



# СОДЕРЖАНИЕ

ОТ АВТОРА .....	7
I. НА ПОВОРОТЕ СТОЛЕТИЙ. НОВЫЙ ПАРИЖ. ВОКРУГ УЛИЦЫ ЛАФФИТ .....	13
II. УРОКИ СЕЗАННА. ПИКАССО: ПЕРВЫЕ ГОДЫ В ПАРИЖЕ. МАТИСС И ФОВИСТЫ .....	37
III. БАТО-ЛАВУАР. ПИКАССО: «АВИНЬОНСКИЕ ДЕВИЦЫ». НАЧАЛО КУБИЗМА .....	63
IV. МОНПАРНАССКИЕ АДРЕСА. «ПОЦЕЛУЙ» КОНСТАНТИНА БРАНКУЗИ. НОВАЯ СКУЛЬПТУРА .....	87
V. УЛЕЙ. ШАГАЛ И ЕГО ЗЕМЛЯКИ .....	123
VI. «ТОЛЬКО СЮЖЕТ ВНУТРЕННИЙ». МЕТАМОРФОЗЫ МАТЕРИИ И МЕТАФИЗИКА ЖИВОПИСИ .....	155
VII. «РУССКИЙ ЭКСПЕРИМЕНТ» В ПАРИЖЕ .....	185
VIII. МОДИЛЬЯНИ. СУМЕРКИ МОНПАРНАСА .....	211
IX. «СВЕТСКОЕ» ИСКУССТВО МОНПАРНАСА .....	237
X. НА ПОРОГЕ ИНЫХ ВРЕМЕН .....	259
ЭПИЛОГ .....	277
Избранная библиография .....	280
Список принятых сокращений .....	281
Примечания .....	282
Указатель имен .....	287
Синхронистическая таблица .....	301
Список иллюстраций .....	309

Итак Париж был подходящим местом для тех из нас кому предстояло создать искусство и литературу двадцатого века, вполне естественно <...> Деятнадцатый век знал что делать с каждым человеком а двадцатый век неизбежно должен был не знать и значит местом где нужно было быть был Париж.

*Гертруда Стайн'*

У каждого две родины — его собственная и Париж.

*Томас Джефферсон*

# I. НА ПОВОРОТЕ СТОЛЕТИЙ. НОВЫЙ ПАРИЖ. ВОКРУГ УЛИЦЫ ЛАФФИТ

О Париж!  
Главный вокзал желаний,  
перекресток тревог!

*Блез Сандрар*

Романтические битвы, поиски «реалистов», импрессионисты, олимпийский переворот, осуществленный Сезанном, — все это свидетельства того, что центром художественных дерзаний и подвига становится Франция. И потому наиболее радикальные тенденции, зародившиеся и за ее пределами, почти непременно экспортировались в Париж, в Париже репрезентировались, вступали в ревнивые диалоги друг с другом и получали ту известность и признание, которые только этот город и мог подарить. И здесь искусство приезжих художников, деятельность их французских братьев, равно как и французских критиков, знатоков, галеристов, маршанов, горячая плазма самой художественной жизни, бурно эволюционирующего общественного вкуса — все это становится совершенно неразделимой субстанцией.

Париж не в одночасье стал транснациональным центром искусства, «лицом мира» (Р. Канудо). Ван Гог, Альфред Сислей, Мэри Кэссетт, Джеймс Уистлер — примеры известны и значительны: XIX век решительно отдал Франции пальму первенства, потерянную дряхлеющей Италией. После свершений импрессионистов (в начале XX века Сезанна или Ван Гога едва ли от них отделяли), впервые доказавших право искусства на автономию и создание собственного ценностного мира, после Всемирной выставки 1900 года с колоссальной экспозицией изобразительного искусства, после того как над городом взметнулась отважным символом новой эстетики Эйфелева башня, а изящнейшие «бабочки» (прозрачные порталы станций метрополитена Эктора Гимара) явили миру дерзкое сочетание металла и стекла, сплетенных в томные и жесткие ритмы арнуво, знаменуя едва ли не воплощение фантазий Жюль Верна, после открытия все новых независимых салонов, грандиозных ретроспектив Сезанна, Ван Гога, Тулуз-Лотрека Париж утвердил свое непререкаемое первенство. Следует заметить, впрочем, что на Всемирной выставке, свидетельствующей о победном движении Новейшей живописи, было всего три полотна Сезанна!

Когда он начался — этот процесс завоевания Парижем и его художниками права на открытие нового мира и нового видения? Вопрос скорее праздный, ответа на него не найти, можно лишь отметить обстоятельства, способствующие этому процессу и его маркирующие.

Подобно тому как Древняя Эллада, благодаря своему исключительному расположению между Востоком и Западом, волшебному (грандиозному и миниатюрному вместе) ландшафту, климату, корневой системе многосложной

культуры и еще множеству ведомых и неведомых нам причин, сумела стать родиной европейских устремлений к свободе мысли и художеств, так и Париж к исходу XIX столетия накопил в себе столь могучий потенциал, настоянный на умении аккумулировать и осознать прошлое, творить настоящее и угадывать будущее, что не мог не стать центром новейшей культуры.

В русской культурной традиции XIX века, и это весьма полезно иметь в виду читателю, Париж и Франция вовсе не обладали избыточной привлекательностью. «При всех своих блестящих чертах, при благородных порывах, при рыцарских вспышках, вся нация была что-то бледное, несовершенное, легкий водевиль, ею же порожденный. Не почил на ней величественно-степенная идея. <...> ...вся нация — блестящая виньетка, а не картина великого мастера» (Н. В. Гоголь. Рим).

«Не почил на ней величественно-степенная идея!» Вот поистине русский упрек (хотя и высказанный, волею Гоголя, итальянским аристократом), навязывающий культуре несвойственные ей обязательства.

