

## СПАРЖА МЕСЬЕ ЭЛЬСТИРА

Я снова в библиотеке — и снова в раздумье. Я раскрываю книгу Шарля «Альбрехт Дюрер и его рисунки», и на меня глядит автопортрет Дюрера — христоподобный, с длинными волосами и бородой. В этом взгляде есть какой-то вызов. Я провел очень много времени, размышляя о том, как тщательно продуманная, полная изящных мыслей работа Шарля, снабженная всеми этими грамотно составленными таблицами и списками, могла быть написана в том самом кабинете, где на стене висела картина Моне, изображавшая ветреный летний день.

Когда я читаю о волнении, с которым, по словам Шарля, он разыскивал утраченные рисунки Дюрера, я как будто слышу его прерывистый голос. «Мы пытались отыскать рисунки мастера всюду, где только можно было заподозрить их скрытое присутствие: в музеях иностранных столиц и заштатных городов, в Париже и в нашей провинции, в знаменитых коллекциях и менее известных частных собраниях, в кабинетах любителей и людей недоступных, — мы рыскали и рылись всюду, мы исследовали все, что только возможно». Пусть Шарль и был фланером, пусть проводил много времени в салонах, пусть его видели на скачках и в Опере, зато его «скитания» были поистине напряженными и плодотворными.

«Скитания» — это слово, которое употреблял он сам. Оно не несет намека на усердные занятия профессионала. Ведь Шарль — очень богатый еврей-*mondain*<sup>\*</sup>, и если

---

\* Светский человек (*фр.*)

бы его застигли за работой, то это значило бы обман общественных ожиданий. Он оставался *amateur de l'art*, любителем искусства, и в этом выбранном им слове чувствуется намеренное умаление собственного труда. Впрочем, в нем верно передан тот факт, что его поискам сопутствовало удовольствие, что, предаваясь изысканиям, он забывал о течении времени и повиновался не только своей цели, но и прихотям. И это переключает мои мысли на собственные раскопки, которые я произвожу в его, Шарля, жизни, пытаюсь проследить историю моих нэцке и следуя подсказкам чужих примечаний на полях. Я и сам скитаюсь по библиотекам, отслеживая маршруты и причины его поездок. Я пытаюсь установить, с кем он был знаком, о ком писал, чьи картины покупал. В Париже я отправляюсь на рю Фавар и, словно какой-то унылый ищейка от искусствоведения, стою под летним дождем перед зданием, где когда-то размещалась его редакция, и зачем-то дожидаюсь, не выйдет ли оттуда кто-нибудь.

Проходит месяц за месяцем, и я с удивлением обнаруживаю, что становлюсь гораздо восприимчивее к качеству бумаги.

А еще я обнаруживаю, что увлекся Шарлем. Он страстный ученый. Он прекрасно одевается, прекрасно разбирается в истории искусства и проявляет упорство в своих изысканиях. Какое удивительное, какое неправдоподобное сочетание качеств, думаю я восторженно.

У Шарля имелась особая причина заниматься исследованиями. Он был убежден, что «все рисунки Дюрера, даже самые незначительные наброски, заслуживают специального упоминания, и нельзя пренебрегать ничем из того, что приписывается руке нашего мастера». Шарль

понимал, что здесь очень важно близкое знакомство. Взяв в руки рисунок, мы можем «постичь мысль художника в ее непосредственности, в самый миг ее проявления, быть может, с большей истинностью и искренностью, чем в тех его работах, что требуют множества часов кропотливого труда и дерзновенного терпения гения».

Это превосходный манифест в поддержку рисования. Он прославляет миг восприятия и мимолетный миг отклика: всего несколько чернильных штрихов или несколько касаний карандаша. А еще это прекрасно зашифрованное утверждение о диалоге между некоторыми старыми и очень новыми чертами в искусстве. Шарль хотел, чтобы его книга «ближе познакомила Францию с величайшим художником Германии» — с первым художником, в которого он влюбился еще в детстве, живя в Вене. Кроме того, она служила Шарлю эмоциональной и в то же время интеллектуальной платформой, откуда можно было бы во всеуслышание заявить, что различные эпохи сообщаются между собой и что какой-нибудь эскиз Дюрера вполне способен вступить в диалог с эскизом Дега. Он-то понимал, что такое взаимодействие возможно.

