если встреча с портъере у подъезда не была лишена известной церемониальной торжественности, то сам Гуттузо чрезвычайно прост и приветлив. Минуту спустя мы уже сидим с ним на диванчике в уголке, образуемом стоящими перпендикулярно к стене книжными полками. А вскоре к нам присоединяется и Рокко, принесший на подносе три крошечные чашечки с крепким и ароматным кофе.

Я мог бы чуть ли не дословно воспроизвести наш тогдашний разговор. Но скажу лишь, что в результате его не избежал общей участи тех, кому Гуттузо хочет понравиться.

Кое-кто ставит ему в упрек эту «слабость» — желание нравиться. Сам он как-то сказал о своем характере: «Я терпелив и терпим, но временами подвержен взрывам неконтролируемой ярости. Люблю нравиться людям и уважаю мнение других, не уступая, однако, и не идя на компромиссы с тем, что думаю и чувствую. Больше люблю давать, чем получать. Некоторые обвиняют меня в том, что я хочу выглядеть «симпатичным». Понимаю, что с определенной точки зрения это может показаться недостатком, особенно в глазах людей подозрительных и настороженных. Но поскольку я не пользуюсь

¹ Сколько раз встречал меня потом Рокко на том самом пороге, принимаясь каждый раз заново рассказывать о своей поездке в Москву, которая оставила у него неизгладимые впечатления. Увы, его густой басовитый голос с сильным калабрийским акцентом умолк навсегда. В январе 1982 года он умер от болезни, которую итальянцы суеверно избегают называть, говоря о ней — «неизлечимая».

симпатией для того, чтобы кого-то обманывать, то не вижу, почему должен был бы быть антипатичным».

За десять лет я изучил «студию» Гуттузо в мельчайших деталях. К тому же вместе с кинорежиссером и оператором А. М. Зенякиным мы засняли ее для документального фильма «Художник Гуттузо». — Большой, почти квадратный металлический шкаф с выдвижными неглубокими ящиками для хранения рисунков крупного формата и груды папок, тоже туго набитых рисунками, по углам. На стенах — календари, афиши выставок, фотографии, на одной из которых Гуттузо и его жена запечатлены вместе с Пикассо у него в гостях в Валлорисе. Постоянно пополняемая коллекция сувениров, получаемых от друзей и знакомых. Однажды, после очередной поездки в Советский Союз, здесь появилась гипсовая статуэтка — один из вариантов памятника Пушкину в Ленинграде, подаренная автором — скульптором Аникушиным...

Когда Гуттузо в Риме, почти каждый день между пятью и восемью часами вечера в этой комнате собираются друзья художника. Сюда же приходят посетители, у которых к нему есть какое-то дело. Сам он чаще всего сидит в стороне — за столом, к доске которого привинчена лампа с длинной подвижной ножкой, какой пользуются чертежники. Поддерживая беседу, он продолжает работать — рисует пером и тушью или кисточкой и акварельными красками. Гуттузо не любит, чтобы ему заглядывали в это время через плечо, но, если то, что выходит из-под его руки, ему самому нравится, он говорит: «Вот так за разговорами и рисунок получился», что означает приглашение посмотреть его.

Вскоре после восьми часов посетители расходятся. Те же, с кем договорено, что они останутся до конца вечера и пойдут вместе с ним ужинать в одну из расположенных неподалеку от дома trattorie, поднимаются по винтовой, устроенной в стене лестнице в собственную квартиру, находящуюся этажом выше. Там, в уютной гостиной, увешанной картинами и рисунками Пикассо, Де Кирико, других художников и, конечно, самого Гуттузо, гостей встречает Мимиз — жена Ренато...

А на следующий день, неизменно в восемь часов утра, Гуттузо снова в своей мастерской, расположенной, как я уже говорил, на самом верхнем этаже здания.

Когда я приходил туда, то устраивался не на стуле, а на приступочке у окна, из которого за Республиканской стеной и черепичными крышами домов видны купола бесчисленных римских церквей и микеланджеловская башенка Капитолия. Отсюда, не загораживая света, я мог лучше наблюдать за работой художника.

Недалеко от окна, посередине большой комнаты, скорее даже зала, с расписанным потолком и карнизами, стоит массивный молберт. Вокруг него — низенькие столики с красками, кистями, коробками

карандашей, телефонным аппаратом, пепельницами... Несколько стульев. Диванчик для натурщицы. Газовая печка на случай сырой и промозглой погоды, нередкой для римской зимы. В дальнем углу — стол, заваленный рисунками, эскизами, вырезанными из иллюстрированных журналов, чем-то приглянувшимся художнику фотографиями.

Вдоль гладко выкрашенных стен расставлены подрамники с натянутыми на них холстами. Некоторые картины уже закончены, другие только начаты. Прищурившись, Гуттузо окидывает их взглядом и, выбрав одну, ставит на мольберт. Часто это натюрморт. Художник не сооружает для него сложных композиций, а пишет окружающие его вещи: груды полувыжатых тюбиков с подтеками краски, развернутая на недочитанной странице книга, стулья с вмятыми плетеными сиденьями, наброшенный на спинку кресла пиджак — то, что повседневно и непосредственно связывает его с миром предметов, с предметным миром. И перенесенные на холст, эти вещи продолжают жить, хранят на себе след его прикосновения, тепло его рук. Многие из них найдут затем место на больших картинах. Иной раз Рокко приносил в мастерскую вазу с цветами, или плетеную корзину с грецкими орехами, или тарелку с яйцами, а то и блюдо с дымящимися спагетти — не для еды, конечно, а тоже как модель для натюрморта.

Гуттузо рассказывал мне, что писать натюрморты вошло у него в привычку с молодости — со времен фашистской диктатуры. Тогда изображение повседневных, обыденных предметов было для него своего рода протестом против ложной патетики официального искусства режима. А иной раз они выражали и политические взгляды художника — среди вещей на полотне появлялись серп или молот.

Иногда место натюрморта занимает пейзаж. Художническая память Гуттузо поразительна. Как-то я застал его пишущим в римской мастерской морской пейзаж со скалистым берегом. Вода на полотне была такой синевы, воздух такой кристальной прозрачности, как можно увидеть только на островах Неаполитанского залива. Оказалось, что Гуттузо с женой ездили на несколько дней на остров Иския, и теперь ему захотелось по памяти написать вид, открывшийся из окна их гостиничного номера.

Перед самым моим отъездом из Италии, сделав мне щедрый подарок — большой акварельный рисунок с персонажами римской истории, Гуттузо вдруг вспомнил, как я любовался его пейзажами с цветущим дроком (этот кустарник, покрывающий густыми зарослями каменистые склоны гор, с апреля по июнь горит ярко-желтым пламенем цветов, издающих тонкий, но сильный и очень приятный запах).

— Жаль, что у меня не осталось ни одного такого пейзажа. Ну ничего, завтра я напишу для тебя еще один, — сказал он.

И написал-таки, снова по памяти. Теперь в Москве у меня есть кусочек сицилийских гор, глядя на которые я словно вдыхаю аромат жистры, как зовется по-итальянски этот кустарник.

Однажды мне довелось наблюдать за началом работы Гуттузо над большим портретом. Рядом с мольбертом стоял, позируя ему, молодой художник Франко Анджели. Рисуя углем контуры фигуры, Гуттузо вел с нами разговор на посторонние темы. Сеанс продолжался немногим более часа. За это время фигура во весь рост была начерно закончена. Подозвав нас к мольберту, Гуттузо спросил наше мнение. Франко сказал, что набросок ему нравится, но не следует ли немного приподнять голову. Мне тоже показалось, что столь сильный наклон головы не оправдан. Гуттузо взял тряпку, стер какие-то ненужные ему штрихи, но до рисунка головы не дотронулся.

Во время этого сеанса я сделал несколько фотографий и, проявив пленку, на первом же кадре увидел Франко Анджели именно в той позе, которую схватил Гуттузо. Когда же портрет был закончен, сомнений оставаться не могло — эта поза наиболее полно выражала характерную для Анджели внутреннюю напряженность, хотя он и пытается скрывать ее...

В мастерской, в простенке между окнами, висит нечто вроде плаката, отпечатанного типографским способом одним из друзей Гуттузо. Я говорю «нечто вроде плаката», поскольку на большом этом листе нет никакого графического или живописного изображения. Только дважды повторяющаяся — по-русски и в итальянском переводе — строка из Пушкина: «Описывай, не мудрствуя лукаво».

АВТОБИОГРАФИЧЕСКИЙ ЦИКЛ

Жизненный путь Ренато Гуттузо отмечен широким признанием. Итальянский, глубоко национальный художник, он с успехом выставляет свои произведения во многих странах мира. Политический и общественный деятель, он, ставший коммунистом в период подпольной борьбы против фашизма, избран в сенат республики. Борец за мир, он удостоен звания лауреата международной Ленинской премии «За укрепление мира между народами». Большой друг нашей страны, он за активную общественную и творческую деятельность, направленную на упрочение мира, на укрепление дружбы и сотрудничества между народами Италии и Советского Союза, и в связи с семидесятилетием награжден орденом Дружбы народов...

Различные стороны деятельности Гуттузо можно разграничивать лишь условно. Но уж если делать это, то нужно сказать, что прежде всего он, конечно, художник. Впрочем, говоря о своем творчестве, Гуттузо заявляет: «Все, что я делаю, — политика!»

Политикой был сам выбор, утверждение им реалистического, или, как предпочитают говорить в Италии, фигуративного направления в современной западной живописи.

Вспоминаю беседу с одним из его сверстников.

— Свой путь в искусстве мы начинали с Гуттузо вместе, — говорил он. — Поначалу нас объединяла общая антифашистская борьба. Из нее вытекали и общие тогда творческие поиски. Однако вскоре после окончания второй мировой войны наши пути разошлись. Когда до Италии докатилась волна абстракционизма, многим молодым художникам, какими мы были, он представлялся не только новым словом в живописи, а подлинным откровением. Мы бросились в эту волну с головой, и она увлекла нас за собой. Гуттузо же был в числе тех немногих, кто поплыл против течения. Именно тогда он сделал окончательную ставку на фигуративное искусство — ставку, представлявшуюся мне, и не только мне, заранее проигранной...

Мой собеседник помолчал и с такой неподдельной горечью, благодаря которой мне и запомнились его слова, добавил:

— Теперь я должен признать — выиграл он, я — проиграл.

Сам Гуттузо, вспоминая те времена, рассказывал мне о встрече с приехавшим в Рим американским художником — одним из самых известных представителей абстракционизма Марком Ротко:

— После длительного и, казалось, бесплодного спора Ротко неожиданно признался, что если бы узнал, что на следующее утро ему предстоит умереть, то всю последнюю ночь своей жизни рисовал бы человеческую фигуру. Тогда я сказал, что не лучше ли приступить к этому сейчас, не дожидаясь столь печального повода...

...Ренато Гуттузо родился 2 января 1912 года в маленьком городке Багерия, близ Палермо, на Сицилии. Впрочем, эта «официальная» дата не соответствует действительной. Ренато появился на свет несколькими днями раньше — 26 декабря 1911 года. Его родители, как это нередко делалось в то время, особенно в крестьянских семьях, отложили регистрацию рождения сына, дабы в будущем оттянуть на год его призыв на военную службу.

В итальянском названии Багерии угадывается старое арабское: Баб эль-Герид, что значит Ворота Ветра. Говоря это, я думаю не столько о слегка вьющихся волосах Ренато и его профиле сарацина, сколько о ярости красок и неистовости художественных образов его картин. На Сицилии многое видится крупным планом, жизнь смотрится словно через увеличительное стекло: великолепие природы и человеческая нищета, широта народной души и низменные страсти политиканов. Сами чувства, будь то радость или горе, проявляются там особенно бурно. Не случайно художественный стиль барокко, господствующий в облике старых сицилийских городов, получил там столь пышный расцвет. Местные мастера даже каменные колонны заставляли извиваться змеями. В фантастически изогнутых стволах

старых оливковых деревьев, в причудливых складках драпировок или плодов перца и ореховых скорлуп, в замысловатом плетении корзин да и прожилки листьев, которые в разное время рисовал Гуттузо, мне чудятся воспоминания о фасадах палермитанских церквей. Впрочем, для насыщенного острыми социальными проблемами творчества Гуттузо, думается, куда важнее то, что противоречия современной Италии также проявляются на Сицилии особенно контрастно и обнаженно.

Некоторые этапы, эпизоды своей жизни Гуттузо запечатлел в цикле полотен и рисунков, созданных в шестидесятые годы и названных им «автобиографическими». Когда они были изданы отдельным альбомом, художник сопроводил репродукции краткими текстами.

«**Сицилия — это остров**». Используя технику коллажа, Гуттузо наклеил на лист старую карту Сицилии и вырезанную из иллюстрированного журнала фотографию — опрокинувшийся мотороллер и убитый выстрелом из обрез, истекающий кровью человек на дороге (тут же фотография другого мужчины, словно показывающего на пальцах: еще одна жертва). Слева — сделанный самим Гуттузо в 1940 году чрезвычайно экспрессивный рисунок: две, крупным планом, фигуры женщин, рыдающих в отчаянии за закрытыми ставнями.

Сопроводительный текст гласит: «С того времени, когда я был мальчишкой, на Сицилии мало что изменилось. Еще существуют латифундии, неграмотность, мафия, преступность, страдание. Остров все еще похож на эту старую карту времен Бурбонов... Убитый человек между живых изгородей из кактуса и растрепанные, плачущие женщины за закрытыми ставнями по-прежнему составляют часть его пейзажа».

«**Долина Багерии**». Розовато-золотистое небо и светлая полоса залива, защищенного от моря скалистыми мысом, за которым уже скрылось солнце. Вдали, у самой кромки залива — кубики домов рыбацкого селения Аспра, в церкви которого Гуттузо в юности сделал росписи, изобразив в облике святых своих земляков — рыбаков и земледельцев. Плавню поднимающаяся от Аспры долина засажена оливковыми деревьями. У корней одного из них, на переднем плане картины, белеет череп. Его можно принять за дань памяти предкам, лежащим в этой земле. (Когда мы с Гуттузо ходили на кладбище, чтобы положить на могилы его родителей несколько гвоздик, я увидел тот же пейзаж.) Так старые итальянские мастера изображали под распятием череп прародителя человеческого рода Адама. Но вот в плавную мелодию этого, выдержанного в серовато-жемчужных, «вечерних» тонах, мирного, почти идиллического пейзажа врываются два тревожных ярко-желтых аккорда: крупно нарисованная половинка разрезанного лимона и завиток срезанной спиралью лимонной кожуры.