Лев Толстой: «Я живу все в Париже, вот уже скоро два месяца, и не предвижу того времени, когда этот город потеряет для меня интерес и эта жизнь свою прелесть... Потом наслаждения искусствами, Лувр, Versailles, консерватория, квартеты, театры, лекции в College de France и Сорбон, а главное, социальной свободой, о которой в России не имел даже понятия...»

Но уже на следующий день, в том же самом письме: «Правду писал Тургенев, что поэзии в этом народе il n'y a pas\*. Есть одна поэзия — политическая, а она всегда была мне противна, а теперь особенно»<sup>5</sup>.

Достоевский, Салтыков-Щедрин — они не любили и, видимо, не понимали чуда Парижа.

Двадцатый век изменил если не все, то многое. Тогда — на повороте столетий, как и сейчас, он ослеплял каждого, как гоголевского героя, позднее, волею автора, разочаровавшегося во Франции и французах: «Вот он, Париж, это вечное, волнующееся жерло, водомет, мечущий искры новостей, просвещения, мод, изысканного вкуса и мелких, но сильных законов, от которых не властны оторваться и сами порицатели их...» (Н. В. Гоголь. Рим).

Русская культура начала XX века Париж воспринимала с несомненно большим приятием и нескрываемой увлеченностью. И если Чехов о Париже не пишет, а Блок сохраняет настороженную неприязнь к нему, то и Бунин, и молодой Алексей Николаевич Толстой, не говоря о поэтах, режиссерах, художниках, ценят Париж и им увлечены.

Тем более именно он, Париж, храня вечный свой прельстительный блеск, первым нашел в себе мужество увидеть поэзию непреклонных и дерзких перемен.

Платформы и своды железнодорожных вокзалов, через которые человек на исходе XIX столетия входил в пространство новых представлений о движении, скорости, преодолении расстояний, в мир невиданных машин и их необычной эстетики, стали своего рода торжественным порталом меняющегося мира. Дань

\* Нет (фр.).



Эжен Атже. Уличные музыканты. Фотография. 1898–1899

этому новому миру отдали и Клод Моне, написавший целую серию полотен в 1877 году, и Эдуар Мане; и Мопассан селит своего героя на улицу Бурсо (близ нынешнего вокзала Сен-Лазар), и Золя в романе «Человек-зверь» (1890) создает поразительные словесные «портреты» не только вокзала, но даже паровозов, с восторгом и тревогой принимая новую реальность и ее жесткую, невиданную красоту.

Во Франции же эта новая реальность давно вызывала радостное любопытство художников и писателей. «Машина и роль, которую она играет в пейзаже, — разве этого не довольно для картины?»<sup>6</sup> — писал Шанфлёр еще в 1861 году.



Эжен Атже. Торговец абажурами. Фотография. 1899–1900

Вокзалы входили в литературу и живопись, даже не получив еще своего окончательного архитектурного оформления<sup>7</sup>: и Э. Мане, и К. Моне, вдохновлявшиеся подобными сюжетами, писали просто станцию (будущий вокзал Сен-Лазар) — платформы, навесы, железнодорожные пути, врывавшиеся из Батиньольского туннеля под Европейский мост — в самый центр Парижа.

Быть может, эти вокзалы Мане, Моне и Золя помогли современникам особенно остро ощутить «художественное вещество» наступающего века машин.

Париж рубежа веков, Париж *fin de siècle*, казалось бы так хорошо известный, на самом деле остался за пределами знакомых ассоциативных структур.

Образ и мифология Парижа, созданные коллективной культурной памятью, литературой, картинами, историей, нашими мечтами, банальными представлениями и учеными штудиями, концентрируются обычно либо на городе XVIII–XIX веков (от «Картин Парижа» Себастьяна Мерсье до городских пейзажей Коро, литературной живописи Золя, рисунков Гаварни, холстов импрессионистов и персонажей Мопассана), либо на куда более поздних урбанистических представлениях 1920-х годов.

Менее всего присутствует в нашей иконосфере и воображении Париж начала XX века, с еще непривычной и вызывающей у столь многих негодование Эйфелевой башней, Париж с еще удивляющим парижан метро (в 1907 году функционировало уже четыре линии, а число станций приближалось к сотне), многие входы в которое были украшены павильонами Гимара, город бесчисленных, вытесняющих конки трамваев — старых, паровых, и новейших, электрических, омнибусов и автобусов, где таксомоторы соперничают с фиакрами, где уличные певцы торгуют нотами (как и позднее в знаменитом фильме Рене Клера). В Париже тех лет уровни цивилизации, сами времена, чудится, переплетаются, просвечивают друг сквозь друга. Электричество — редкость, керосиновые и газовые огни «Мулен Руж» и «Мулен де ла Галетт» бросают отсветы на огороды и фруктовые сады Монмартра, по крутым его склонам карабкается новоявленное чудо — автобус, наполняя улочки, еще не написанные Утрилло, непривычным бензиновым чадом. А Сюзанна Валадон в те же годы любила приезжать в свою мастерскую на Монмартре в коляске, запряженной мулами и сопровождаемой свитой породистых собак.

Знаменитые фотографии Эжена Атже, снятые в начале века, показывают город и его обитателей почти такими же, какими видели их Гюго или Эжен Сю. Булочник, повозки молочника, витрины сонных лавок, чудом сохранившихся в тени «Бон марше» и «Самаритен», столетние вывески куаферов и шляпниц, шарманчики, дворы и аркады, не забывшие звона мушкетерских шпаг. Четверть века спустя и Эрнбург в альбоме «Мой Париж» оставил те же тени былого, прочно закрепившиеся в меняющемся городе, старый Париж вечен и поразительно восприимчив к новому. Таков он и на бессмертных полотнах Марке<sup>8</sup> — пронзительно печален, неподвластен времени и восприимчив к новым ритмам, заметным, но мало что способным изменить.