Шарль начал выступать в печати с поддержкой тех художников, своих современников, с которыми знакомился. Он публиковал критические статьи и под собственным именем, и под псевдонимами, доказывая достоинства конкретных полотен, борясь за признание «Маленькой танцовщицы» Дега, «стоящей в своем рабочем платье, уставшей до изнеможения». Теперь, будучи редактором «Газетт», он принялся заказывать обзоры выставок тех художников, которыми сам восхищался. А еще, оставаясь страстным

и пристрастным, он начал покупать картины для своей комнаты с желтым креслом.

Первыми приобретениями Шарля стали картины Бетты Моризо. Ему очень нравились ее работы: «Она растирает на палитре цветочные лепестки, чтобы потом размазать их по холсту воздушными, легкими мазками, немного хаотичными. Они гармонируют, смешиваются и наконец производят нечто полное жизни, прекрасное и очаровательное, нечто такое, что вы не столько видите, сколько угадываете... еще один шаг вперед — и невозможно будет ни различить, ни понять вообще ничего!»

За три года он собрал коллекцию из сорока полотен импрессионистов и приобрел еще двадцать для своих берлинских родственников, Бернштейнов. Он покупал живопись и пастели Моризо, Кассат, Дега, Мане, Моне, Сислея, Писсарро и Ренуара — так Шарль составил одну из первых крупнейших коллекций импрессионистов. Похоже, все стены его комнат были увешаны этими картинами: должно быть, они висели в три ряда, одна над другой. Нечего и думать о пастели Дега, одиноко сияющей на фоне стены в галерее Метрополитен, в полутора метрах от соседних картин, с пустотой внизу и наверху. В комнате Шарля эта пастель («Две женщины в галантерейной лавке», 1880) неизбежно оттеняла Донателло, соседствовала с десятками других сияющих картин, сталкивалась с витриной, полной нэцке.

Шарль шел в авангарде. Для этого необходима отвага. Хотя у импрессионистов имелись страстные поклонники, пресса и академики по-прежнему обрушивались на них и обзывали шарлатанами. Заступничество Шарля сыграло важную роль: к его мнению прислушивались, поскольку

он был видным критиком и редактором. Кроме того, он приносил непосредственную пользу самим борющимся за признание художникам, ведь эти картины можно было увидеть «в особняке какого-нибудь американца или молодого банкира-еврея», писал Филипп Бюрти. А Шарль выступал «вожатым и поводырем» для многих своих богатых друзей. Это он убедил мадам Штраус, держательницу знаменитого своим эстетством салона, купить одну картину Моне из серии «Кувшинки».

Но этим дело не ограничивалось. Он был настоящим собеседником художников, он посещал их мастерские, чтобы увидеть, как они работают, и чтобы купить какую-нибудь картину прямо со станка, — словом, как выразился один критик, «стал старшим братом молодым художникам». Шарль подолгу разговаривал с Ренуаром о том, какие именно картины лучше всего выставить в Салоне, а Уистлер просил осмотреть одну из своих картин — проверить, не повредили ли ее. «Благодаря его участию, — писал Пруст в одном своем позднем очерке, посвященном Шарлю как *amateur de peinture*\*, — многие картины, брошенные на середине, были все-таки дописаны».

Он дружил с художниками. «Уже четверг, — пишет Мане Шарлю, — а у меня до сих пор нет от вас вестей. Вы явно заморожены умом вашего хозяина... Ну же, возьмите лучшее свое перо и принимайтесь за дело!»

Шарль купил у Мане картину, изображавшую пучок спаржи, — один из тех его необычных маленьких натюр-мортов, где изображается лимон или роза на темном фоне. Здесь на траве лежала связка из двадцати стеблей. Мане

---

\* Любитель живописи (*фр.*).

попросил за натюрморт восемьсот франков, что было значительной суммой, но очарованный Шарль послал ему тысячу. Неделю спустя Шарль получил еще один небольшой холст, подписанный просто буквой «М». Там был изображен один-единственный стебель спаржи, лежавший на столе, с сопроводительной запиской: «Этот стебелек отвалился от Вашего пучка».