«Долина Багерии,— пишет Гуттузо,— спускается к приморскому поселку Аспра и обращена к Палермитанскому заливу. Городок, отстоящий менее чем на три километра от моря, расположен в верхней части этой наклонной долины. В плане она имела форму гитары и сохраняет ее до сих пор, несмотря на беспорядочную застройку недавнего времени. «Ручка гитары» образуется корсо Бутера, который начинается у палаццо Бутера и позже был продолжен до самого моря по прямой линии трудами моего отца, который в напечатанном в начале века справочнике, собравшем имена заслуженных горожан, был назван «основоположником маринизации Багерии». По сторонам, за изгородами, находятся карьеры, в которых добывался камень — очень красивый туф, теплое золотистого цвета».

«Землемер Джоаккино Гуттузо». Образ сельского интеллигента начала века, подтянутого, даже элегантного, с ежиком седых волос над высоким лбом и щеточкой усов. Тонкие пальцы маневрируют инструментом, установленным на треножнике. Большой светлый зонт, воткнутый сзади в землю, воспринимается на фоне сверкающего синевой неба как своего рода нимб вокруг его фигуры. Образ — подчеркнуто «идеальный». Землемер, работающий в поле, одет в ту же белую рубашку с выглядывающими из рукавов пиджака манжетами, и с галстуком, как на «кабинетной» фотографии из семейного альбома, воспроизведенной в книге рядом с этой картиной.

«Джоаккино Гуттузо, мой отец,— продолжает повествование художник,— был бедным землемером в селении бедных крестьян. Он был сыном Чиро Гуттузо, тоже землемера, назначенного Гарибальди командовать отрядом Багерии. Когда отец родился, деду было сорок семь лет. Как и отец, я единственный сын в семье. Отец был невысокого роста, худощавым, но крепким мужчиной. Он женился в сорок шесть лет на женщине из Мессины — Джузеппине Д'Амико, которая была лет на пятнадцать моложе его. Летом он часто одевался в белое и носил очень элегантный серый пиджак из альпаги. В левый, более слабый глаз вдевал монокль. В поле он орудовал колесиками теодолита, как будто заводил ручные часы. С серым зонтом и в соломенной шляпе он стоял за своим инструментом в зарослях травы, но домой возвращался всегда в начищенных ботинках. Я запечатлел этот далекий образ, сохранить который мне помогла фотография, которую всегда ношу с собой».

«Вилла Вальгуарнера глядит на два залива». Этот лист с наклеенной на нем акварелью, подписанной Джоаккино Гуттузо и датированной 1901 годом,— еще одна дань глубоко чтимой памяти отца (он был художником и поэтом-любителем).

В Багерии — «селении бедных крестьян», среди обрабатывавшихся ими лимонных и оливковых рощ, стояли, да и сейчас еще стоят, правда, пришедшие ныне в упадок, загородные виллы палермитанской знати — некогда роскошные постройки «сеттеченто» — XVIII

века. На акварели Гуттузо-отца и изображена одна из них — вилла князей Вальгуарнера с примыкающим к ней парком, эффектно расположенным на скалистом, поросшем кактусами и дикими цикламенами мысу, разделяющем два залива — залив Палермо и залив Термини. Маленькую любительскую акварель отца Гуттузо-сын обрамляет сверху нанесенными широкими, свободными мазками голубой, синей краски — «облачными арабесками», а внизу, также широко и свободно, скорее намеком, обозначает «топографию местности» — склоны скалы и две дуги заливов.

«Живопись». Фигура с рукой, расписывающей борт повозки. Изображение дано в резком ракурсе снизу вверх, как это и видел мальчишкой Ренато. При такой точке зрения голова мастера, расписывающего борта крестьянских повозок, приходилась на яркое, бездонно-синее небо. На картине она обозначена лишь слегка, как бы намеком, словно облачко. Что это — незапомнившиеся черты лица, которые не хочется подменять вымышленными, или желание сказать о народном мастере, что его голова была полна солнцем?

«Эмилио Мурдоло был художником, расписывавшим повозки. Он также играл на рожке в городском оркестре. Его мастерская находилась на корсо Бутера почти напротив дома, в котором мы жили. Часто он работал прямо на улице у дверей своей мастерской. Изображавшиеся им сцены заимствовались большей частью из походов французских паладинов (являвшихся также излюбленными сюжетами народного сицилийского кукольного театра. — Н. П.). Реже ему заказывали картины на исторические темы: вступление в Палермо Руджеро Норманского, высадка Гарибальди в Марсале или сцены из опер — «Аида», «Сельская честь», «Кармен». Это было моей первой встречей с живописью».

«Я это видел». Мальчишка в коротких штанишках, со спустившимся на ботинок чулком прильнул к решетке балкона. Внизу, впрочем, словно приближенные и увеличенные его испугом, фигуры двух мужчин. Один из них вскинул к плечу двустволку... Сведение счетов мафии.

«Однажды, когда мне было четыре или пять лет, осенним вечером, я ждал на балконе возвращения отца. На углу выходящего на корсо переулка раздались два выстрела. Я увидел пламя, вырвавшееся из ружейного ствола. И тут же заметил несколькими метрами ближе тучного мужчину. Он внезапно как-то отяжелел, споткнулся и упал. В годы моего детства не редкостью было услышать пару выстрелов, раздававшихся с интервалом в полсекунды. И все знали, что кто-то стрелял в кого-то. Обычно это происходило в то время, когда спускались первые вечерние тени».

Из первой поездки с Гуттузо в Багерию мне больше всего запомнилась одуряющий запах лимонов и передававшаяся из уст в уста новость: неподалеку от города, в пещере, карабинеры нашли скелет.

В местной кофейне люди говорили: «Лучше бы о таких находках не сообщали. Они ни на что не прольют свет и лишь разбередят старые раны вдов и сирот».

«Вилла Палагония в Багерии». Этой вилле в цикле посвящено особенно много рисунков и несколько картин. На одной из них мальчишка в свитере и с панамкой на голове, взобравшись на каменное чудище, всматривается в даль. Чудище — одна из каменных фигур, установленных на стене, огораживающей самую знаменитую виллу Багерии. «Мы играли в саду, карабкались по каменным чудовищам, венчавшим две стены, охватывавших полукругом центральную часть сада за дворцом. Шестьдесят две статуи из местного туфа теперь сильно повреждены. Весь этот комплекс — дом, сад, большая вездная, ныне не существующая аллея, ведшая в поместье, несли на себе отпечаток насмешливой и мрачной фантазии странного человека — первого хозяина виллы князя Палагония». (Следует добавить, что эти статуи, о которых страстный поклонник античности и классических образов красоты Гете в свое время отзывался как о весьма странных, очевидно, могли бы вдохновить такого художника, как Гойя. Они принадлежат к числу самых первых художественных впечатлений Гуттузо и своей экспрессивностью, как он сам считает, могли оказать впоследствии влияние на его творчество. Недаром на одном из рисунков появляется рука, признательно протягивающая к воротам виллы Палагония букет красных гвоздик.)

«Отправление парохода на Неаполь». Высокий борт огромного морского судна. Край причала. Лица уезжающих и лица остающихся. Деревянный чемодан на чьем-то плече. Мужчина, держащий на руках мальчонку с трогательно тоненькой шеей и оттопыренными ушами. Запрокинутая вверх голова девушки, ищущей взглядом кого-то, уже поднявшегося на палубу. Мозолистая рука, сжимающая в прощальном жесте белый платок... Уезжавший с острова в поисках работы на далекой чужбине сицилиец чаще всего покидал дом, семью, друзей надолго, а нередко и навсегда.

«Обычно сицилийцы уезжают с острова на «неаполитанском пароходе». Еще и сегодня, когда между Сицилией и материком курсируют всевозможные средства транспорта, отправление парохода сохраняет здесь характер церемонии расставания. С этого же причала и я, когда мне было восемнадцать лет, уехал с Сицилии, чтобы обосноваться в Риме».

«Реалистический шкаф» и «Римское небо». «Мое первое жилище в Риме находилось на шестом этаже одного из корпусов так называемых «народных домов» на площади Меллоцо Да Форли. Я раздобыл себе старую кровать, два стула, стол и большой ящик, прислонив который к стене, устроил нечто вроде шкафа. Вставив между боковыми стенками палку, я вешал в него пиджак и плащ. Сверху валялись всякие вещи — книги, ботинки, шляпа, термос,

молоток, газеты. Во время утренних прогулок в парке Пинчю, от площади Валадье к церкви Тринита деи Монти, Рим представлял передо мной внизу весь белый».

Обе эти картины одинакового формата и экспонируются обычно рядом друг с другом. Их объединяет то, что и над прекрасными силуэтами римских зданий с куполом собора святого Петра вдаль, и над самодельным шкафом со скромными пожитками молодого художника простирается синее небо с веселыми, бегущими по нему облаками. Возможно, это небо «в комнате» призвано подчеркнуть бедность быта начинающего, еще неизвестного художника, приехавшего в столицу из далекой южной провинции. Но, быть может, оно говорит и о беспечной молодости.

Вот, однако, следующая картина: «Красное облако». Створка окна и тщательно выписанные, словно выстроившиеся в ряд предметы — все на огненно-красном фоне. «В мастерской художника накапливаются самые разнообразные предметы, приобретающие в зависимости от того, какое значение придается им при изображении на картине, различный смысл. Такими предметами были у меня электрическая плитка, на которую ставили разогревать кофе или жарили яичницу, клещи и молоток, красная накидка, корзина, книга. А еще револьвер и череп горного козла. В 1937 и 1938 годах такой череп был символом войны в Испании. Человеческий череп и пистолет выражали предчувствие, предсказание или размышление о том, что должно было произойти несколько лет спустя. А по вечерам закат над Монте Марио вливался в комнату как огромное красное облако. Как знамя надежды и свободы». Оно вливается в комнату и на картине — ярко-красное, отороченное сизой предгрозовой тучей.

То было тревожное время. Но вот на нескольких полотнах, иногда на фоне того же красного облака, у стола, на котором помимо обычных предметов — тарелки, стакана, лежат серп и молот, или рядом с эскизом писавшейся тогда картины «Расстрел в деревне», посвященной убитому в Испании франкистами поэту Гарсиа Лорке, появляется образ молодой женщины, пренебрегшей ради любви своим положением в высшем обществе, к которому она принадлежала, чтобы стать женой тогда еще неизвестного и нищего художника, в талант которого она, однако, сразу и непоколебимо поверила. Она «приходила в мастерскую часам к одиннадцати и позировала для моих картин... Она приносила с собой сверток с едой — вареный рис, консервированные персики, бутерброды с колбасой...»

«Автопортрет с черепом в руках». «Я получил открытку из Нью-Йорка с репродукцией «Герники» Пикассо, и тогда же на страницах журнала «Литература» появились переводы нескольких стихотворений Лорки. Я вложил засушенный цветок между челюстями черепа, думая о строчке Лорки — «...цветок твоего черепа» — и об Испании, которая в 1937 году наполняла наши сердца».

«Пожар в папской Канцелярии». Пламя, вырывающееся из окон, и фигуры с зонтами под дождем. «Дождливой ночью, возвращаясь домой после встречи Нового, 1940 года, мы увидели огонь, вспыхнувший на верхнем этаже папской Канцелярии — здания, построенного Браманте, — рассказывал мне Гуттузо. — То, что горело одно из прекраснейших зданий эпохи Возрождения, в сочетании с событиями, происходившими тогда в мире, представилось нам предзнаменованием чего-то еще более зловещего. Действительно, в 1940 году Италия вступила в войну». Не случайно парной к этой картине является другая — **«Немецкий парашютист»**, который появляется в бездонном небе как апокалипсический ангел смерти.

Несколько картин, метафорически передающих ужасы войны.

Самая большая из них и самая сложная по композиции, **«Триумф войны»**, потребовала развернутого пояснения художника:

«Здесь я обращаюсь к другим художникам, которые писали на тему войны. Много лет на одной из стен моей мастерской в Велате (загородном доме на севере Италии. — Н. П.) висит выцветшая репродукция картины Франца Марка «Война», называемая также **«Животная участь»**. Как известно, картина эта обгорела во время пожара, и правая ее часть была переписана Клеем.

Я использовал картину Марка как канву, по которой писал свои образы. Один из его зеленых коней преобразуется в черного коня Таможенника Руссо. Внизу, слева, появляется голова коня с фрески **«Триумф смерти»** из дворца Склафани в Палермо. Вверху, справа, — голова лошади из **«Герники»**. Я сохранил сине-белую лань Марка, помещенную в центре полотна. С одного из своих рисунков серии **«С нами бог»** заимствовал две головы эсэсовцев в шлемах.

Между двух гранатометов — силуэт мальчика (с поднятыми руками. — Н. П.) из варшавского гетто, с известной фотографии, положенный на полотно как печать».

Снова **«Книги и предметы в мастерской художника»**: «Лампа, клетка для птицы, маленький столик. Портфель из искусственной кожи. Книги, которые мы читали. Фашизм сжигал книги. В Германии, в Италии, в Испании». На рисунках — эскизах к этой картине — костры из книг. На других — стопки книг, бывших в те годы в мастерской Гуттузо. На корешках имена авторов, в том числе русских: Ленин, Блок, Есенин, Бабель — последний даже с названием — **«Конармия»**.

«Подпольная печать». Винтовая лестница, ведущая в подвальное помещение. На стене занимающая полкартины карта Рима с помеченными на ней кружками и крестиками пунктами тайных встреч, а быть может, и боевых действий. Лампочка под низко свисающим металлическим абажуром освещает стоящий на столе ротапринт, пачки готовых листовок. Тут же пепельница с недокуренной, дымящейся сигаретой, термос. На другом столике — электроплитка

и пара яиц — героика соседствует с будничным бытом. Лица подпольщиков.