Конечно, не вообразить академика Сильвестра Боннара — обаятельного героя Анатоля Франса — говорящим по телефону, еще труднее представить себе за этим занятием Сутина, или даже Модильяни, или Аристида Брюана, в знаменитом красном шарфе и черной шляпе, каким нарисовал его Тулуз-Лотрек... В самом центре столицы торчали жестяные писсуары, закрывающие клиентов лишь от плеч до колен. Герои эпической Парижской школы жили и впрямь в нескольких временах. В Улье воду брали из крана во дворе, и мытье было удовольствием настолько сложным, что почти не практиковалось (впрочем, в иных и богатых домах водопровод и тем более горячая вода были экзотикой — Жюль Ромен описывает, как из банных заведений привозили в жилые дома и втаскивали на верхние этажи ванны и кувшины с кипятком для разовых омовений состоятельных господ)...



Французская культура, однако, обладала некими постоянными преимуществами, для движения искусства необычайно важными и, естественно, ощутимыми именно в Париже.

Речь идет о явлении, которое современная наука, тяготеющая к емкой и занимательной терминологии, могла бы назвать «перманентной самоидентификацией». Иными словами, начиная с «Салонов» Дидро в Париже, необычайно активно, успешно и профессионально развивалась художественная критика, создаваемая лучшими писателями и поэтами. Да и многие французские художники владели пером и обладали склонностью к изящной словесности, которую решительно предпочитали манифестам и декларациям. Разумеется, письма и дневники Делакура, эпистолярное наследие Ван Гога, суждения Энгра тогда еще не публиковались, но культ вербализованной мысли вносил в атмосферу парижских мастерских особый литературный интеллектуализм.

Французская литература корневой своей системой давно срослась с корнями пластических искусств. Интерес Стендаля к живописи и его штудии истории искусств и архитектуры, страницы романа Гюго «Собор Парижской Богоматери», посвященные зодчеству, до сих пор недооцененные произведения Бальзака, героями которых стали безумный гений Френхофер из «Неведомого шедевра» и салонный живописец Пьер Грассу из одноименного рассказа. Художники — их можно встретить и на страницах Мюрже, и у Анатоля Франса («Тощий кот»). К тому же — и часто — литература предвосхищала живопись, порой буквально «переливалась» в нее. Флобер «Госпожа Бовари», 1857 год: «Солнце, проникающая сквозь шелковый зонтик цвета голубиногорлышка, бросало на ее белое лицо мерцающие цветные блики (*éclairait de reflets mobiles la peau blanche de sa figure*)» (1.П) — строки, словно угадывающие картины импрессионистов. А парижские пейзажи Золя — набережные в «Творчестве», упоминавшиеся уже вокзалы в романе «Человек-зверь», мопассановские наброски Парижа, подобные рисункам Гиса, и его же герой Оливье Бертен — художник, герой романа «Сильна как смерть».

Обращаясь непосредственно к искусству, французская словесность входила в общее с ним пространство. Тексты Гонкуров о Ватто, да и не только о нем, до сих пор не утратили ни блеска, ни глубины. Бодлер, величайший поэт XIX века, стал первым и значительнейшим художественным критиком Новейшего времени. Статьи Бодлера об искусстве, собранные позднее в два сборника («*Curiosités esthétiques*» и «*L'Art romantique*»), стали классикой: «Бодлер-критик ни разу не ошибся. <...> Он то ли угадал, то ли учредил некую систему ценностей, которая лишь недавно перестала быть „современной“»<sup>9</sup> (Поль Валери. 1930).

Золя, написавший одну из лучших книг о художниках, «Творчество» (правда, жестко раскритикованную его приятелями — прототипами персонажей романа), был, как известно, и автором прекрасных, профессиональных статей о живописи; его статья в защиту Мане стала событием, еще раз подтвердившим взаимопроникновение и взаимопонимание изображения и слова. Впрочем, достаточно напомнить мысль Валери касательно значения писателей в становлении славы Мане: в числе тех, кто причастен ей, Валери назвал, кроме Бодлера и Золя, Шанфлёри, Готье, Малларме, Дюранти, Гюисманса...



Анри Тулуз-Лотрек. Афиша с портретом Аристида Брюана. 1892

Эта традиция счастливого единения и понимания стала фундаментом, на котором основана особая атмосфера Парижской школы: Гийом Аполлинер, Макс Жакоб, Блез Сандрар, Андре Сальмон, Альфред Жарри, Жан Кокто, Андре Варно — блестящие умы и перья эпохи, — порой они понимали поиски художников и их самих с большей ясностью, чем сами творцы, и привносили в грандиозные, но смутные устремления Новейшего искусства точный и дерзкий интеллектуализм. Таким образом, они придавали явлению масштаб поистине поразительный: где и когда еще мысль и интуиция столь впечатляюще синтезировались, как не в ту пору! Единственная в истории искусства рубежа веков ситуация, создававшая исключительные преимущества для отважного его движения вперед.

Литераторы, анализировавшие и вдохновлявшие художников Парижской школы, являлись, разумеется, непосредственными участниками ее становления и, конечно же, обладали бесчисленными — кто большими, кто меньшими — грехами. И все же они отличались несомненным интеллектуальным рыцарством, веселым бескорытием, душевной отвагой. Альфред Жарри, выдумавший забавнейшего персонажа «короля Юбю», поэт, тонкий знаток древней литературы, остро слов и скандалист, рано умерший в чудовищной нищете, — как умел он чувствовать искусство, восхищаться им, предвидеть его грозные парадоксы! Он умер, не дожив до начала кубизма, — «Авиньонские девицы» Пикассо явились миру в 1907-м, в год его смерти. О других будет еще случай сказать — они прожили дольше.