Пруст, который был знаком с коллекцией Шарля, так как бывал у него дома, пересказывает эту историю. Фигурирующий в его романах художник-импрессионист Эльстир списан отчасти с Уистлера, отчасти — с Ренуара. Герцог Германтский возмущается: «На картине ничего нет, кроме пучка спаржи, точно такой, какую вы сейчас едите. Но я не стал есть спаржу господина Эльстира. Он запросил за нее триста франков. Триста франков за пучок спаржи! Красная ей цена — луидор, даже в начале сезона! Ее же не угрызешь»\*.

Многие из картин, висевших в кабинете Шарля, изображали его друзей. Там был пастельный портрет Эдмона Дюранти работы Дега, который описал молодой писатель Ж. К. Гюисманс: «Вот месье Дюранти — он сидит за столом, среди гравюр и книг. Мы видим его узкие длинные пальцы, проницательные насмешливые глаза, пытливое выражение лица, кривую усмешку английского юмориста». Висело там полотно работы Константена Ги, «живописца современной жизни», а также его портрет кисти Мане, где тот выглядит очень растрепанным, взъерошенным, с сумасшедшинкой в глазах. У Дега Шарль купил двойной портрет генерала Меллине и главного раввина

---

\* Пер. Н. Любимова.

Астриюка, где головы двух этих грозных людей (которых сдружило совместное участие в войне 1870 года) помещены рядом, в полупрофиль.

А еще у Шарля имелись произведения, изображавшие его парижскую жизнь. Например, запечатленная Дега сцена начала бегов в Лоншане, куда Шарль ходил поглядеть на знаменитых скаковых лошадей своего дяди Мориса Эфрусси. «*Courses — Ephrussi — 1000*»\*, — записывает Дега в своем блокноте. А также образы полусвета, танцовщиц и сцена у модистки, где видны затылки двух молодых женщин на диване (две тысячи франков), и другая — с одинокой женщиной в кафе, пьющей абсент.

Большинство картин, приобретенных Шарлем, изображали сельские виды, бегущие облака, деревья на ветру: его привлекали запечатленные летучие мгновения. В его собрании было пять пейзажей Сислея и три — Писсарро. У Моне он купил за четыреста франков вид Ветейля с белыми облаками, мчащимися над полем с ивами, и написанное в той же деревне полотно «Яблони» (Pommiers). У него же он купил картину, изображавшую зимнее раннее утро на Сене, «Льдины» (Les Glaçons), где показан ледоход. Эта картина прекрасно описана Прустом в раннем романе «Жан Сантей»: «Оттепель... солнце, небесная си́нева, ледоход, грязь — и движение вод, превращающее реку в ослепительное зеркало».

Даже в портрете «растрепанной маленькой дикарки», о которой с удовольствием вспоминал Лафорг, запечатлено это ощущение непостоянства, неизбежной перемены. «Цыганка» (La Bohémienne), рыжеголовая девочка

---

\* «Бега — Эфрусси — 1000 [франков]» (фр.).

с нечесаными волосами, в деревенской одежде, стоит среди трав и деревьев под жарким ярким солнцем. Эта девочка явно часть своего пейзажа, и чувствуется, что она вот-вот побежит — и еще долго не остановится.

Все эти картины, писал Шарль, способны были «изобразить живое существо с его жестами и позами, движущееся в беглой, изменчивой среде и освещении; проходя запечатлеть постоянную подвижность цвета самого воздуха, намеренно пренебрегая отдельными оттенками ради достижения такого светящегося единства, где разрозненные элементы сплавляются в одно нерасторжимое целое и тем самым из самих разногласий рождается общая гармония».

Еще Шарль купил одну весьма впечатляющую картину Моне — «Купание в “Лягушатнике”» (Les Bains de la Grenouillère).