«Когда наступал комендантский час, в подвале одного из домов в центре Рима начинал работать печатный станок. Там же некоторое время находилась редакция выходившей в подполье газеты «Унита». Мы ели на ходу, там же спали, а затем организовывали встречи, связанные с нашей работой, — работой по вооруженной борьбе против фашистов и нацистов. Депутат-коммунист Марио Аликата в 1943 году был ответственным за подпольную печать ИКП. Он умер в 1963 году, когда я писал эту картину. Введя в нее его образ, я хотел почтить память друга».

«Автопортрет с Мимиз». Серьезные лица. У него — даже суровое. У нее — светлое, ясное и полное веры — в него, в их ставшее общим дело.

Картины-реплики на произведения любимых художников. «В цикле нашли свое место некоторые картины, связанные с творчеством других живописцев прошлого и моих современников, превратившиеся в «факты» (идеи-предметы) моей собственной жизни. Некоторые из них — копии в полном смысле этого слова. Таковы «Женщина с белыми чулками» Курбе, «Распятие», написанное Пикассо в 1930 году, «Бичевание Христа» Караваджо из церкви Сан Доменико Маджоре в Неаполе. Другие имеют лишь косвенное отношение к оригиналам. Такова картина с бело-зеленой простыней, написанная с мыслью о «Смерти Марата» Давида. Иные, наконец, являются страницами из альбома, на которых соседствуют «цитаты» из картин Жерико, Сера, Сезанна, Ван Гога, Пикассо. Особое место занимает рисунок с отрезанным ухом Ван Гога, которое, как мне представляется, имеет отношение не столько к его биографии, сколько к истории живописи».

Мы еще вернемся к этой последней фразе Гуттузо в связи с одной из его больших картин, написанных много лет спустя.

«Рим — открытый город» и «Ардеатинские пещеры». Как известно, незадолго до освобождения Рима он был объявлен открытым городом. Но атмосфера в нем царила иная. Еще две парные картины, которые должны висеть одна над другой.

На верхней — ноги прохожих с их «тяжелыми и печальными шагами по римской мостовой». Только ноги. Мы не видим ни фигур людей, ни тем более их лиц. Только ноги. Но художник передает напряженность шагов, походки. Рядом с ногами, обутыми в сапоги офицера гитлеровского вермахта, зримо усложняются шаги стремящихся побыстрее разминуться с ним прохожих — римлян и римлянок.

На другой, нижней картине... «В одном из песчаных карьеров на Ардеатинской дороге с большими и глубокими шахтами в ночь на 23 марта 1944 года в знак репрессии за партизанские действия было уничтожено 323 римлянина. На трупы своих жертв нацисты

обрушили стены шахты. Я присутствовал, когда откапывали их тела. Это было ужасное зрелище. Но в реальности воспоминания, страшная мешанина человеческих тел, вещей, песка, крыс и змей преобразилась в золотистое солнечное вещество».

Так, избегнув натурализма, Гуттузо создал потрясающее по обличительной силе полотно. Позже по нему было отчеканено на меди панно для мемориала «Ардеатинские пещеры», созданного в память жертв фашистского и нацистского террора.

Этими картинами завершается Автобиографический цикл Ренато Гуттузо. Впрочем, разве не автобиографично все творчество художника, неразрывно связанное с событиями его времени, а иногда и предсказывавшее их. Так было, в частности, с его первым большим, писавшимся еще в 1939 году полотном, названным «Бегство с Этны во время извержения», в котором стихийное бедствие служило лишь предлогом для изображения атмосферы народного восстания. И разве не имеет непосредственного отношения к биографии Гуттузо серия его рисунков «Gott mit Uns» («С нами бог» — надпись на ременной бляхе солдат гитлеровского вермахта), рисунков, запечатлевших нацистские зверства в оккупированном Риме.

Приняв личное участие в итальянском движении Сопротивления, Гуттузо и в послевоенные годы остается верен теме народной борьбы против фашизма, реакции, агрессии, где бы эта борьба ни развертывалась. Он часто обращается к ней не только в плакатах и политических рисунках для газет, но и в живописных полотнах, вновь обращаясь к аллегориям, используемым как средство усиления художественной выразительности. Гуттузо не скатывается к плоской иллюстративности. Редко о какой из его картин можно сказать: «Я это видел», но часто: «Я это пережил».

«ДАНТЕВСКИЕ РИСУНКИ»

Старые римские кварталы, расположенные в треугольнике между площадью Испании, Тибром и пьядца дель Пополо — Народной площадью, издавна были облюбованы художниками, музыкантами, писателями. Здесь, на одной из узеньких без тротуаров улочек, и сейчас стоит здание, в потемневшие кирпичные стены которого вделаны фрагменты античных статуй. В этом доме была мастерская Кановы. Неподалеку от него — дом, в котором жил и работал Александр Иванов... В наше время, помимо знаменитой консерватории «Санта-Чечилиа», этот район известен множеством маленьких картинных галерей. Стоит толкнуть застекленную дверь, и прикрепленный к ней колокольчик оповестит мелодичным звоном хозяина или хозяйку о приходе посетителя. Вы же окажетесь в мире красок, чувств, мыслей современных итальянских художников.

Как раз в те дни, когда я впервые встретился с Гуттузо, одна из таких галерей — «Габбиано» («Чайка») — организовала выставку его рисунков к «Божественной комедии» Данте. Хотя рисунки эти были сделаны почти за десять лет до того, они впервые показывались широкой публике.

В 1959 году одно из крупнейших итальянских издательств, «Мондадори», заказало Гуттузо сто иллюстраций к дантовой поэме. Он работал над ними два года и, как рассказывал, выполнил около тысячи листов — рисунков и набросков. Многие из них оказались уничтожены самим автором, другие оставлены им как законченные работы или эскизы. К сожалению, книга не была сразу же издана.

Гуттузо говорил, что он смотрит теперь на эту свою работу как бы со стороны и что если бы ему пришлось начать ее заново, то многое бы, наверно, изменил: «Но дело сделано. Оно отняло два года моей жизни, и я считаю своим долгом отчитаться в них перед общественностью».

О выставке много писали в газетах, и ее успех побудил издателя Мондадори объявить, что рисунки Гуттузо выйдут отдельным альбомом с соответствующими им стихотворными текстами Данте. (Вслед за первым изданием альбома вскоре вышло и второе, причем массовым тиражом.)

«Божественная комедия» — одна из тех вечных книг, к которой, уже с раннего Возрождения неоднократно обращались художники разных эпох и разных стран.

Очевидно, не случайно, что в наше наполненное столькими героическими и трагическими событиями время поэма Данте вновь привлекла к себе пристальное внимание художников. «Божественная комедия» потребовала нового прочтения. По-новому прочел ее и Ренато Гуттузо.

В связи с выставкой его спрашивали: «Не ограничивает ли свободу художника обращение к тексту книги?» «Нет, — отвечал он. — Впрочем, что понимать под свободой? Она не означает «делать то, что хочю». Художник всегда зависит от множества внешних обстоятельств. Это и его культурный круг, и современные ему эстетические течения, и вкусы заказчиков. Так почему бы среди них не быть и знаменитому тексту? Мера свободы художника может быть только внутренней. В этом смысле художник, если он действительно художник, всегда свободен. Тициан был свободен даже тогда, когда писал портреты по заказу».

Почему же, однако, не была своевременно издана книга с рисунками Гуттузо? Причиной послужила не его трактовка поэмы, а одно, казалось бы, формальное, хотя, и это следует признать, существенное для издателя обстоятельство. Данте, «последний поэт средневековья и вместе с тем первый поэт нового времени», как писал о нем Фридрих Энгельс, подчинялся законам поэтики своей эпохи, требовавшим строгого соответствия количества строк, строф, песен в трех частях его

грандиозного произведения. Гуттузо же привлекли в поэме те места, которые соответствовали как его собственным настроениям, так и мыслям, идеям нашего времени — то, что он сам назвал «человеческими страстями Данте». Художник справился с поставленной перед собой задачей, но «геометрия» поэмы оказалась нарушенной. Так, из семидесяти двух рисунков, представленных на римской выставке, сорок три приходились на «Ад», двадцать три — на «Чистилище» и лишь шесть — на «Рай». «Я не могу рисовать ангелов — я их никогда не видел», — говорил мне шутливо, но скорее серьезно Гуттузо. Не случайно поэтому он избегал называть свою работу «иллюстрациями», предпочитая говорить о «рисунках на дантевские темы» или «дантевских рисунках». Будем же и мы воспринимать их таковыми. Проверенные временем, они отстаивали свое право на существование именно в этом качестве.

Поначалу выставка ошеломляла неистовством красок и рисунка. Они поистине под стать страстности, с которой написана и сама поэма Данте. Потом, вникая в содержание, начинаешь проникать в замысел художника.

Зловещим настроением открывается его серия. По небу несутся черно-багровые тучи. Изломанные вершины гор вырисовываются на еще светлом горизонте. Но земля окутана мраком. Только распростертые ветви мертвого дерева ловят отблески гаснущего заката. Под рисунком рукой художника выведена дантевская строка: «День уходил, и неба воздух темный...»

Рядом рисунок, на котором страшные чудовища гонят на пытки охваченную ужасом толпу. Вот еще рисунок — мрачный грот, где вокруг голых тел извиваются, душат людей огромные гады. Широко используя художественные параллели и гиперболизацию, столь характерные для его творческой манеры тех лет, Гуттузо, делая эти рисунки, конечно, думал и о фашистских лагерях смерти, а быть может, и об угрозе атомной войны. Не случайно некоторые из них выглядят прямым продолжением графической серии «Gott mit Uns».

Но вот рисунок, звучащий грустным аккордом после буреподобной музыки. Женщина, сидящая в лодке, кормит грудью ребенка. Мужчина печально уронил голову на ладони. Парень перебирает струны гитары. Другой глядит в море, за которым уже не видно берега... Одеты они при всей условности костюмов скорее современному. Под рисунком стихи Данте: «В тот самый час, когда томят печали отплывших вдаль и нежит мысль...» Думается, что этот рисунок — рассказ о наших современниках, может быть, земляках Гуттузо, сицилийцах, уезжающих на чужбину. Невольно вспоминается «Отправление парохода на Неаполь» из Автобиографического цикла.

...Словно в космическом пространстве, мчатся в вечном полете Франческа и Паоло — их любовь пережила их смерть.

И снова родная художнику Сицилия, на этот раз, казалось бы, уже прямо по Данте,— Сицилия XIII столетия, восставшая против чужеземных поработителей: «Когда бы произвол, для угнетенных мучительный, Палермо не увлек вскричать: «Бей, бей!», восстав на незаконных». Знаменитое Палермское восстание 1282 года против французского господства на острове вошло в историю под названием «Сицилийской вечерни». В прошлом веке оно вдохновило Верди, обратившегося к нему в связи с гарибальдийской эпопеей. Мы же, глядя на этот рисунок Гуттузо, снова вспоминаем об итальянском движении Сопротивления фашизму.

Сам Гуттузо подтверждал, что своими рисунками он хотел перебросить мост между веками, отделяющими нашу эпоху от Данте. Я привел в качестве примера некоторые из них, где исторические параллели наиболее очевидны. Но было бы натяжкой видеть в сюжете каждого рисунка прямые аналогии с современностью. «В поэзии Данте,— говорил художник,— меня привлекали прежде всего те неизменные чувства, которые испытывал человек XIV века и которые будут волновать его в XXI веке. Я использовал в рисунках и современные персонажи. Их пороки помогли мне осознать Данте, воплотить то, что хотел сказать поэт, заклеить убийц, тиранов, подлецов, которых я знаю так же, как он знал тех, что жили в его время». При этом Гуттузо умышленно отказался от образов Данте и Вергилия, как бы предпочитая быть рядом с ними, но незримо, вместе с ними переживать «человеческие страсти», а не оставаться сторонним наблюдателем путешествия двух поэтов. Очевидно, он прав и в этом. Почти всегда у тех художников, которые ранее иллюстрировали «Божественную комедию», эти образы получались дидактичными. Не подчеркивали, а снижали эмоциональный накал дантевских песен.

«Фантазия поэта,— продолжал Гуттузо,— его видения всегда предметны, реальны. Его призраки зримы. Достаточно прочесть поэму внимательно, как из слов, из стихов возникают образы, сцены. В некоторых стихах я увидел голубку, в других моря крови. Правда, если в одних стихах описание Данте настолько детально, что кажется, будто перед глазами встает уже готовый рисунок, то другие сцены даны как бы наброском, мазками. Я стремился верно следовать не только общему духу Данте, но и его изобразительной манере, поэтому в моих рисунках и преобладает то штрих, то цветное пятно. Но всегда я хотел быть ясным, понятным. А в общем-то, еще Энгр говорил, что даже дым должен иметь свою форму».

Итальянские художественные критики подчеркивали реализм «дантевских рисунков» Ренато Гуттузо. Так, один из них, Дарио Микакки, писал: «Средствами живописи Гуттузо утверждает познаваемость мира... Он возвращает живописи ее способность выполнять политические функции».

Да, под его пером и кистью чудный рисунок к XXXI песне «Чистилища», на котором единственный раз появляется лицо Данте, тоже выражает политическую позицию. Матильда поднимает поэта из реки забвения Леты, и это воспринимается как символ глубокой веры художника в силу искусства, в силу идей добра, их торжества над мраком, корыстью, тиранией. Рисунок словно иллюстрирует и слова самого Гуттузо: «Я считаю, что художник должен делать все для того, чтобы защищать свои идеи, помня, что он человек, живущий среди других людей».

Идеи мира, свободы и счастья на земле, ненависти ко всему, что враждебно человеку, защищает Гуттузо и в серии рисунков к «Божественной комедии», написанной шесть столетий назад. И то, что рисунки его несут в себе такой политический накал, тоже полностью соответствует духу поэмы, создававшейся Данте как страстный художественный, философский и политический, да — и политический, документ своего времени.

КАРТИНЫ, ПИСАВШИЕСЯ В ВЕЛАТЕ

Каждый год, когда приближалось лето, Ренато Гуттузо стремился как можно скорее уехать из Рима. На севере Италии, в местечке Велате, неподалеку от города Варезе, у них с женой есть небольшой дом. Сборы к отъезду начинались обычно заранее, однако почти всегда затягивались. Хорошо, если удавалось уехать в конце июня. В столице держали дела: политическая и общественная деятельность, переговоры с художественными галереями и издательствами, встречи с товарищами и коллегами по парламенту, критиками, писателями, артистами, художниками, журналистами.