Да само по себе и могучее движение литературы (несмотря на то, что художники, возможно, не всегда и не всё читали) не могло не оказывать влияние: ее идеи и мотивы «клубились» в интеллектуальной атмосфере Парижа! Ведь, помимо выхода в свет толстых романов, текла — и как бурно! — светская публичная литературная жизнь. В недавно еще вполне «политическом» кафе «Клозри де Лиля», на углу бульваров Сен-Мишель и Монпарнас, собирались по вторникам для чтения стихов поэты во главе с Полем Формом (здесь в 1909-м он получил титул «принца поэтов»). В 1901 году состоялось знакомство Пабло Пикассо и Макса Жакоба (занимавшегося, помимо поэзии и журналистики, также и живописью и переехавшего вслед за Пикассо в 1904 году в Бато-Лавуар). Все они были, естественно, знакомы с Аполлинером, Сандраром, Жарри, Рейналем, жили в русле общих забот, идей, восторгов и скандалов. Поэтому публикации и незнакомых лично с кругом Парижской школы писателей воспринимались как события ближнего круга.

В 1902 году опубликованы «Сверхмужчина» Жарри и «Имморалист» Андре Жида, в 1907-м у Жида выходит «Возвращение блудного сына», в 1908-м Анатолий Франс выпустил «Остров пингвинов», а в следующем, 1909-м — появился первый роман Гертруды Стайн «Три жизни» (правда, еще по-английски)...

Дом Стайнов и, прежде всего, сама Гертруда Стайн — особый сюжет в артистическом Париже начала 1900-х. Конечно, масштаб личности, умение понимать искусство и художников, круг знакомств значат чрезвычайно много, но все это, вероятно, осталось бы едва ли понятным историку, если бы не знаменитые сочинения писательницы, особенно «Автобиография Элис Би Токлас», которая синтезирует в себе ценность источника и пронзительную образность. Конечно, книги Стайн — художественные произведения, и потому даты и факты часто расходятся с историческими реалиями (отчасти по воле, отчасти по небрежности автора). Цитируя или упоминая Стайн, скорее возможно показать атмосферу времени и человеческие характеры, нежели предложить безусловную информацию.

Однако редкостное соединение остроты и глубины, поразительная чуткость к современному искусству, а главное, острота восприятия, которая дается, вероятно, лишь иностранцу, любящему и понимающему Францию (достаточно вспомнить «Сентиментальное путешествие» Стерна или «Лютецию» Гейне!), сделали и фигуру, и книги Стайн особенно важными для понимания времени.



Гертруда Стайн с братьями Майклом и Лео. Фотография. Ок. 1906

По образованию медик и психолог, Гертруда Стайн приехала в Париж, где уже жил ее старший брат Лео, в 1903 году (когда ей было почти тридцать) и осталась там навсегда. Лео Стайн — знаток и коллекционер — открыл ей парижское искусство. С тех пор все новое и истинно значительное, что появлялось в парижском искусстве, интересовало Стайнов и прямо или косвенно оставалось на страницах будущих книг.

«Когда я вспоминаю те далекие времена, — писал Амбруаз Воллар, — то вновь вижу висящие на стенах квартиры Стайнов картины Матисса, Пикассо и Сезанна... <...> Мадемуазель Гертруда Стайн была очень сложной личностью. Глядя на эту внешне простоватую женщину, одетую в платье из грубого велюра, в сандалиях с кожаными ремешками, ее можно было принять за домохозяйку... Но стоило ее взгляду встретиться с вашим, как вы тотчас понимали, что в мадемуазель Стайн таится нечто большее, нежели обывательские представления. Ее живой взгляд выдавал в ней наблюдательного человека, от которого ничего не ускользает. Как



Феликс Валлотон. Портрет Гертруды Стайн. 1907

было не поддаваться ее обаянию, не почувствовать к ней полное доверие, когда вы слышали ее смех — смех издевательский, словно она подтрунивала над самой собой?..»<sup>10</sup> Макс Жакоб, в свою очередь, полагал, что Гертруда Стайн начисто лишена чувства юмора, вследствие чего относилась к себе слишком серьезно. Правда, известно, что и мисс Стайн не переносила Жакоба...

В пору, когда Стайны были уже знакомы с теми художниками и писателями, определявшими облик и славу художественного Парижа, они жили на улице Флерюс (6-й округ), за Люксембургским садом, неподалеку от бульвара Распай, в доме, который состоял «из крохотного двухэтажного флигеля на четыре маленькие комнаты, кухни и ванной и обширной пристройки — студии»<sup>11</sup>. Об этом времени (середина 1900-х) еще будет случай рассказать, но в артистическом Париже присутствие Стайнов ощущалось уже в первые годы столетия.

Итак, все поддавалось рационализации, но рационализации пылкой и поэтической. Даже сама странность времени, сосуществование явлений и вкусов.

Эпоха училась смотреть на себя со стороны и без удивления принимать противоречия и парадоксы.

Многое, впрочем, оставалось архаичным. Школа изящных искусств — парижская Эколь де Боз ар (*École des Beaux-Arts*) на улице Бонапарт, как и большинство художественных академий, хранила традиции профессионализма, но находилась в глубоком упадке: причиной тому был не только консерватизм или недостаточный талант профессоров, но и априорное презрение молодых даже к тому, что могло еще принести известную пользу. Так что роль прославленной некогда школы в реальном художественном процессе была плачевна — ее демонстративно покидали и Мане, и Матисс, и многие из тех, кто совершил художественную революцию рубежа веков. Однако там прилежно занималось около двух тысяч студентов из разных стран.