Вернувшись в Лондон, я иду в библиотеку и по пути захожу в Национальную галерею, чтобы взглянуть на эту картину и попытаться представить ее висящей в другом помещении — в кабинете с желтым креслом и нэчке. Там изображено популярное место на Сене в разгар лета. Люди в купальных костюмах сходят по узким дощатым мосткам в воду, пестрящую солнечными отблесками, а те, что не собираются купаться и одеты в городские костюмы, направляются к берегу, и единственным ярким пятном алеет край женского платья. На переднем плане беспорядочно скопились лодки — «великолепно задуманные», как выразился Лафорг, — а надо всей сценой нависают кроны деревьев. Подернутая рябью вода смешивается с торчащими из нее головами купальщиков — вот она, «постоянная подвижность цвета самого воздуха». Кажется, вода

еще едва прогрелась, а выходить из нее должно быть довольно холодно. Глядя на картину, ощущаешь все очень живо.

Это сведение воедино японских вещиц и мерцающего нового стиля живописи кажется очень верным: может, «японизм» и являлся «чем-то вроде религии» для Эфрусси, зато именно в кругу друзей-художников Шарля это новое искусство пустило самые глубокие корни. Мане, Ренуар и Дега, как и он, были страстными коллекционерами японских гравюр. Похоже, сами принципы построения японских картин говорили о том, что можно находить смысл в окружающем мире совсем по-другому. Незначительные фрагменты действительности — разносчик, чешущий голову, женщина с плачущим ребенком, собака, уходящая куда-то влево, — все это вдруг оказывалось не менее важным, чем большая гора, высящаяся на горизонте. Как и в случае с нэцке, повседневная жизнь протекала единожды, без репетиций. Это почти яростное столкновение повествовательного начала с графической, каллиграфической четкостью оказывалось поистине каталитическим.

Импрессионисты научились нарезать жизнь на куски, показывая ее при помощи беглых взглядов и междометий. Вместо привычных видов мы встречаем у них проволоку трапеции, рассекающую картину на части, затылки у модистки, колонны Биржи. Эдмон Дюранти, чей пастельный портрет работы Дега висел в кабинете Шарля, наблюдал, как это происходило. «Человек... никогда не помещается в центре холста, в центре изображаемой сцены. Он никогда не показывается целиком: иногда его фигура обрезана на уровне колен, или на уровне пояса, или вовсе

рассечена продольно». Когда вы видите странный портрет Дега — «Виконт Лепик с дочерьми, переходящий площадь Согласия», ныне хранящийся в петербургском Эрмитаже, — эти три фигуры с собакой, движущиеся на фоне странной пустоты, занимающей изрядную часть полотна, то влияние плоской перспективы японских гравюр кажется очевидным.

Подобно нэцке, постоянно повторяющим одни и те же мотивы, японские гравюры тоже порой выстраиваются в серии: сорок семь видов знаменитой горы подсказывают, что можно по-разному возвращаться к одному и тому же и заново компоновать формальные изобразительные элементы. Стога сена, изгиб реки, тополя, подобный утесу каменный лик Руанского собора — все это тоже свидетельствует о таком поэтическом возвращении. Уистлер, мастер «вариаций» и «капризов», объяснял это так: «На любом холсте цвета должны, так сказать, вышиваться; то есть один и тот же цвет должен показываться через некоторые промежутки, как это бывает с нитью на вышитой ткани». Золя, один из первых поклонников живописи Мане, писал: «Это искусство упрощения можно сравнить с искусством японских гравюр: они схожи своим причудливым изяществом и великолепными пятнами цвета». Упрощение, похоже, лежало в основе этой новой эстетики — но только если оно сочеталось с «пятнистостью», с отвлеченной трактовкой цвета или с его повторяемостью.

Иногда для этого достаточно было изобразить парижскую жизнь во время дождя. Флотилия пятнистых серых зонтиков, сменивших белые зонтики от солнца, сразу преобразует Париж в какое-то подобие Эдо.