Иные считают, что в Риме Гуттузо понапрасну тратит свои силы и время. Есть и такие, кто утверждает, будто политическая и общественная деятельность наносят ущерб его творчеству. Однако большинство, а я в их числе, не могут представить себе Гуттузо, а главное его картин, без того водоворота жизни, в котором он постоянно находится и в котором черпает свое вдохновение. Черпает и выплескивает так, что жизнь продолжает кипеть и на его полотнах.

Развитие творчества Гуттузо можно представить в виде нарастающей спирали. Каждый ее новый виток образуется из множества произведений малых форм, разрабатывающих определенную тему и затем воплощающихся в одном или нескольких основополагающих для данного отрезка времени — года или больше, произведениях, обобщающих предшествующие им поиски и находки, а иногда, словно по инерции, и продолжающих их, когда «главное» произведение уже создано.

В последние годы из мастерской Гуттузо в Велате регулярно выходили большие картины. Для работы над ними мастерская там оборудована специальным подъемником. Но дело, конечно, не только в размерах полотен. Эти картины крупномасштабны по проблемам, которые в них ставятся, по темам, которые в них разрабатываются. Недаром многие из них становились событиями не только художественной, но и общественно-политической жизни Италии. Именно такое звучание имело созданное в год моего приезда в Италию большое полотно под названием «Стенная газета. Май, 1968 год», писавшееся по свежим следам известных парижских событий, нашедших отклик и в других западноевропейских странах, в том числе и на родине художника.

Это произведение весьма внушительных размеров $4,80 \times 2,80$ метра. Создавая его, Гуттузо использовал метод, примененный им в предыдущем, 1967 году при работе над другим большим панно — «Женщины, комнаты, пейзажи, предметы», некоторые фрагменты которого были представлены на одной из выставок Гуттузо у нас, в Советском Союзе. Этот метод, подсказанный техникой коллажа, к которой он неоднократно прибегал и раньше, заключается в монтаже различных, объединенных общей темой, но здесь написанных им самим изображений. Исполняя их порознь, часто без заранее предусмотренной композиции, автор сохраняет за собой широкое поле для выражения своих чувств, переживаний, взглядов и размышлений, воплощенных в образах, гораздо более многочисленных, чем впоследствии сможет вместить законченное произведение. В данном случае этот метод не только обусловил название — «Стенная газета...», но и подсказал средства исполнения: синтетические краски, наложенные на бумагу.

Именно на бумаге родились эти фигуры, предметы, которые, будучи затем семь раз примерены, наконец, вырезаны и скомпонованы, нашли свое место в общей композиции. Составление такой композиции вылилось в оригинальный для живописца творческий процесс, несколько напоминающий работу кинорежиссера, монтирующего предварительно отснятый материал.

В законченном виде панно (будем называть так это произведение в отличие от картин в традиционном смысле этого слова) делится на две почти равные части по диагонали, идущей из нижнего левого угла в верхний правый. Эта без труда различимая линия образуется группой полицейских в касках, со щитами и дубинками в руках и продолжается баррикадой, напоминающей в то же время свалку вещей — отвергнутых идолов пресловутого «общества потребления». Автомшины и холодильники, модернистская мебель и металлические бочки из-под бензина оказались сваленными здесь вместе с вывороченными камнями мостовой, стволами спиленных деревьев, погнутыми трубами. Отмечу попутно деталь, характеризующую степень

душевного накала, с которым работал художник: в ту баррикаду Гуттузо «бросил» и свое любимое кресло с плетеным сиденьем из мастерской в Велате.

Треугольное пространство выше диагонали заполнено зданиями, которые в шестидесятые годы представляли образцы ультрасовременной архитектуры. Они явно предназначены не для жилья, а под конторы банков, торговых, страховых и промышленных компаний — этих подлинных властелинов современного западного мира. Изображая здания, напоминающие скорее американские небоскребы, чем французские дома (в 1968 году над крышами Парижа еще не возвышались построенные позже «башни»), художник явно хотел сказать, что взрыв, происшедший во Франции, может повториться в любой другой стране Запада.

На это же указывают и размещенные по краям панно, как бы на его полях, отдельные, на первый взгляд будто и не связанные ни друг с другом, ни с основным сюжетом произведения образы. Но заимствованные из фотохроники того же времени, они разбивают, подчеркивают главную мысль, проходящую через все «материалы» «Стенной газеты»: парижские события были ответом, реакцией на насилия и репрессии, прибегая к которым старый мир хочет продлить свое существование.

Мы видим испитую до дна чашу, словно заимствованную с полотен художников кватроченто, и рядом с нею носилки с ногами убитого в Боливии Че Гевары (они оказались на первом плане фотографий, сделанных репортерами в тюремном морге, но вспомним также рембрандтовский «Урок анатомии доктора Тульпа»); руку американского шерифа, тянущуюся к рукоятке подвешенного у пояса пистолета (жест, часто повторяющийся в американских фильмах-боевиках), начальника сайгонской полиции, собственноручно расстреливающего партизана (аналогичная фотография тоже обошла весь мир); белые колпаки куклуксклановцев и такую же белую, как эти колпаки, руку, душащую негра; снова (привычный, как рефлекс) жест шерифа и еще один, запомнившийся по фотографиям в газетах, образ расстреливаемого вьетнамского патриота.

Художник, конечно, прав: все эти события, происходившие, казалось бы, очень далеко от Франции, были связаны с «парижским маем» не только по времени.

Расположение отряда полицейских на уровне баррикады, видимо, означает ее прорыв ими. Зловеще выглядит и вырывающаяся из-под их ног, чудовищная, с вывернутыми на крутом развороте колесами гоночная машина.

И все же в целом, несмотря на драматизм, даже трагизм отдельных образов, это произведение — оптимистическое. Его мажорное звучание определяется группой демонстрантов в нижней правой части панно. Окутанные красными знаменами, на фоне очищающегося от

облаков, с глубокими синими просветами неба, они движутся вперед, крепко взявшись за руки, и можно представить, как, выйдя за раму панно, продолжат свой марш за его пределами, в жизни.

Знакомясь с не вошедшими в композицию деталями, с предварительными эскизами и рисунками, я подумал, что поиски Гуттузо не были лишены эмоциональной поспешности в суждениях, связанной с переоценкой значения собственно студенческих выступлений в ходе «парижского мая». Эта повышенная эмоциональность в политических оценках сказалась и в некоторых других его произведениях, в частности в сделанном в 1970 году еще одном большом панно — «Новый мир». Его живописные достоинства очевидны, но в нем же оказались объединенными и, следовательно, как бы отождествленными некоторые явно противоречащие друг другу явления. Когда я заметил об этом Гуттузо, он возразил:

— А разве рождение нового в мире происходит так уж гладко, без противоречий?

Нет, конечно. Важно, однако, чтобы сам художник был свободен от таких противоречий.

Трудно определить жанр гуттузовской «Стенной газеты...». Художник прав, отказываясь называть ее картиной. Он говорил, что хотел сделать нечто более активное, чем простое отражение событий, рисунка, внести в них собственный, по возможности наиболее действительный вклад, как если бы, будучи непосредственным участником происходящего, получил задание выпустить настоящую стенгазету.

В связи с этой работой Гуттузо критики вспоминали картину Гюстава Курбе «Ателье», название которой имеет подзаголовок — «Реалистическая аллегория». Сгруппированные в ней и тоже, казалось бы, не связанные друг с другом персонажи дали своего рода художественно-социологический анализ французского общества середины прошлого столетия. Пожалуй, определение «реалистическая аллегория» наиболее подходит и к работе Гуттузо, причем не только этой.

«Стенная газета. Май, 1968 год» стала одним из ключевых произведений в творчестве Гуттузо, встав в один ряд с «Бегством с Этны во время извержения», «Распятием», «Занятием пустующих земель на Сицилии», «Битвой на мосту Адмиральо», «Буги-вуги», и «Пляжем», «Дискуссией» и «Собранием», наконец, непосредственно предшествовавшими ей картинами Автобиографического цикла. В 1959—1960 годах, отмеченных острыми дискуссиями в Итальянской коммунистической партии, словно проведя не одно «собрание» и с самим собой, переосмыслив в середине шестидесятых годов в Автобиографическом цикле жизнь собственную и своих современников, Гуттузо еще больше утвердился в своем призвании художника-борца, активного участника происходящих в мире событий.

В 1969 году Гуттузо выставил на суд общественности триптих «История Лота» — «Разрушение Sodoma», «Жена Лотова» и «Лот с дочерьми». Впрочем, определение «триптих» довольно условно для трех, «не стыкующихся» непосредственно между собой, хотя и объединенных общей темой картин. Библейская легенда о Лоте — единственном праведнике в Содоме, выведенном ангелами из сожженного божественным огнем, погрязшего в разврате города и получившем возможность спастись бегством вместе с женой и двумя дочерьми, но при условии, что они не будут оглядываться, неоднократно использовалась в мировом искусстве. Как и его предшественники — художники прошлого, Гуттузо взял лишь канву легенды, чтобы передать мысли и чувства своего собственного времени (так и в написанном за два десятилетия до того «Распятии» он заклеил фашистское насилие).

«История Лота» явилась продолжением, развитием темы, поднятой художником в «Стенной газете...». Только здесь аллегория переросла в гиперболу центрального полотна триптиха.

Гуттузовское «Разрушение Sodoma» предрекает крах, взрыв изнутри западного общества, неспособного разрешить порожденных им самим противоречий. Выдержанная в красных с пронзительностью неоновом света тонах — современный вариант библейского огненного дождя, — она рисует апокалиптическую сцену плавающих в пламени и рушащихся небоскребов, рвущихся труб — этих артерий города индустриальной эры, из которых хлещут потоки бензина, превращающегося тут же в пылающие реки. Потеряв свое функциональное назначение, коленчатые трубы извиваются как змеи на отрубленной голове Медузы-Горгоны. (За спиной демонстрантов «Стенной газеты...» заводская конструкция из труб сохраняет свою структуру — там предприятие занято и охраняется рабочими.) И среди всеобщего разрушения, под почти физически ощутимый грохот камней и бетона, скрежет металла, треск пламени копошатся обнаженные фигурки людей, в ослеплении сладострастия не ведающих и не отдающих себе отчета в наступившем крушении их мира, их жизни. По своему духу эта картина перекликается и со многими рисунками к дантевскому «Аду».

Глубоким драматизмом, пожалуй, даже более действенным, чем в картине «Разрушение Sodoma», которая, на мой взгляд, в своей усложненной композиции несколько перегружена деталями, наполнено полотно «Жена Лотова».

Возврата к прошлому не было. Но жена Лота, нарушив запрет, оглянулась, чтобы бросить последний взгляд назад, в ту сторону, где, хорошо или плохо, прошли годы ее жизни, где остался ее домашний очаг. Превращенная за ослушание в соляной столп, она так и застыла с откинутой рукой, в резком повороте торса, с развевающейся копной седых волос на голове, обращенной туда, где черное ночное небо

освещено гигантскими всполохами горящего города. Бесстрастно-зеленоватый лунный свет заливает белую фигуру, еще мгновение назад наполненную жизнью. Это ощущение испытанного ужаса от только что увиденного, сливающегося с ужасом перед лицом собственной судьбы, эта поза, в которой естественность обернувшейся на ходу женщины сочетается со стремлением вырваться из внезапно охватывающей ее окаменелости, переданы с поразительным даже для Гуттузо мастерством.

Сцена третьей картины — «Лот с дочерьми» происходит не то в заброшенном гараже — в углу валяется автомобильная крышка, — не то в пляжной кабине — опьяненный Лот лежит навзничь на надувном матрасе, а на земляной пол брошена махровая простыня. За окрестными холмами, видимыми через отворенные двери, еще догорает зарница пожара. Сильные тела молодых женщин контрастируют с бессильно распростертой фигурой старого Лота. Жестокая эротика гуттузовской картины, как и следовало ожидать, ничем не напоминает трактовку того же сюжета художниками барокко, часто обращавшихся к нему, чтобы преподнести его в духе галантной, не лишенной пикантности сценки.

...Помню, как в феврале 1970 года Гуттузо неожиданно собрался на Сицилию. Его пригласили принять участие в ночном бдении — своеобразной манифестации протеста жителей сицилийского городка Джибеллина, разрушенного за несколько лет до того страшным землетрясением. Из-за бездействия властей люди там продолжали, да и сейчас еще продолжают, ютиться во временных бараках. Вернувшись в Рим, художник сразу же принялся за подготовительную работу к будущей картине «Ночь Джибеллины». Он вновь хотел внести свой посильный вклад в народное движение, и под его кистью конкретный эпизод борьбы нескольких тысяч сицилийских трудящихся, не теряя ничего от своей животрепещущей актуальности, преобразился в символ протеста против всякой социальной несправедливости, порождаемой обществом, равнодушным к страданиям обездоленных.

«Ночью Джибеллины», как и «Захватом пустыющих земель» и многими полотнами Автобиографического цикла, Гуттузо прямо возвратился к темам родной ему Сицилии, вкладывая в свою новую работу любовь и горечь, переполняющие его сердце. Картина построена на контрасте дивной южной ночи как выражения красоты и богатства острова и горестной судьбы его населения. Люди бродят по развалинам того, что было их жилищем. Но эти жалкие остатки стен, все еще напоминающие о домашнем тепле, которое они когда-то хранили, разложенные на земле костры и факелы в руках манифестантов свидетельствуют не о смерти, как огненные реки в «Разрушении Содомы», а о продолжающейся на руинах борьбе за жизнь.

Думаю, что не случайно Гуттузо не остановился на первом варианте, в композиции которого доминировала вырисовывающаяся на фоне большого, как пожар, костра в чем-то даже зловеющая фигура согбенного старика, опирающегося обеими руками на палки. При всей живописной эффектности этого варианта его трактовка темы, видимо, не соответствовала общему впечатлению, вынесенному художником из участия в ночном бдении. Он пишет новый, больший по формату вариант, в котором тоже скорбная фигура закутавшейся в черную шаль женщины сопоставлена с группой людей — мужчина, несущий на плече красное знамя, другой, держащий на руках заснувшего ребенка. На заднем плане — несколько молодых пар стоят в обнимку у костров. Этим людям — жить, и они пришли сюда, чтобы потребовать более достойного существования, соответствующего званию человека и труженика.

В картине есть что-то от настроения итальянского народного праздника, как вообще похожи на праздник политические манифестации в Италии. Не следует, однако, думать, что она односложна и прямолинейна. И в ней присутствует грусть, даже щемящая грусть, словно предчувствие еще многих и многих тягот, которые ждут впереди этих людей.

О Гуттузо иногда говорят, что он художник трагического склада, что ему лучше удаются картины, изображающие разрушения, страдания, гибель людей. Думаю, что это верно лишь отчасти. Само время, в которое он живет, насыщено многими драматическими событиями, и художник не может оставаться к ним равнодушным.

А то, что он может быть и по-настоящему лиричным, еще раз подтвердили большие картины, написанные в Велате летом того же 1970 года и названные им «Посещения». Гуттузо не считал серию законченной и намеревался продолжить ее в будущем. Мне он рассказывал о своей мечте, чтобы, размещенные рядом друг с другом, эти картины закрыли стены какого-нибудь помещения, превратив его в своего рода гражданскую капеллу. Быть может, на эту мысль его навела знаменитая капелла в Валлорисе, расписанная Пабло Пикассо на темы «Войны» и «Мира».

В «Посещениях» Гуттузо спроектировал на ограниченную поверхность полотен свои повседневные, обыденные жесты, движения — привычку распахивать по утрам дверь на балкон, пользоваться незаметными, но необходимыми вещами — стулом, столом, тарелкой, красками. В этих же комнатах, среди этих же предметов постоянно присутствуют и его работа, мысли, раздумья, любовь к близким и друзьям, грусть о навсегда ушедших и ушедшем, сегодняшние искушения, надежды на будущее и тревоги, которые стучатся по ночам в наши окна.

Сколько человеческого тепла в тех картинах, на которых изображены желанные художнику гости. Вот легким и широким

шагом входит в дом через широко распахнутую дверь молодая, словно олицетворение самой весны, женщина. Не знаю, можно ли найти в западной живописи нашего времени другое, столь же яркое выражение современного идеала юности, грации, женственности.

На следующей картине — сидящий в непринужденной позе за столом Пикассо в майке с красной звездой на груди и рука хозяина дома, наливающаяая ему в стакан вино из оплетенной соломкой пузатой бутылки — «фьяско». На стене, за дверью, портрет Мимиз с характерной прядью волос, свернутой раковинной, — деталь, присутствующая во многих картинах художника последних четырех с лишним десятков лет.

Какая-то отрешенная, «метафизическая» атмосфера наполняет комнату, изображенную на третьей картине. Еще бы! Ведь здесь присутствуют одновременно Дюрер — один из любимых Гуттузо художников прошлого и рядом с ним — Марлен Дитрих — известная немецкая киноактриса, покинувшая Германию после прихода к власти нацистов. Ее появление могло бы показаться несколько неожиданным, если не принять во внимание, что на молодежь поколения Гуттузо она в свое время произвела впечатление не меньшее, чем, скажем, Мерилин Монро или Брижитт Бардо на новое поколение после второй мировой войны. К тому же это не просто портрет Марлен Дитрих, а персонаж ее самого популярного фильма — «Голубой ангел». Заимствованный с киноафиш образ статичен. Точно так же и Дюрер с распущенными золотистыми волосами и сложенными руками сохраняет позу своего «Автопортрета». Однако оба персонажа расположились в креслах из обстановки дома Гуттузо.

За окном, словно превращающий картину в сновидение, оправдывающее явление Дюрера и Марлен Дитрих в Велате, — таинственный пейзаж со скалистым берегом и половинкой луны, бросающей отблески на поверхность озера. Темно-синий тон этого пейзажа контрастирует с красным переплетом рамы большого окна, желтой стеной и зеленой салфеткой, лежащей поверх шкафчика с красками и кистями самого художника. Но в эту странную, действительно как сновидение, атмосферу вторгается живая реальность — руки, протягивающие гостям прямо со стороны зрителей торт. И этот жест делает нас сопричастными присутствию здесь и Дюрера и «Голубого ангела» Марлен Дитрих.

Следующий, 1971 год был отмечен в творчестве Гуттузо новым большим пафно, выполненным в смешанной технике с широким использованием коллажа. Это «Новости», еще одна «реалистическая аллегория» современности.

В качестве фона изображен некий городской мотив, возможно, подземный переход или спуск в метро, на что намекает бьющий откуда-то сверху вдоль лестничного проема неоновый свет реклам.

Рядом с лестницей, как вавилонская башня, возвышается киоск, увешанный свежими выпусками газет и журналов.

Газетный киоск как непрременная принадлежность современного образа жизни давно привлекал к себе внимание Гуттузо. В 1964 году он сделал коллаж из журнальных обложек. В 1965-м изобразил киоск с фигурой читающего газету человека в своей единственной крупной скульптуре, отлитой затем в бронзе, которой сам он, правда, остался недоволен, говоря, что слишком послушно следовал советам своего друга — скульптора Маццакурати, в результате чего произведение во многом утратило черты, присущие его собственному творчеству. А одновременно с «Новостями» по модели Гуттузо было изготовлено 129 экземпляров своеобразной статуэтки «Киоск». Сделанные по его эскизу из латуни, ярко раскрашенные, причем по каждой из них художник прошелся своею рукой, они выглядят очень декоративно и нарядно.

Но киоск в «Новостях» иной. Здесь он вдоволь насыщен драматизмом. Яркие обложки развешанных на нем журналов возвещают и о подвигах человека в космосе и о попрании человеческой жизни на земле. А перед киоском, как бы сошедшие со страниц газет и журналов, выстроенные в ряд фигуры расстреливаемых: итальянский партизан из серии «Gott mit Uns» и борец французского движения Сопротивления со связанными за спиной руками (крупное увеличение переснятой фотографии с сеткой газетной печати подчеркивает, как и мальчик из варшавского гетто на картине Автобиографического цикла, документальную достоверность персонажа), осевшее на землю тело греческого патриота, тоже с картины Гуттузо 1952 года, привязанный к столбу вьетнамец с повешенной на шею мишенью — люди, отдавшие и отдающие свои жизни в борьбе. Между ними, объединяя их, — силуэт человека, читающего на ходу газету.

Драматический эффект этого произведения достигается в значительной мере противопоставлением сцены расстрела, группирующей вместе людей разных стран и поколений, с одной стороны, и равнодушия западного города — с другой, с его отпечатанными многотысячными тиражами средствами массовой дезинформации, с его неоновым чванством, с его проститутками, поджидающими тут же за углом клиентов.

И эта картина — обвинение. Художник знает сам и напоминает, кричит другим, что борьба за свободу, где бы она ни происходила, касается каждого из нас, продолжающего жить на земле. В «Новостях» Гуттузо еще раз подтвердил сущность своей политической позиции в искусстве.

...Похороны умершего в 1964 году Генерального секретаря Итальянской коммунистической партии Пальмиро Тольятти вылились в грандиозную народную манифестацию. Как запечатлеть

изобразительными средствами не само событие (это сделали журналисты, фоторепортеры, кинодокументалисты), а его смысл и значение — признание народом той важной роли, которую играла партия итальянских коммунистов в определении судеб страны? Таковую, или приблизительно такую, задачу должен был ставить перед собой художник, который, оставаясь на почве реализма, никогда, однако, не хотел ограничиваться ролью простого иллюстратора событий.

Приехав летом 1972 года в Велате, Гуттузо отложил в сторону накопившиеся за годы эскизы к давно задуманной им картине и приступил к теме, по сути, заново. Сразу «начисто» он пишет совершенно иную, чем предыдущие, композицию, заполняя фигурами, лицами, знаменами огромную площадь панно, заготовленного уже испытанным им способом — бумага, наклеенная на холст, наклеенный, в свою очередь, на фанеру. Лишь по завершении картины, которую при ежедневной работе по восемь—десять часов Гуттузо писал более двух месяцев, она для удобства хранения и транспортировки была разрезана на четыре части.

Поначалу картина может показаться очень простой, чуть ли не плакатной. Основная ее идея ясна с первого взгляда. Однако, продолжая рассматривать, «читая» ее, обнаруживаешь все новые подробности, которые, побуждая к воспоминаниям и размышлениям, развертывают сюжет, насыщают его все большим содержанием и могут многое рассказать вдумчивому зрителю.

Смысловой центр композиции смещен в правую нижнюю часть картины. Сказать, что это гроб с телом Тольятти, было бы не совсем точно. Сохраняя должную событию торжественность, Гуттузо в то же время тактично избегает создания «похоронного настроения». Нарисованное в профиль лицо Тольятти, утопающее в цветах, лишь очерчено легкими штрихами, но дано в большем масштабе, чем лица близстоящих людей, и это придает ему характер почти чистого символа.

На картине более ста пятидесяти фигур. Среди них около сорока — портреты известных политических деятелей и деятелей культуры. Очевидно, что отбор этих лиц был тщательно продуман, тем более что наряду с действительными участниками процессии на ней изображены и те, кто на похоронах Тольятти присутствовать не мог. Таковы, в частности, А. Грамши, Г. Димитров, И. В. Сталин. Но сколько героических, славных, трудных, трагических страниц истории врекощсают они в памяти. Здесь же представители нового поколения коммунистов. Иные из них как, например, Анджела Дэвис, тоже не могли находиться в числе действительных участников процессии. Но ведь история не стоит на месте, хочет сказать тем самым художник.

В нижней правой части картины сгруппированы портреты руководителей Итальянской компартии во главе с Л. Лонго. Рядом

с ними — Л. И. Брежнев, возглавлявший делегацию КПСС на похоронах П. Тольятти.

Особое место отведено образу В. И. Ленина, пятикратно повторяющемуся в различных пунктах картины. Легко различимый среди множества других фигур и лиц, присутствующий, по словам художника, «не как персонаж, а как идея», ленинский образ, не будучи подчеркнут никакими другими изобразительными средствами, органически вписывается в общую композицию.

Эта композиция потребовала огромной работы. Разместить на ограниченном пространстве изображение более ста пятидесяти человек — уже сама по себе задача довольно сложная. Однако картина создает впечатление присутствия гораздо большего числа людей — нескончаемого людского потока. Между тем композиция очень проста. Она построена по принципу равнобедренного треугольника, широкое основание которого совпадает с нижним краем картины, заполненным участниками процессии. Правда, справа их меньше, чем слева, и, чтобы уравновесить эту количественную диспропорцию, художник делает цветовой акцент, применяя технику коллажа для изображения цветов, окружающих лицо Тольятти, и одновременно выделяя тем самым смысловой центр картины. Этому яркому многоцветному пятну соответствует в верхней части предзакатное небо, рисуя которое Гуттузо пользуется теми же синими, голубыми, оранжевыми, желтыми тонами, присутствующими и в коллаже. Наконец, поднятые вверх красные знамена, связывая между собой два этих цветowych пятна, скрепляют и всю композицию.

В остальном, если не считать еще одного красного пятна — гвоздики, которую протягивает в сторону процессии чья-то рука, картину, заимствуя термин, употребляемый в кинематографии, можно назвать черно-белой. Все фигуры, лица переданы лишь различными тонами, лежащими между черным и белым, что, кстати, придает им особую четкость, позволяет хорошо рассмотреть.

В целом картина выглядит очень светлой, хочется сказать — акварельно-прозрачной. И это сообщает ей свежесть, эффект непосредственности восприятия и передачи действительности. Так, несмотря на все условности изображенного, художник достигает того, что оно воспринимается как запечатленная им реальность.

Когда вникаешь, казалось бы, в чисто технические приемы, которыми пользуется Гуттузо, неизменно замечаешь, что они подчинены интересам углубления содержания произведения. Заполняя, например, правый и левый верхний углы картины, он помещает с одной стороны фигуры стоящих на строительных лесах рабочих, а с другой — рисует Колизей. Присутствие рабочих в данном случае не требует дополнительных пояснений. Но и памятник античного Рима служит не только для обозначения места происходящего события. Перекликаясь с портретами деятелей культуры —

кинорежиссера Л. Висконти, поэта С. Квазимодо, писателя и художника К. Леви, драматурга Э. Де Филиппо, писателя Э. Витторини и других, с которыми у П. Тольятти отношения были тоже неоднозначными (известна, например, его публичная полемика с Э. Витторини), Колизей символизирует здесь историю и культуру Италии.

Получилось так, что эта картина, показанная впервые на выставке соотечественников Гуттузо в нашей стране, прежде, чем ее увидели соотечественники художника, побывала еще в Праге, Будапеште, Братиславе, Бухаресте. Но уже во время путешествия картины о ней много писалось в итальянской печати. Галереи оспаривали право на первую экспозицию ее в Италии. Я спрашивал тогда Гуттузо, кому будет отдано предпочтение. По его уклончивым ответам чувствовалось, что он колеблется. Ему хотелось, чтобы картину, посвященную народу, увидел сам народ. А частные галереи в Италии не располагают крупными помещениями, да и круг их посетителей, как правило, довольно узок.

Но тут представился счастливый случай. В начале сентября 1973 года в Милане проводился общенациональный фестиваль газеты «Унита». В рамках этого массового, ежегодно организуемого политического и культурного мероприятия в городском парке, примыкающем к стенам старинного замка Сфорца, была открыта художественная выставка. Перед входом на нее соорудили огромный щит с навесом на случай дождя. На этом щите и смонтировали картину Гуттузо. За девять дней фестиваля ее увидели сотни тысяч людей — рабочие, крестьяне, рабочая и учащаяся молодежь, интеллигенция, люди, съехавшиеся в Милан со всех концов Италии.

Я не раз стоял в густой толпе, прислушиваясь к разговорам и замечаниям зрителей. В устах большинства из них, лишь от случая к случаю встречающихся с произведениями живописи, оценки звучали бесхитростно. Любуясь точностью отдельных деталей — как свисают красные полотнища знамен с древков, как сочно написана молодая римлянка, стоящая на балконе, как живо изображена голова девушки с распущенными волосами на переднем плане, узнавая политических деятелей и деятелей культуры, — зрители говорили: «Здесь — отношения Тольятти с другими людьми, с народом, с прошлым и настоящим Италии, история нашей партии».

Тогда же, после летнего перерыва, я встретил Гуттузо на трибуне митинга, завершавшего фестиваль. У него было усталое лицо, желтые от табачного дыма пальцы. Конечно, мой первый вопрос был о новой большой картине, которую он должен был писать тем летом в Велате. Еще перед отъездом Гуттузо из Рима я видел первые наброски к ней и знал, что лето 1973 года будет отдано работе, посвященной памяти умершего в том году Пабло Пикассо. В годы молодости Гуттузо постоянно носил с собой открытку с репродукцией «Герники». «В то время она была для меня как партбилет». — говорил он. Впоследствии Гуттузо познакомился с Пикассо и не раз навещал его. Для него

Пикассо был другом, но прежде всего — Учителем. Его смерть он пережил как горькую личную утрату.

— Хочу изобразить Пикассо за столом в кругу персонажей его картин. Персонажи Пикассо, переписанные моею рукой, — сказал он.

С самого начала было видно, что замысел увлек его. От наброска к наброску менялись не только композиция, но и фигуры, окружающие Пикассо. Поэтому меня не удивило, когда, встретившись с ним в Милане, я узнал, что вместо одного полотна Гуттузо написал несколько картин, и цикл их еще не закончен...

«КАРМЕН», УВИДЕННАЯ ЗАНОВО

Отвечая как-то на вопросы итальянского художественного журнала «Болафи арте», Гуттузо говорил: «Мне нравится читать, изучать, писать и смотреть произведения искусства. Люблю открывать для себя неизвестную живопись, незначительные картины, затерявшиеся в провинциальных музеях, в какой-нибудь церкви на окраине города или в деревне. Очень редко хожу в кино, редко в театр, за исключением оперного, который очень люблю и в постановках которого мне хотелось бы участвовать. В качестве художника, разумеется».

Одна из последних его по времени работ в театре — оформление оперы Джузеппе Верди «Сила судьбы» для знаменитой миланской «Ла Скала». Мне вспоминается и яркий, сказочно-красочный спектакль «Волшебная лампа Аладина» с музыкой известного современного, к сожалению, безвременно ушедшего из жизни композитора Нино Рота в Римской опере.

Но особенно запомнился...

В марте 1970 года в той же Римской опере давали премьеру «Кармен» Жоржа Бизе в постановке режиссера Сандро Больки с декорациями Ренато Гуттузо. Когда поднялся занавес, зал на мгновение замер, словно зачарованный, и тут же разразился аплодисментами. У театралов были причины и для удивления и для восторга.

На залитой солнцем сцене ослепительно сверкали белые стены домов. Каменные ступени, напоминающие знаменитую лестницу в неаполitanском квартале Санта Лучия, полукругом спускались к площади, заполненной пестрой толпой. Узенькая улочка вела с площади к морю, сливающимся на горизонте с таким же по-южному синим, как и оно, небом. Вся эта картина в целом была яркой, сочной, типично «гуттузовской», как и отдельные детали — груда великолепных арбузов или надутые парусами рубахи, развешанные для сушки над черепичными крышами.

Но что же изображали эти декорации — Севилью или Неаполь? Ведь в Севилье, где происходит действие первого акта «Кармен», нет

моря. А быть может, художник перенес нас на родную ему Сицилию? Когда незадолго до премьеры я, зайдя в театр, наблюдал, как он подмалевывает холст, ставший теперь частью этой декорации, мне послышалось, что он произнес название городка, в котором родился.

— Видишь Багерию? — обращаясь не то ко мне, стоявшему рядом, не то к самому себе, сказал полупшепотом Гуттузо.

И когда, в какую эпоху должно происходить действие? Уж не в наши ли дни, на что, возможно, и намекает короткая, выше колен красная с черными оборками, входившая тогда в моду, мини-юбка, в которую была одета его Кармен. Вот она только что появилась — высокая, стройная, с красным цветком в черных как смоль волосах и с другим, вызывающе заткнутым в глубокий разрез плотно облегающей тело кофточкой без рукавов. Ни дать ни взять современная, разбитная фабричная девчонка.

Эти или примерно такие вопросы неизбежно должны были поначалу возникнуть у многих зрителей, находившихся в переполненном зале театра. Но вскоре они забыли о них. Увиденная по-новому режиссером и художником, воплощенная на сцене замечательной американской певицей-негритянкой Грейс Бамбри, эта необычная Кармен уверила всех в своей жизненной достоверности. И публика тем более восторженно приняла ее, что и сама Кармен — пусть не совсем испанская, но такая «средиземноморская», и вся эта яркая, залитая светом и красками площадь, на которую она вышла, слились воедино с музыкой Бизе.

Ренато Гуттузо так рассказывал об этой работе на предшествовавшей премьере пресс-конференции:

— Для нас, конечно, речь не шла ни о «модернизации» «Кармен», ни тем более о создании «авангардистского» или «экспериментального» спектакля. Мы лишь хотели приблизить его к современной публике, чтобы вновь взволновать ее разрешивающейся на сцене драмой. Мы хотели также очистить оперу Бизе от приданной ей уже после смерти композитора «парадности», а заодно и от «испанщины», всех этих мантилий, кастаньет, бандериллий, которые часто кочуют из одной постановки в другую, отвлекая и от сюжета Мериме и от музыки Бизе.

Словом,— продолжал художник,— мы поставили перед собой задачу вернуть опере в новых, современных условиях ее первоначальное значение. Ведь не случайно, что впервые «Кармен» была спета не в «Гранд-опера», а в гораздо более демократическом парижском театре «Опера-комик». Происходит ли действие нашей «Кармен» в Испании? А почему бы и нет. Хотя с таким же успехом оно может быть перенесено и на юг Франции или Италии. Для нас главным было сохранить дух оперы как народной музыкальной драмы.

Народная драма — вот что привлекло в «Кармен» Ренато Гуттузо. Понятая, прочитанная таким образом опера полностью соответствова-

ла его творческим интересам. Неудивительно, что она на длительное время полностью поглотила художника. Редко видел я его таким утомленным и одновременно таким счастливым, как к концу этой работы.

— После премьеры уеду на целую неделю из Рима, исчезну, испарюсь, — говорил он, и сквозь усталость на лице светилась улыбка удовлетворения завершенным делом.

Гуттузо сделал более тысячи набросков и рисунков к этой постановке «Кармен». Последние два с половиной месяца перед премьерой он проводил в театре все дни с утра до позднего вечера. Руководил росписью декораций, то и дело беря в руки кисть и подправляя их. Вникал в малейшие детали спектакля. Он забраковал парик, подобранный было для Грейс Бамбри. Перед генеральной репетицией придирчиво осмотрел, как сидят костюмы, как загримированы все актеры, включая статистов, а перед премьерой проверил, учтены ли его замечания.

По сути дела, Гуттузо был сопостановщиком спектакля. Своей увлеченностью он заразил всех его участников.

Режиссер Сандро Больки признавался:

— Это четвертая «Кармен», которую я ставлю на сцене, но первая, которая меня воодушевляет.

Немалая заслуга в успехе новой «Кармен» в Римской опере принадлежала, конечно, режиссеру Сандро Больки и исполнительнице заглавной партии Грейс Бамбри, сочетавшей чудный голос и сценическую внешность со способностями драматической актрисы. И все же душой спектакля стал, по общему признанию, его художник — автор декораций и эскизов костюмов Ренато Гуттузо. Его работа над «Кармен» заранее привлекла к спектаклю интерес и внимание любителей и музыкального, и театрального, и изобразительного искусств.

— В этом спектакле мы покажем публике четыре новые картины Ренато Гуттузо, — с гордостью подчеркнул на пресс-конференции художественный руководитель театра, говоря о декорациях к четырем актам оперы.

...Второй акт оперы — таверна. Художник сделал ее полуоткрытой. За столиками виден пейзаж — оливковая роща. Ах, как любит Гуттузо рисовать эти деревья, с их корявыми, узловатыми стволами! Их «драматичность» оказалась здесь как нельзя более уместной. Следуя сюжету и музыке, веселье, игра сменяются на сцене тоже чисто средиземноморской меланхолией, уже предвещающей трагическую развязку действия.

Третий акт — сцена в горах. Тревожные очертания вздыбленных скал, освещенных отблесками кровавого заката. Контрабандисты, одетые словно сицилийские «мафиози». Снова вспомнились слова Гуттузо о «народной, крестьянской «Кармен» с костюмами, которые

непохожи на театральные и должны выглядеть как повседневная одежда».

В четвертом акте публику ожидал еще один сюрприз: в правом углу сцены была сооружена арена. Видимая часть ее амфитеатра вмещала на своих ступенях не менее шестидесяти «зрителей» — артистов хора и статистов. Но она не загромождала сцены. Все на ней было в меру, дышало благородством. На другой стороне площади — безлюдные балконы домов, задернутые шторами окна — как закрытые глаза, которые не хотят видеть разыгрывающейся на ней трагедии. Наступают роковые «пять вечера», и смерть приближается вместе с сумерками, окутывающими эту площадь...

Когда занавес упал в последний раз, думаю, у многих вместе со мной появилось желание вновь увидеть и услышать все сначала или хотя бы взглянуть на те четыре блестящие гуттузовские «картины», которые он представил на сцене...

Осенью 1981 года Гуттузо вновь приезжал в Москву на несколько дней. Он торопился обратно в Италию — в палермитанском театре Массимо ставили «Орфея» Стравинского с его декорациями.

ПРОИЗВЕДЕНИЯ ПОСЛЕДНИХ ЛЕТ

Вначале небольшой экскурс в прошлое.

Ныне уже в далеком 1940 году Гуттузо пометил в дневнике: «Должен написать картину по заказу: два метра на два... Заказчик хочет распятие в изголовье кровати. Как ему удастся держать парящей над своими снами сцену мученичества? Сейчас время войны и побоищ: Абиссиния, газ, виселицы, обезглавливания; Испания, другие страны. Я хочу написать мученичество Христа как сцену, происходящую сегодня. Конечно, не в том смысле, что Христос умирает каждый день на кресте за наши грехи... но как символ всех тех, кто испытывает насилие, заточение, мучения за свои идеи... Кресты (виселицы), воздвигнутые в помещении. Солдаты и собаки. Неодетые, растрепанные, плачущие женщины. Свет лампы (лампа «Герники»?). Люди, которые входят и выходят... Или же сделать упор на контрастах. Мученичество посреди народа. Игроки в кости и солдаты. Цирк и побоище. Солнце и приближающийся ураган...»

Дальнейшие поиски продолжались в набросках, эскизах. На некоторых рисунках одному из всадников-палачей были приданы черты Гитлера. Но в конечном счете Гуттузо отказался от «лобового» решения темы и, думается, не только по цензурным соображениям. В результате работы, продолжавшейся в 1941 году, родилась одна из первых его больших картин-аллегорий. «Я хотел сказать ею, что это нынешняя трагедия, что преследуемый праведник — проблема, которая именно сегодня затрагивает нас самих».

Ее смысл не мог ускользнуть от зрителей. Не случайно картина вызвала скандал как в фашистских, так и в клерикальных кругах, обвинивших художника в святотатстве и наклеивших на его произведение ярлык «дегенеративного искусства парижской школы», больше того — «большевистской карикатуры».

Теперь гуттузовское «Распятие» справедливо оценивается как один из шедевров мировой живописи нашего времени. Так оно было представлено на одной из венецианских «Биеннале» в разделе «Шедевры XX века». Напряженным переплетением вертикальных и горизонтальных линий, синкопами ярких, контрастирующих цветовых пятен живопись зазвучала как музыка. Нет, не реквием. Здесь хочется назвать Седьмую — «Ленинградскую» — симфонию Дмитрия Шостаковича.

«Распятие» — ключевое произведение в творчестве молодого Гуттузо. От него тянется прямая нить ко многим последующим его работам. Сам художник недавно сказал, что «Распятие» «некоторыми своими аспектами связано с моими произведениями последних лет». Продолжим рассказ о наиболее значительных из них.

Итак, цикл, посвященный памяти Пикассо. Свое непосредственное чувство Гуттузо выразил в картине «Плач по Пикассо» — композиции с использованием фрагментов из работ испанского художника. Но он не был бы самим собой, если бы начал и кончил оплакиванием. История жизни и творчества Пикассо, его персонажи и темы, его место в истории искусства, связь веков и культур — так суммарно можно определить содержание этого цикла.

К использованию образов Пикассо, к изображению его самого Гуттузо не раз обращался и раньше. Известный итальянский художественный критик Франко Руссоли отмечал, что Гуттузо — «быть может, единственный художник, который интерпретировал Пикассо как пример могучего и простого рассказчика с натуры, а не как изобретателя стилей». Своим новым циклом он подтвердил это суждение. Перерисовывая персонажи Пикассо, создавая с их помощью новые композиции, включая в них самого Пикассо, Гуттузо «расшифровывает», казалось бы, самые сложные его образы, и в такой интерпретации они воспринимаются как ясные и простые.

Впрочем, Гуттузо не ограничивается интерпретацией отдельных образов и произведений. Он поставил перед собой задачу куда более сложную — проанализировать творчество Пикассо в целом. Известно, чрез какое множество «стилей» и «периодов» прошел Пикассо за свою долгую жизнь. Нередко они не только резко отличались, но и как будто отрицали, перечеркивали друг друга. И вот художника не стало. Не будет больше неожиданных, ставивших в тупик широкую публику, да и искушенных критиков, поворотов. Отныне его творчество предстанет как нечто завершенное или, во всяком случае, завершившееся.

Циклом, посвященным Пикассо, Гуттузо проделал (разумеется, присущим живописцу методом) работу, не осуществленную и по сей день историками искусства, показав единство в многообразии его

художественного наследия. Так в картинах «Поминки», «Пикассо и его персонажи», «Танец», «Рука Пикассо» встретились и совместились образы, писавшиеся, казалось бы, в исключавших друг друга манерах.

Мысль Гуттузо летит все дальше. Среди персонажей Пикассо появляется, нежно кладет ему на плечо руку кранаховская Венера. В картине «Разговаривая с художниками» Гуттузо усаживает Пикассо за один стол с великими живописцами прошлого — Сезанном, Веласкесом, Кранахом, Рембрандтом, Делакруа, Курбе. Вместе с ними — три персонажа Пикассо, опять-таки разных его «периодов». И словно для утверждения правомерности такого сопоставления Гуттузо пишет еще одну картину, в которой совмещает, стыкует элементы полотен мастера авиньонской «Пьеты» и грюновальдовского «Распятия» с фрагментами нескольких работ Пикассо.

«На протяжении этого полувека Пикассо изобразил, открыл, разоблачил, вступил во взаимодействие с миром во всех его проявлениях, — писал Гуттузо еще в 1959 году. — Его живопись и скульптура связаны с землей, с материей, с деятельностью человека, с орудиями его жизни, и прежде всего с поступками, с чувствами, с действиями людей — людей, какие они есть — бедными и брошенными, отчаявшимися или героическими и борющимися, жертвами или убийцами, прекрасными или гротескными, щедрыми или жестокими, или смешными... Продолжателями его дела являются не те, кто режет на куски окна и гитары, лица людей и груди девушек, и еще меньше те, кто... думает, что идти дальше Пикассо, вперед, означает продолжать разрушать (разрушения Пикассо имеют противовесом то, что он одновременно строит и что является более важным). Его продолжатели те, кто умеет видеть жизнь, общество, действительность, человека, как Пикассо (и только Пикассо в нашей современной западной живописи), не в качестве зрителей... с высоты царства чистой формы, но в качестве действующих лиц; вперед по этому пути пойдут те, кто лучше познает действительность, познает ее больше, проникнется сознанием новой связи с новым человечеством».

Это суждение о творчестве Пикассо, как и цикл, посвященный его памяти, важны для понимания творчества самого Гуттузо.

В 1974 году он пишет новую большую картину — «Вуччирия».

Вуччирия — это рынок в Палермо, расположенный в лабиринте узеньких, часто переходящих в лестницы улочек, тупиков, крошечных площадей, уставленных лотками торговцев. Несколько кварталов между рыбацким портом и центральной частью города, от которого они, как ножом, отрезаны прямой, протянувшейся на несколько километров улицей. Полумрак от парусиновых, а теперь нередко и пластиковых тентов, которые даже днем заставляют зажигать большие электрические лампы. Насыщенный запахами близкого моря и всевозможной снеди влажный воздух. Громкие выкрики

торговцев. Гомон встречных потоков покупателей. Шныряющие между ног мальчишки...

Всегда интересно заглянуть в творческую лабораторию художника, следить за ним от зарождения замысла до воплощения его в художественное произведение. «Вуччирия» была одной из тех картин Гуттузо, за работой над которой я мог наблюдать на различных ее этапах.

Вначале, ранним летом, была наша совместная поездка в Палермо — специальная, с фотографом, который отснял для художника несколько пленок. В ходе подготовительной работы, уже в Риме, а затем в Велате, Гуттузо постоянно обращался к этим снимкам. Но потом отложил их и стал писать по памяти. 20 июля был сделан карандашом первый набросок картины в целом. Видимо, набросок этот чем-то не удовлетворил художника. Он вновь вернулся к отдельным деталям и принялся писать... натюрморты. Писал как одержимый — один великолепный натюрморт за другим.

Между тем время шло. Приближалась осень. В саду дома в Велате уже начали жухнуть листья деревьев, напоминая о предстоящем возвращении в Рим. Наконец, это было 1 сентября, Гуттузо встал на площадку подъемного механизма, которым, как я упоминал, оборудована его мастерская, и набросал углем на огромном, 6×6 метров, холсте окончательную композицию будущей картины. С того дня ежедневно с утра и до позднего вечера он писал.

Последние мазки были нанесены 6 ноября. Отойдя в сторону, Гуттузо оглядел картину и с видимым удовлетворением произнес: — Баста! (Хватит!)

Позже он скажет, что его «Вуччирия» — «это синтез объективных, очевидных элементов — предметов и людей, большой натюрморт с проходом посередине, где спешат и сталкиваются люди...»

«Большой натюрморт»? Я уже писал, что Гуттузо любит работать с натурой, рисовать, писать предметы. Часто, увлекшись, многократно изображает один и тот же сюжет, не считая последний по времени исполнения окончательным вариантом — для него они все равны. В том же Палермо я был свидетелем, как на протяжении недели он «запоем», с утра до обеда и вечерами, запершись в задней комнате принадлежащей его друзьям галереи «Таволоцца» («Палитра»), написал дюжину натюрмортов с «брокколи» — цветной капустой (особым ее сортом, выращиваемым на Сицилии, с продолговатыми кочанами, укутанными в длинные, испещренные узором прожилки листья). Каждое утро ему доставляли эти кочаны с Вуччирии.

Известны серии других его натюрмортов с плодами сицилийской земли — крупными с бугристой поверхностью лимонами, разноцветными — красными, желтыми, зелеными, причудливых форм перцами, рассыпаями грецких орехов... Или с «фрутти ди маре» — «плодами» омывающего Сицилию моря. И еще — стальной отлив изогнувшегося

тела рыбы-иглы или сизо-серые, расплывшиеся на мраморных досках прилавков тушки кальмаров, осьминогов... Видимо, эти в собственном смысле слова натюрморты исподволь подготавливали его обращение к теме «Вуччирии».

И все же картина эта не только увеличенный до огромных размеров натюрморт. Назвав ее так, Гуттузо тут же добавил: «Но прежде всего она является, в меру моих сил, знаком благодарности, испытываемой мною к своему городу». (Позже художник подарил «Вуччирию» Палермитанскому университету, почетным доктором которого он является.) Без сомнения, Гуттузо любит Палермо, а рынок на юге всегда скорее сердце города, нежели его чрево. Однако, зная Гуттузо, можно было заранее не сомневаться, что свою благодарность он не сведет к банальному апофеозу. Действительно, вопреки буйству красок, великолепию форм изображенного и от этого полотна веет чем-то грустным, меланхоличным.

Писатель, сицилиец и житель Палермо Леонардо Шаша в статье для каталога выставки в галерее «Таволоцца», где экспонировалась «Вуччирия», приоткрыл завесу над секретом ее настроения. Самые изобильные, богатые рынки, писал он, находятся в бедных странах, над которыми витает тень голода, и выглядят они так, как воплощение мечты голодного человека. Суть такого «театрализованного представления», как рынок в Палермо, продолжал он, не в потреблении, а в голоде. И заканчивал: «Картина Ренато Гуттузо неподражаемо свидетельствует об этом».

Очевидно, Шаша прав, хотя я не уверен, что Гуттузо сознательно исходил из этой посылки в ходе работы над своей «Вуччирией». Впрочем, и сам он впоследствии писал: «Это место изобилия, куда бедняк идет купить за несколько лир жареную рыбешку или пакетик оливок».

Как мне представляется, в этой картине присутствует еще что-то, присущее не «бедным странам» вообще, о чем говорил Шаша, а именно Сицилии, Палермо. К внешне неизменной беззаботности итальянца у палермитанца примешивается нечто неуловимое, словно обостренное сознание оборотной стороны радостей жизни. Я говорю не о всесиили мафии, которая, конечно, контролирует и деятельность Вуччирии. Мафия сама является порождением исторически сложившегося образа жизни на Сицилии.

Гуттузо, делавший с молодых лет все, чтобы вырваться из плена «сицилийского одиночества» — «сицилитудине», как говорят итальянцы, сливая название острова со словом «солитудине» — «одиночество», Гуттузо, достигший многого, ставший художником с мировым именем, остается в глубине души сицилийцем и палермитанцем, чему, конечно, он также обязан своеобразности своего таланта.

Талант талантом, но не может не поражать и трудоспособность Гуттузо. В чем ее секрет? Думается, лучше всего на этот вопрос

отвечает записанный мною рассказ неаполитанского художника Паоло Риччи, который мне также хочется здесь воспроизвести.

— Летом 1935 или 1936 года, — рассказывал Риччи, — мой друг Эдуардо Джордано, по прозвищу Букикко, получил заказ на роспись стенда для выставки текстиля, готовившейся к открытию в Риме на просторном и великолепном травяном ковре, расстилающемся на месте античного цирка Массимо. Такой же заказ по соседству с ним получили супруги Марио и Рафаэла Мафай. Я часто заходил к ним, и иногда мы проводили за разговорами все утро. Хотя поверхность, которую им предстояло расписать, не превышала шести квадратных метров, мои друзья, привыкшие работать за мольбертом, оказались в затруднении. Работа продвигалась медленно, любой повод был хорош, чтобы устраивать длительные паузы.

Как раз напротив возвышался павильон фирмы Снивискоса — огромный куб с белым глухим фасадом высотой метров двадцать, перед которым рабочие смонтировали леса из металлических труб. Несколько дней на лесах никого не было, но однажды мы увидели молодого человека, который, ловко вскарабкавшись на них, скинул пиджак и принялся размешивать краску в большом ведре. Затем, окинув взглядом девственно белую поверхность стены, окинул кисть в ведро и, не мешкая, начал наносить линии и мазки, из которых тут же возникали человеческие фигуры, домашние животные, сельскохозяйственные орудия, деревья, кактусы и прочие элементы типично средиземноморского пейзажа. В последующие дни художник продолжал работать так же уверенно и быстро, покрывая слева направо и снизу вверх поверхность стены изображениями, казалось, не связанными друг с другом, но в конечном счете складывавшимися в сцены, которые сливались в единый мощный хорал.

Его рисунок был энергичен, резок, взволнован, четок и обладал изумлявшей нас выразительностью. Мы наблюдали за этой работой, как за труднейшим акробатическим номером. Наконец, я спросил Мафай, не узнал ли он, кто это такой. Мафай ответил: «Это молодой сицилийский художник. Его зовут Гуттузо, Ренато Гуттузо».

Не хочу упрощать. Конечно, работа над картиной отличается от настенной, к тому же временной, росписи. Но наблюдая, как уверенно, держа лишь в памяти сделанные ранее эскизы, пишет Гуттузо свои картины, я не раз вспоминал этот рассказ Паоло Риччи.

Написанная в том же году, что и «Вуччирия», картина «Гладильщица и мальчик Караваджо» родилась из трех тем, постоянно присутствующих в творчестве Гуттузо последних лет. Обнаженное женское тело (изображаемое чаще в позе отчаяния, страдания, муки). Натюрморт (сколько им было написано таких, как эта, включенная в картину плетеная корзина, да и свежeweыстиранного, смятого в причудливые складки белья). Реплики на картины великих художников прошлого (серия перерисованных рукой Гуттузо фигур с фресок, полотен и скульптур Микеланджело, выставившаяся

в 1975 году в Оружейном зале флорентийского палаццо Веккьо, заслуживала бы отдельного и подробного рассмотрения).

На этот раз Гуттузо пишет молодую женщину в совершенно спокойной позе. Весь ее облик, да и модель электрического утюга говорят о том, что эта женщина — наша современница. Она о чем-то задумалась, механически выполняя привычными движениями свою работу. Рядом корзина с бельем, сзади — другое, висящее еще на веревке. Три прищепки. Встречающаяся и на других картинах Гуттузо чаша из его мастерской — та самая, что изображена в «Стенной газете...»; здесь она может предназначаться для смачивания пересохшего белья. Будничная, напоминая более раннюю его картину «Швея», сценка, которая сама по себе могла бы служить сюжетом, подкупающим правдой ситуации.

Спокойны тона ее красок — золотистое тело женщины; коричневые и желтые, но без пронзительности прутья стоящей на сером столе корзины; приглушенный синий фон, перекликающийся с голубизной белья и металлическим отливом утюга.

Но вот в картину врывается фигура мальчика, заимствованная с полотна Караваджо «Мучение святого Матфея» (этот образ мог быть подсказан работой над многосерийным телевизионным фильмом о Караваджо, в котором Гуттузо выступил ведущим). Тем же жестом, которым у Караваджо подчеркивается ужас происходящего, мальчик отдергивает висящую на веревке простыню и тем самым органично вписывается в изображенную сцену. Однако сколько тревоги вносит он в эту, казалось бы, столь мирную сцену. Порывистое движение рук. Резкий поворот головы. Кричащий что-то страшное широко раскрытый рот.

Очевидно, это состояние тревоги, даже смятения, связано с мыслями молодой женщины. Какими? Не стоит гадать. Как часто за повседневно повторяемыми жестами, движениями, внешним спокойствием людей скрывается тревога, быть может, драма их жизни.

...В 1974 году Гуттузо избирается членом муниципального совета Палермо — должность, от которой он должен был отказаться в следующем году в связи с избранием его в сенат республики. Опыт предвыборных митингов дал сюжет для картины, написанной в 1975 году.

Небольшая площадь с овощной лавкой и баром на углу в южно-итальянском — конечно, сицилийском городке. Кусок синего неба в просвете между домами. Темные, облупившиеся стены. Яркие, разноцветные занавески, переброшенные через перила балкончиков, чтобы, заслоняя нестерпимо яркий свет, оставить доступ в комнату свежему воздуху. Цветочные горшки на перилах, как в картине из детства самого Ренато «Я это видел». Художник аккуратно фиксирует хорошо знакомые ему приметы, от чего картина приобретает полную жизненной достоверности.

На переднем плане — наскоро сколоченная и затянутая красной материей трибуна. Выступающий с нее оратор повернут к зрителю картины спиной. Лицом он обращен к главному герою полотна — участникам митинга. Они не наделены ярко выраженными индивидуальными характерами, хотя и у них можно заметить различную реакцию на призыв выступающего — лица смеющиеся, веселые и серьезные, воодушевленные и настороженные. Некоторые женщины на балконах явно заинтересованы больше самим собранием людей, нежели тем, ради чего те пришли сюда. Это скорее коллективный портрет жителей городка с одним, преобладающим у них настроением, хотя и с нюансами.

В таком изображении — правда жизни. Так должен воспринимать участников митинга тот, кто впервые приехал проводить его в незнакомом городе. Впрочем, художнику кажется, что и среди новых для него людей он узнает близкие, дорогие лица. Вместе со стоящими на балконе справа — мужчина, похожий на Рокко. Внизу, в толпе, тоже есть лица друзей. И там же девушка — «Сирота» с полотна Делакруа, слившиеся лица комсомольца и комсомолки с плаката Эль Лисицкого, дельфетский «Возничий», фигура с вытянутой рукой, держащей неугасимую лампу «Герники»... Так художественный прием «цитирования» картин других художников обретает под кистью Гуттузо новый смысл и содержание. И почему бы действительно не присоединиться к этим, воодушевленным общими идеалами людям, умершей в трагическом одиночестве Мерилин Монро, воскресающей здесь со своей ослепительной улыбкой.

...Главной работой 1976 года стала для Гуттузо картина «Кафе Греко».

Знаменитое это заведение на римской улице Кондотти издавна было и остается местом встреч художников, писателей, артистов. На протяжении многих лет постоянным посетителем Антико (Старинного), как оно теперь называется, кафе Греко был патриарх современной итальянской живописи Джорджо Де Кирико (он умер два года спустя в возрасте девяноста лет). Ему и посвятил свою картину Гуттузо.

Передний зал кафе. Слева, на диване у стены, сидит за круглым столиком Де Кирико в характерной для него энигматичной позе. (При жизни его можно было застать там едва ли не каждый день, где-нибудь около полудня.) Рядом с Де Кирико — его двойник с «Автопортрета», писавшегося в 1942 году. За ним — дама с одного из декириковских портретов — оказавшись в кафе, она аппетитно закусывает, словно вернувшись из искусства в жизнь. Еще дальше, сквозь застекленное окно, отделяющее зал от оборудованного под бар вестибюля, у машины для приготовления кофе стоит жена Ренато с неизменным, «раковинной», завитком волос над виском.

А вот и он сам. В середине зала расположилась компания друзей — в одной из фигур с развернутой газетой в руках можно и со спины узнать автора картины. Ему тогда тоже было уже за шестьдесят. За

тем же столиком сидит Аполлинер, опять-таки с картины Де Кирико — «Сон поэта».

А за другими столиками, в проходах между ними, — новое, молодое поколение посетителей кафе Греко. Стройная девушка в легком платье с обнаженными руками. Другая, опускающая точно схваченным движением жетон в прорезь телефона-автомата. Японский турист в пестрой рубашке навыпуск, с неизменным фотоаппаратом на груди... Они смешались с людьми поколений Де Кирико и Гуттузо, хотя и тогда о некоторых из них можно было уже сказать: «Иных уж нет, а те далече».

Интересно сравнить картину Гуттузо с полотном «Кафе Греко» советского художника Виктора Иванова. За несколько лет до того, как писалась картина Гуттузо, В. Иванов вместе с Г. Коржевым, П. Оссовским, Е. Зверьковым и Д. Жилинским выставлял свои работы в римской галерее «Габбьяно». Приехав в Вечный город, они, конечно, не могли не посетить этого кафе, связанного для нас с памятью и о Кипренском, и Брюллове, и Александре Иванове, и Гоголе... И вот пятеро советских художников за столиком этого кафе. Каждый со своим характером, своей судьбой, своим творческим темпераментом, но объединенные в запечатленную минуту и местом, где они собрались, и думой, связанной с их великими предшественниками по искусству.

В отличие от картины Гуттузо те, о ком они вспоминают, не присутствуют на картине, или, точнее, присутствуют, но незримо. Оказавшись во всегда переполненном кафе Греко, наши художники словно остались наедине друг с другом и со своими мыслями. В картине царит почти храмовая тишина.

У Гуттузо кафе Греко если и храм, то храм его собственной жизни. Он еще застал в нем свидетелей предыдущей эпохи и теперь наблюдает смену своей.

В 1978 году Гуттузо пишет картину, в которой возвращается к глубоко драматическому образу Ван Гога, который в приступе безумия, отрезав себе ухо, приносит его, завернутое в газету, в публичный дом города Арля. Гуттузо трактует эпизод как тему одиночества художника в пошлом и равнодушном мире буржуа. Помните горькую фразу Гуттузо о том, что эта страница из заключительной главы жизни Ван Гога имеет отношение не столько к его биографии, сколько к истории живописи.

В том же 1978 году Гуттузо написал еще одну большую картину — «Святой Иероним или Аллегория трех возрастов». Морское побережье с островом вдали. Сидящий на камне мальчишка, погруженный в какую-то свою, мальчишечью думу, грустную, но в общем-то светлую, как тихо плещущаяся о берег волна. (Когда-то Гуттузо сказал, что «отрочество — это пора, в которую познается чувство грусти».) Пара влюбленных — современный вариант Евы-искусительницы (или Венеры, рожденной вновь из морской пены?). Внизу, под

скалой, заимствованная из картины Леонардо да Винчи фигура святого Иеронима — изможденное лицо и еще сильная, но простертая в отчаянии рука с тоской говорят о безвозвратно ушедших годах. Но на переднем плане Гутузо помещает еще одну обнаженную женскую фигуру, в которой словно растворяется, тает лев святого Иеронима, ставший здесь символом горестных раздумий старца. Видимо, художник иносказует о единственном перпетуум-мобиле — о вечно возобновляющейся жизни.

«Святой Иероним...» явился своего рода прелюдией к серии аллегорических картин, датированных 1979 годом, с которыми его объединяет и почти одинаковый формат и общая вертикально построенная, как бы в несколько этажей, композиция. Но если первая картина серии отмечена настроением пронзительной, однако и светлой печали, то сюжеты других значительно драматичнее, а некоторых и подлинно трагичны.

Таков, например, «Утренний визит». Здесь вновь появляется лампа «Герники». Она освещает возлежащего, закрытого до пояса простыней мужчину. Но сам он не видит, а возможно, и не хочет видеть излучаемого ею света — его голова плотно забинтована; повязка закрывает и рот, и глаза, и нос, и уши. Внизу, быть может, его двойник с безмерно усталым, избороденным морщинами лицом. Привычным жестом, столь же механическим, как у известной нам «Гладильщицы», он срезает ножом кожуру с яблока, в то время как другой мужчина, прикрыв рот рукой, нащептывает ему что-то на ухо. Вцепившийся когтями в лоб ворон долбит его своим желтым клювом. За спиной проглядывают из-за решетки человеческие лица. Перед ними, на ступенях лестницы, закрывая руками лицо фигура в скорбной позе (еще одна «цитата» — на этот раз из «Покинутой» Боттичелли). Она, как хор в древнегреческой трагедии, подчеркивает, усугубляет впечатление от развертывающегося в картине «действия». А над этой горестной фигурой, на стене, как табличка с названием улицы, горько звучащая здесь надпись: «О ты, великий человек».

Эту также словно расположенную этажами композицию komponует, мотивируя и название картины, стоящая фигура полуодетой женщины. У ее ног — упавший дверной ключ. В руке — чашка-термос, в какой приносят домой из соседнего бара кофе. Но он не нужен тому, для кого предназначается, как явно не нужны ему и несколько пар брошенных на полки тумбочки очков.

Однако хватит о деталях — в пересказе они, пожалуй, могут исказить общее впечатление от картины.

Какие бы переживания автора ни породили эту поистине страшную картину, как всякое вынесенное на суд публики произведение искусства, оно тем самым приобретает общественное звучание. Думается, ключ к нему в цитате, на этот раз не в переносном, а в прямом смысле — стихотворении Микеланджело, начертанном

Гуттузо на пьедестале статуи «Ночь», воспроизведенной в одной из других его аллегорий того же цикла:

Мне сладко спать, а пуще камнем быть,
Кругом позор и преступленья:
Не чувствовать, не видеть — облегченье.
Умолкни ж, друг, к чему меня будить?

В недавнем интервью, отвечая на вопрос, что он думает «о нынешнем моменте с точки зрения исторической и политической», Гуттузо сказал: «Во всех смыслах это самый сложный момент. Я имею в виду проблемы, которые касаются Италии, и проблемы, касающиеся всего мира... Думаю, что самое опасное в нем — это отравление общей атмосферы, которое к тому же порождает суррогаты в образе жизни людей».

Гуттузо знает мир, в котором он живет. Все усиливающееся драматическое, трагическое напряжение его произведений последних лет — свидетельство большого и честного художника об этом мире. К сожалению, у него есть основания вернуться к «некоторым аспектам» «Распятия» 1941 года. Впрочем, было бы слишком упрощенным трактовать гуттузовские картины, относящиеся и к лучшим, чем нынешнее, временам, как барабанный бой бездумного триумфализма.

Не хотелось бы чрезмерно социологизировать по поводу произведений живописи, если даже речь идет о творчестве такого остросоциального художника, как Ренато Гуттузо. Но когда рассказываешь о картинах, невольно делаешь акцент на их содержании в ущерб форме. В действительности одно от другого неотделимо. Гуттузо тысячу раз прав, когда говорит, что «политические идеи сами по себе на полотно не приклеиваются». Социальная, политическая сила его, будь то живописных или графических произведений — в очень современных и, конечно, индивидуальных, найденных им самим для себя средствах художественной выразительности, которые, впрочем, со временем не раз менялись.

* * *

В современном итальянском искусстве Гуттузо занимает особое место. Дело, конечно, не только в его профессиональном мастерстве, но и в мировоззрении. В фокусе творческих интересов Гуттузо стоит человек. Художник пристально всматривается в повседневную жизнь с ее, казалось бы, обыденными жестами, движениями, поступками. Но изображая то, как человек зажигает сигарету, курит, разворачивает газету, говорит по телефону, выглядывает в окно, открывает дверь, слушает музыку, смеется или плачет, ест или спит, он раскрывает психологию своих героев, их сокровенные чувства и настроения.

Вот, например, на одной из его картин человек ест. Ест спагетти.

Казалось бы, незамысловатый сюжет. Но как много сумел сказать нам художник об этом человеке с широкими плечами, натруженными руками, обветренным лицом, да и о стоящей перед ним тарелке спагетти — скорее всего единственном блюде его обеда. Или персонаж другой его картины — швея — молодая женщина наедине со своей работой и со своими думами в мансардной комнатухе с голыми стенами. Та же гладильщица с мальчиком Караваджо. Или молодежь, лихо отплясывавшая в пятидесятые годы буги-вуги где-то на римской окраине. Посмотрим на них и спросим себя: были ли они по-настоящему счастливы в своей молодости? Я говорю не только об одиноко сидящей за столиком девушке, но и о других героях этой картины. Пожалуй, в буйном ритме танца они искали забвения от забот, а не подлинного веселья. Что случилось с ними в жизни?

Больше, чем человек, Гуттузо интересуют только люди, когда, переступая за рамки своей индивидуальности, они присоединяются к другим людям или вступают с ними в конфликт в самых разнообразных проявлениях современной жизни. Так Гуттузо рисует и пишет демонстрации трудящихся и танцы в народном квартале, партийные собрания, митинги или судебные процессы, трагедию войны и пафос восстания, просто уличную толпу (и даже только ноги прохожих на мостовой), многолюдный пляж на берегу моря или бассейн для избранных при фешенебельном отеле...

Известный итальянский кинорежиссер Федерико Феллини как-то со здоровой завистью сказал об одной из больших картин Гуттузо (речь шла о «Пляже»), что готов взять всех ее персонажей в свой фильм. Думается, что для него или кого-нибудь из хороших писателей было бы соблазнительно развернуть действие своего произведения и в занесенной снегом предальпийской деревушке с пейзажа Гуттузо, хотя, казалось бы, художник решал в нем скорее чисто живописные задачи: контраст белого, бело-голубого снега и глубоких, кажущихся почти черными теней.

Как это у него получается? В своих произведениях Гуттузо всегда выступал и выступает не только заинтересованным свидетелем, но и активным участником запечатлеваемых им моментов, эпизодов, событий. Конечно, не случайно и, добавлю, с полным основанием изображает он самого себя во многих полотнах, начиная с «Бегства с Этны во время извержения». Когда вскоре после окончания второй мировой войны и освобождения Италии Гуттузо писал картину «Битва гарибальдийцев на мосту Аммиральо», он изобразил в сражающихся своих друзей — борцов Сопротивления фашизму, а на месте своего деда — участника этой битвы — нарисовал себя. Он, активный участник движения Сопротивления, имел право это сделать. Взявшись за оружие, его поколение продолжило борьбу, начатую их дедами.

Так Гуттузо пишет свою биографию, биографию своего, нашего времени.

СО Д Е Р Ж А Н И Е

В гостях у художника	3
Автобиографический цикл	8
«Дантевские рисунки»	17
Картины, писавшиеся в Велате	21
«Кармен», увиденная заново	33
Произведения последних лет	36

Николай Павлович Прожогин
ВСТРЕЧИ С РЕНАТО ГУТТУЗО

Редактор В. В. Дунаев.

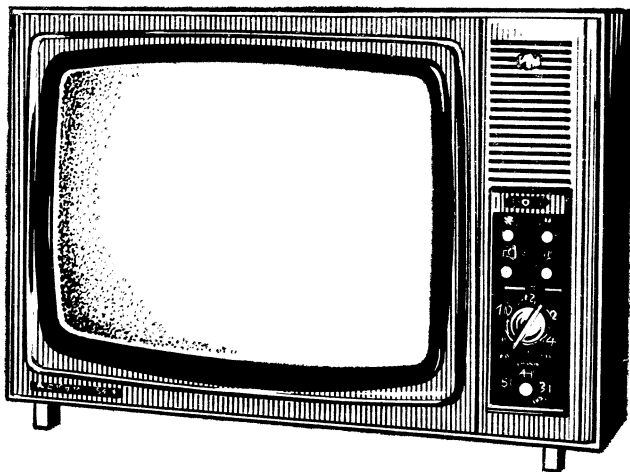
Технический редактор В. Н. Веселовская.

Сдано в набор 29.09.82. Подписано к печати 23.12.82. А 00448.
Формат 70×108¹/₃₂. Бумага газетная. Гарнитура «Школьная». Офсетная
печать. Усл. печ. л. 2,10. Учетно-изд. л. 3,20. Тираж 100 000 экз.
Изд. № 2784. Зак. № 3248. Цена 20 коп.

Ордена Ленина и ордена Октябрьской Революции типография газеты
«Правда» имени В. И. Ленина. 125865, ГСП, Москва, А-137,
ул. «Правды», 24.

Цена 20 коп.

Индекс 70668



«РЕКОРД-340»

«Рекорд-340» — телевизор черно-белого изображения с размером экрана 50 см по диагонали.

Высокая надежность, четкая настройка на заданный телевизионный канал, повышенные яркость и контрастность изображения отличают этот телевизионный приемник.

«Рекорд-340» — экономичен, невелик по размерам, а качество изображения на его экране отличное.

Цена — 200 руб.

ЦКРО «Орбита»