Что же касается бесчисленных частных школ и академий, то и им мало чем можно было гордиться, кроме старых традиций. Были в их числе мастерские, руководимые мастерами, прославленными в академических кругах. Нередко профессора Школы изящных искусств набирали учеников из числа ее студентов. Куда веселее, хотя вряд ли эффективнее, были занятия в таких заведениях, как Академия Сюисса, бывшего натурщика, позировавшего еще Луи Давиду и открывшего в 1815 году на набережной Орфевр над кабинетом дантиста студию, где за несколько су можно было рисовать живую натуру. Сменив нескольких хозяев, она с 1870 года стала называться Академией Коларосси и переехала на улицу Гранд-Шомьер, 10. Там будущие художники учились не столько у профессоров (которых часто просто не было), а друг у друга, что, кстати сказать, отнюдь не бесполезно: тщеславие, соревновательность и готовность видеть умения товарищей немало способствуют росту профессионализма. А главное, разумеется, это атмосфера артистического братства, где причастность тайнам ремесла, игра в богему, пылкие беседы и споры создают тот шипучий коктейль, в котором быстро захлебываются кокетливые бездарности, но выживает и преуспевает истинный талант.

Самое начало столетия затуманило славу знаменитых некогда кафе, где собирались художники в золотые годы импрессионистов, — «Мартир», «Гербуа», «Новые Афины». Знаменитые монпарнасские кабачки только появлялись, и о них еще речь впереди.

В той или иной мере начинающий художник всегда учится в музеях. Мане и Сезанн обретали себя в Лувре, практически не имея выбора, ведь Салоны отвергнутых были не храмами былого величия искусства, а полями сражений. Теперь же музейная ситуация изменилась больше, чем система обучения.

В Люксембургском дворце (точнее, в перестроенной и расширенной его оранжерее) открылся музей, где экспонировались работы современных художников. Они хранились там, разумеется меняясь, в течение двенадцати лет, после чего их мог принять на хранение или Лувр, или какие-нибудь провинциальные галереи и музеи.

Имена художников, перечисленные — в качестве наиболее уважаемых — в каталогах начала века, ныне решительно забыты. Однако коллекция импрессионистов (и тех, кого тогда ими называли) уже тогда весьма представительна — «Балкон» Эдуара Мане, «Кафе» Эдгара Дега, «Эстак» Поля Сезанна, «Мулен де

ла Галетт» Огюста Ренуара, «Мать с ребенком» Мэри Кэссетт, «Паркетчики» Гюстава Кайботта, «Вокзал Сен-Лазар» Клода Моне, пейзажи Камиля Писсарро и Альфреда Сислея<sup>12</sup>.

Изменились и Салоны.

Энергия их устроителей на рубеже столетий поразительна. Помимо Салона Общества французских художников, основанного еще во времена Кольбера и имевшего (вполне заслуженно) репутацию скорее консервативную, существовали и более современные, но тоже официальные: в том же Гран-Пале показывались произведения Салона французской школы и Национального салона изящных искусств; оба они отчасти субсидировались правительством, отмечали участников премиями и стипендиями.

Постепенно терял былую новизну и сравнительно недавно еще дерзкий и либеральный Салон независимых. Основанный в 1884 году Обществом независимых художников (под таким названием ранее выставлялись импрессионисты) во главе с Сёра и Синьяком, он переживал не лучшие времена. Благородное желание самого жюри избавиться от какой бы то ни было дискриминации, от призов и предпочтений постепенно привело к снижению уровня, даже неразберихе, и весенние вернисажи этого салона в Гран-Пале выигрывали скорее за счет ретроспектив, нежели самых актуальных работ, наиболее интересные из которых трудно было отыскать среди множества случайных и слабых.

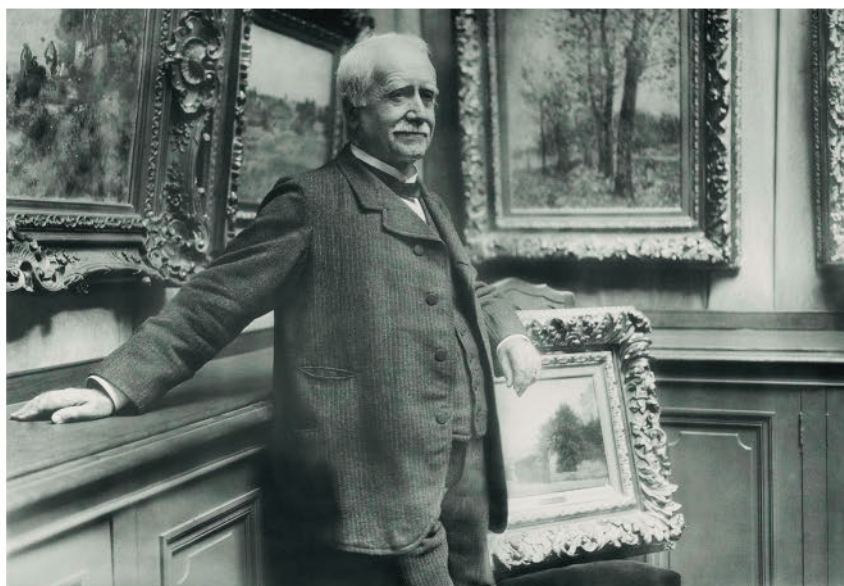
Самым передовым, посещаемым и обсуждаемым стал, вероятно, Осенний салон. Его организовали в 1903 году как очередную альтернативу салонам офици-

альным художники, снова ищущие свободы и новизны, «революционеры 1903 года» (Андре Сальмон). Несмотря на жесткую организацию, наличие жюри и более или менее серьезного отбора, он сделался истинным центром парижской художественной жизни, иностранцы выставлялись в нем наравне с французами, новаторы рядом с традиционалистами, ретроспективы были масштабны и нередко сенсационны (Гоген, Сезанн, русское искусство).

Изменялась ситуация и в коммерции, которая в ту пору немало искусству помогла. Героические годы импрессионистов обессмертили имена коллекционеров и галеристов (прежде всего Дюран-Рюэля), поддерживавших нищих по большей части художников, и к тому же положили начало высокому престижу профессии маршана, рискующего



Жан Франсуа Раффаэлли. Богема в кафе «Гербуа». 1886



Поль Дюран-Рюэль в собственной галерее. Фотография. 1910

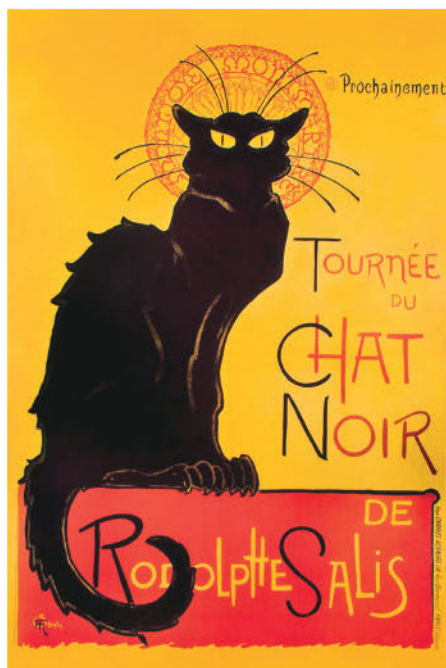
представлять новое искусство. Поль Дюран-Рюэль — вероятно, самый респектабельный и вместе чуткий торговец картинами в истории французского художества — был еще полон сил, несмотря на почтенный возраст (в начале века ему было семьдесят, а умер он в 1922-м, на девяносто первом году жизни), и в мае 1902 года, вовсе не изменяя своей преданности импрессионистам, но отлично ощущая движение вкуса и самого искусства, показал ретроспективу работ Анри де Тулуз-Лотрека.

\* \* \*

Прохожий, которому ныне случится подняться от Больших бульваров до церкви Нотр-Дам-де-Лоретт по ничем не примечательной улице Лаффит, вряд ли почувствует присутствие здесь хоть какого-нибудь *genius loci* — духа места, вряд ли найдет хоть что-то, способное всколыхнуть память, разбудить литературные или иные ассоциации. Днем здесь не по-парижски безлюдно, вечером ощущается привкус монмартрских соблазнов для туристов (рядом, чуть выше, площадь Пигаль — район «красных фонарей»), — казалось бы, ничего не говорят сердцу эти обычные дома, тротуары, вывески. Возможно, впрочем, искушенный во французских романах читатель вспомнит, что скромный храм Нотр-Дам-де-Лоретт дал в начале XIX века прозвище милым и легкомысленным барышням — «лореткам», обитавшим в этом квартале, и что в начале романа «Милый друг» его герой Жорж Дюруа прогуливался поблизости жарким летним вечером.

Меж тем сто лет назад все эти места к югу от площади Пигаль называли «Новыми Афинами», и вовсе не только из-за расположенного на этой площади одноименного кафе, наследовавшего, хотя и не в полной мере, славу знаменитых





Теофиль Александр Стейнлен. Афиша кафе «Ша нуар». 1896

монмартрских кафе «Мартир» и «Гербуа», любимых импрессионистами. Здесь давно уже селились писатели, художники, музыканты. На улице Виктор-Массе (еще недавно улица Лаваль), знаменитой в Париже модным кабаре и бальным залом «Табарен», совсем рядом с улицей Лаффит, была мастерская Кутюра, в доме 18 жил Боннар, в несохранившемся особняке под номером 37 — Дега. Совсем рядом располагалось в пору «fin de siècle» знаменитое кабаре «Ша нуар (Черный кот)», где начинал петь Аристид Брюан, чуть выше по склону и ныне стоит памятник тончайшему рисовальщику Гаварни, неподалеку Орлеанский сквер с особняком Шопена и Жорж Санд, — словом, атмосфера могла бы быть, что называется, полна воспоминаний, но миновали те годы, не оставив видимых следов.

Все же путешественник во времени, тщась представить себе Париж начала XX века, немало приобретет, вспомнив, что была пора, когда сказать «пройтись

по улице Лаффит» означало «пойти смотреть картины». Галерей уже тогда в Париже насчитывалось более сотни (после 1910 года их число стремительно росло и к 1930 году удвоилось), и немало из них торговали современным искусством — скажем, галерея Жоржа Обри (чьей главной специальностью было искусство XVIII–XIX веков) на улице Мессин, западнее вокзала Сен-Лазар. Но улица Лаффит оставалась, конечно, важнейшей. И для художников еще не опустевшего в начале века Монмартра, и для знатоков и покупателей.

Этой недлинной — менее полукилометра — улице, что тянется вверх к склону Монмартра, действительно суждено было на рубеже XIX и XX веков стать средоточием магазинов, постепенно превращавшихся в художественные галереи.

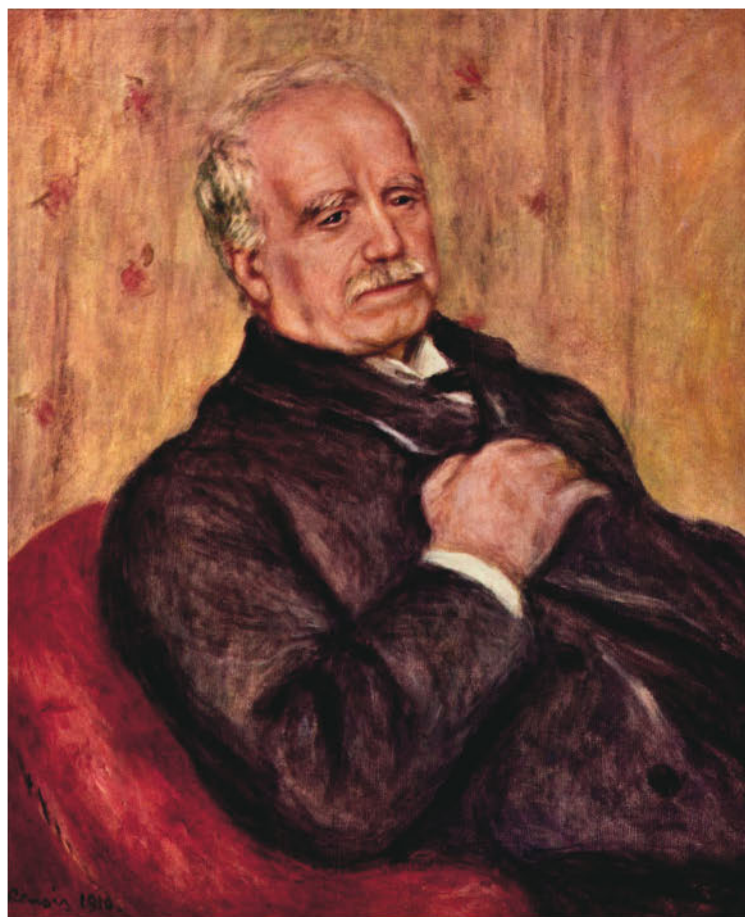
В пору, когда импрессионисты еще не обрели признания, иными словами, в семидесятые-восьмидесятые годы, чуть повыше Нотр-Дам-де-Лоретт на улице Клозель обосновался некий Жюль Танги, в недавнем прошлом — бродячий торговец красками и даже участник Парижской коммуны. Еще до войны, привозя свои товары в Фонтенбло, он познакомился там с Писсарро, Моне и их товарищами, которые затем стали завсегдатаями его лавки. Папаша Танги, как звали его на Монмартре, снабжал художников материалами в обмен на их картины — в частности, немало помогал Сезанну в пору его бедности. Первые и знаменитые маршаны тоже ведь начинали с торговли красками и холстами, даже прославившийся уже в те годы Дюран-Рюэль, чья галерея с просторной квартирой над ней тоже располагались тогда на улице Лаффит, 16, — на углу улицы Лафайет.

Папаша Танги и уважаемый Дюран-Рюэль — вероятно, полярные и по масштабу, и по судьбе маршаны, все же в равной степени олицетворяют собой этот удивительный персонаж — парижский торговец картинами. Так свойственное французскому сердцу диковинное сочетание расчета, консерватизма и романтической отаги, умение любить новое и чувствовать его тревожащее и рискованное величие — как помогало все это начинающим талантам не стинуть!

На витрине Танги впервые увидел картины Сезанна Амбруаз Воллар. Это случилось в 1892 году, когда он жил еще за Монматром, на улице дез Апеннен. Год спустя, быть может ощутив притягательность улицы Лаффит, он и сам на ней обосновался. Переменив несколько помещений, он поселился рядом



Кабаре «Ша нуар». Открытка. 1900-е



Огюст Ренуар. Портрет Поля Дюран-Рюэля. 1910

с Большими бульварами, в доме 6, где устроил магазин с антресолюю и большим подвалом, приобретшим затем большую известность как место встреч художников, литераторов и знатоков искусства.

У самой церкви Нотр-Дам-де-Лоретт располагалась лавка Кловиса Саго-младшего, тонкого ценителя и коварного коммерсанта, медоточивого, как Тартюф, и жестокого, как Горпагон (старший его брат Эдмон торговал гравюрами, и обоих их называли «le sagouin»\* за отвратительную жадность), бывшего циркового клоуна, который одним из первых стал покупать Брака и раннего Пикассо (хотя немилосердно их обирал). «Этот Саго, — вспоминала Фернанда Оливье, — старый лис, лишенный совести и жалости. Он устроил свою галерею в бывшей аптеке, где оставались разного рода лекарства, которые он любезно

\* Труднопереводимое бранное слово, употребляемое по отношению к грязным, отталкивающим людям.

предлагал больным художникам. Помню, когда я болела тяжелым бронхитом, он предложил вылечить меня лекарством от диабета»<sup>13</sup>.

Именно там Лео и Гертруда Стайн впервые купили картины Пикассо, там и произошло их знакомство с самим художником, очевидно около 1906 года. В некрологе Аполлинер написал, что Кловис Саго был «папаша Танги сегодняшних молодых художников», умершим, когда «произведения, которые он отстаивал вопреки всему, начинали становиться известными»<sup>14</sup>.

Позднее, в 1920 году, Берта Вейль, прозванная Кловиса Саго Гиеной, открыла в бывшем его магазине галерею. Та самая Вейль, которая еще в 1900-м первой из парижских торговцев искусством рискнула купить картины юного Пикассо, а в 1917 году показала вызвавшую громкий скандал выставку Модильяни.

Как представить себе жалкие полутемные лавки, где рядом со старыми вешками, рамами, посудой и бронзовыми псевдокитайскими Буддами висели, а то и просто стояли у стен и в кладовках холсты Пикассо, Утрилло, Модильяни, Марке, Брака! «У Бульваров, в доме 8 на улице Лаффит, существовала до войны лавочка, где был настоящий хаос (сарапалит) картин современных художников и где повсюду царил пыль»<sup>15</sup> (Г. Аполлинер), и даже Сезанн был навален на антресолях как попало. Берта Вейль развешивала литографии на веревках с помощью бельевых прищепок. В нищих магазинах на склонах Монмартра великое искусство набирало некую взрывную силу, даже не догадываясь о том, насколько оно велико.

Как и обо всей эпохе Парижской школы, о маршанах начала XX века сложился некий миф, который не в силах поколебать самое скептическое и аргументированное знание. Как и о большинстве персонажей этой книги, легенд сохранилось больше, чем документальных сведений, и многочисленные воспоминания (в том числе и самих персонажей, не говоря уже о столь же выразительной, сколь и избыточной неточностями — скорее всего, нарочитыми — книге Гертруды Стайн) слишком часто противоречат друг другу. Многие даты и события обозначаются энергично, но приблизительно, стало быть, настаивать на той или иной версии нет нужды. Но даже множество отчасти не совпадающих друг с другом сведений дают хоть и размытые порой, но яркие и достаточно достоверные картины времени и портреты действующих лиц.

Доподлинно известно, что Амбруаз Воллар поселился на улице Лаффит около 1900 года. В отличие от многих своих знаменитых старших коллег, он не имел ни наследственной, ни приобретенной с юных лет страсти к искусству. Сначала он (восхищенный блеском мундира морских врачей, которыми любовался еще на острове Реюньон — своей экзотической родине) решил заняться медициной, затем, напуганный видом крови (мудрый отец дал взглянуть сыну-мечтателю на хирургическую операцию), обратился к юриспруденции. В Париже он с растущим интересом бродил вдоль витрин художественных магазинов Левого берега. Вскоре стал покупать живопись, начав с картинки на фарфоре за двадцать франков, оказавшейся не оригиналом, а всего лишь репликой с работы и без того не слишком великого мастера.

Он первым рискнул широко показать Сезанна и начал продавать его картины (1895), подписал контракт с Гогеном.

В 1894 году Воллар открыл, по собственному своему выражению, «лавочку (une petite boutique)» на улице Лаффит, 39, затем перебрался в соседний дом 41. И только около 1900 года обосновался в доме 6 — между Большими бульварами и бульваром Осман, в куда более фешенебельном месте на той же улице. Там состоялась и первая выставка Пикассо. Амбруз Воллар был еще человеком молодым — в пору знакомства с Пикассо ему исполнилось всего тридцать три.

Какие люди бывали здесь, в знаменитом подвале дома Воллара!

«Все слышали про это знаменитое подземелье. Считалось даже хорошим тоном получить туда приглашение отобедать или отужинать, — вспоминает Аполлинер. — Я был участником нескольких таких пиршеств. Подвальчик с совершенно белыми стенами и полом из плит весьма походил на крошечную монастырскую трапезную.

Кушанья там подавались простые, но вкусные, готовились они по рецептам старинной французской кухни, которая еще не забыта в колониях; их жарили, долго тушили на медленном огне и подавали с экзотическими приправами»<sup>16</sup>. Заканчивает Аполлинер свой отрывок словами: «Многие из бывших сотрапезников будут сожалеть об этом местечке Парижа, находившемся неподалеку от Бульваров, об этом подвальчике с белым сводом и стенами, не украшенными ни единой картиной, где было так мирно и спокойно»<sup>17</sup>.

В числе «участников... подземных пиршеств» Аполлинер называет, помимо «множества хорошеньких женщин», «принца поэтов» Леона Дьеркса, «принца рисовальщиков» Жана-Луи Форена, Альфреда Жарри, Одилона Редона, Мориса Дени, Мориса де Вламинка, Эдуара Вюйара, Пьера Боннара, Пабло Пикассо, Эмиля Бернара, Андре Дерена. Сам Воллар вспоминал и Сезанна, Дега, Ренуара, Родена, а сколько еще побывало там персонажей, ныне забытых, но тогда всем известных. В сущности, мало кто из знаменитых художников не побывал в этом сыром и небогатом, но знаменитом на весь Париж помещении.

«Симпатичная обезьяна», «сонный креол» Воллар (шутили, что он разбогател во сне!) — в каких только грехах его (справедливо или нет!) не упрекали (хотя всегда ценили его честность)! Корили за любовь к сплетням, рассказывали чудеса о его флегматичности, лени, даже грубости с покупателями, из-за которой и заинтересованные любители могли не увидеть интересующие их вещи, как то случилось с Гертрудой Стайн, пришедшей к нему на улицу Лаффит «посмотреть Сезанна» (это произошло уже после выставки Пикассо, скорее всего в 1904 году). Сюжет, рассказанный Стайн в «Автобиографии Элис Б. Токлас», при всей его нарочитой фантазмагоричности рисует образ человека, несомненно, обаятельного и своеобразного. «Воллар был массивный темноволосый человек, и он слегка шепелявил. <...> Первый визит к Воллару произвел на Гертруду Стайн неизгладимое впечатление. Место было невероятное, совсем не похожее на картинную галерею. Внутри, лицом к стене пара холстов, в углу небольшая стопка больших и маленьких холстов кое-как наваленных друг на дружку (thrown pell mell on top of one another), в середине комнаты стоял плотный и мрачный темноволосый человек. Это был Воллар в хорошем настроении (cheerful). Когда же он бывал в совсем дурном настроении (cheerless) он перетаскивал свое плотное тело к стеклянной двери, выходящей на улицу, подымал над головой руки,



Амбруаз Воллар (сзади виден фрагмент картины П. Пикассо «Жизнь»). 1900-е

упирался ими в верхние углы дверного проема и мрачно и угрюмо смотрел на улицу. Никто не мог тогда и подумать зайти к нему.

Они (Стайны. — М. Г.) попросили показать им Сезаннов. Он стал менее мрачным и сделался чрезвычайно вежливым. Позже мы узнали, что Сезанн был великой любовью всей его жизни (the great romance of Vollard's life)<sup>18</sup>.

А его упрекали в отсутствии вкуса, в неумении видеть и понимать живопись, между тем реальная его деятельность, написанные им книги, а главное, те художники, известности которых он поспешествовал, свидетельствуют решительно о другом...

Как и о Волларе, о Берте Вейль — первой покупательнице работ Пикассо — тоже говорили как о человеке и щепетильном, и не слишком приветливом,