Когда Шарль красиво и точно пишет о своих друзьях, он хорошо понимает, насколько они радикальны — и в технике, и в тематике. И это напоминает один из лучших критических разборов импрессионизма. Их цель заключалась в том, чтобы

сделать фигуры неотделимыми от фона, словно порождены им, так что зритель, чтобы понять картину, должен воспринимать ее как единое целое, рассматривая с определенного расстояния: таковы идеалы этой новой школы живописи. Она, эта школа, не изучала оптического катехизиса, она отвергает изобразительные правила и нормы, она просто изображает то, что видит, и так, как видит, — непосредственно, неважно, хорошо ли, плохо ли, бескомпромиссно, без многословных пояснений. Избегая банальности, она слоняется в поисках свежих тем по коридорам театров, по кафе, кабаре и даже низкочастотным мюзик-холлам. Блеск дешевых танцевальных залов не отпугивает этих художников, и они садятся в лодки и плывут по Сене в предместья Парижа.

Именно такой была обстановка смелой картины Ренуара «Завтрак лодочников» (*Le Déjeuner des canotiers*), изображающей очаровательно-подозрительную компанию в «Доме Фурнез» — ресторанчике на Сене в одном из тех пригородных местечек, недавно ставших популярными, куда парижане могли приехать на поезде, чтобы провести там день, а к вечеру вернуться в город. Сквозь серебристо-серую листву ив видны прогулочные лодки

и ялик. От палящих солнечных лучей компанию защищает полосатый красно-белый навес. Это послеобеденная сцена в ренуаровском новом мире, состоящем из художников, их покровителей и актрис, где все дружны между собой. Модели курят, пьют и беседуют среди пустых бутылок и объедков. Здесь нет правил, нет запретов.

Актриса Элен Андре (она в шляпке с приколотым цветком) подносит к губам бокал. Барон Рауль Барбье, бывший мэр колониального Сайгона (он в коричневом котелке, заломленном на затылок), разговаривает с юной дочерью ресторатора. Ее брат (в соломенной шляпе, какие носили профессиональные лодочники) — на переднем плане, он наблюдает за происходящим. Кайботт в белой фуфайке и канотье сидит верхом на стуле и смотрит на молодую швею Алин Шариго — возлюбленную и будущую жену Ренуара. Художник Поль Лот с видом собственника обнимает актрису Жанну Самари. Все заняты веселыми разговорами и флиртом.

Здесь же присутствует Шарль. Он стоит в дальнем левом углу, в цилиндре и черном костюме. Он слегка отвернулся в сторону, и потому лица его почти не видно. Видна лишь рыжая борода. Он беседует с человеком, у которого приятное, открытое и плохо выбритое лицо, — это Лафорг, одетый, как настоящий поэт, в фуражку рабочего и, может быть, даже куртку.

Сомневаюсь, что Шарль действительно надевал свой «бenedиктинский» костюм, темный и тяжелый, отправляясь в разгар лета на речной пикник, и предпочитал канотье всегдашний цилиндр. Эта его меценатская «униформа» — просто шутка для посвященных: Ренуар намекал на то, что даже в самые солнечные и свободные деньки покровители

и критики должны всегда находиться поблизости — где-нибудь на заднем плане, с краю.

Пруст пишет об этой картине, отмечая, что там изображен «господин... в цилиндре, на народном гулянье у реки, куда, судя по всему, он пришел неизвестно зачем; [что] свидетельствовало о том, что он был для Эльстира не просто обычной натурой, но другом, быть может, покровителем»\*.

Шарль явно неуместен здесь, но он натурщик, друг и покровитель, потому он здесь и изображен. Шарль Эфрусси — по крайней мере его затылок — навсегда вошел в историю искусства.

## ДАЖЕ ЭФРУССИ НА ЭТО КЛЮНУЛ

Июль. Я снова у себя в мастерской на юге Лондона. Она находится по пути от тотализатора к карибской закуской «навынос», в доме, стиснутом между авторемонтными мастерскими. Это шумный район, но сама мастерская прекрасна: внизу — мои печи для обжига и гончарные круги, а выше, если подняться по крутой лестнице, — кабинет с книгами. Здесь я и выставляю некоторые из завершенных работ — группы фарфоровых цилиндров, которые стоят сейчас в оцинкованных ящиках. Здесь же я складываю кипы своих записок о раннем импрессионизме и продолжаю писать о первом владельце моих нэцке.

---

\* Пер. Н. Любимова.



[Почитать описание, рецензии  
и купить на сайте](#)

Лучшие цитаты из книг, бесплатные главы и новинки:

