



**Александр Бахрах
Монпарнасский
"Улей"**

**По памяти, по записям...
II**

**Публикация
Григория Поляка
(Нью-Йорк)**

Александр Васильевич Бахрах по праву занимает особое место в литературе русской эмиграции. Прожив долгую и насыщенную событиями жизнь (1902-1985), он в течение полувека оставался свидетелем и летописцем того литературного процесса, который становится теперь достоянием миллионов читателей России. Бахрах родился в Киеве, но очень скоро переехал в Петербург, где провел годы юности. Затем эмигрировал в Варшаву, откуда в 1920 г. переехал к деду в Париж. В Париже учился в Сорбонне, а с конца 20 по 23 год жил в Берлине, который в те времена был центром литературной жизни эмиграции. Затем снова возвратился в Париж и прожил во Франции до конца своих дней. А.В.Бахрах знал почти все европейские языки, был одним из близких друзей Бунина, дружил и переписывался с Ходасевичем, Ремизовым, Цветаевой, встречался с Есениным, Маяковским, Шкловским, Бабелем, Эренбургом, провел многие дни на Монпарнасе в среде русских художников, составляющих гордость мировой культуры XX века.

Я познакомился с А.В.Бахрахом в Париже в 1975 г., когда собирал материал для книги о Чаянове – Бахрах одно время был секретарем Чаянова. Это был высокий, красивый, умевший великолепно держаться парижанин, оставлявший после себя яркое впечатление. Позже мы довольно долгое время переписывались, у меня сохранилось более тридцати его писем, многие из которых представляют собой интересные свидетельства эпохи.

Известный поэт и литературный критик проф. Ю.П.Ивак в предисловии к первой книге "По памяти, по записям" писал: "Бахрах хорошо знает – что может и хочет делать и чего не может, да и не хочет. Не творит он мифов, как Андрей Белый или Марина Цветаева, стремящаяся показать поэтов во весь рост, или даже высший замысел о них. Цветаевой это куда лучше удавалось, чем Белому, но она иногда

очень уж изменяла облик своих героев-героинь. А Бахрах не мифотворец. Он просто пишет свои портреты или эскизы – меткие, живые, непритязательные”.

По просьбе Ю.П.Иванска в начале 1982 г. я приступил к подготовке второй книги Бахраха “По памяти, по записям” (первая была выпущена в 1980 г.). Выход второй книги предполагалось приурочить к 80-летию со дня рождения Бахраха, но, в силу ряда обстоятельств, она так и не появилась. В настоящем сборнике публикуется ряд фрагментов из этой книги.

Пользуясь случаем, хочу поблагодарить вдову писателя Кристи Бахрах, с любезного разрешения которой публикуются эти материалы.

* * *

В Париже, в районе Монпарнаса, в переулочке, получившем имя Данцигского, очевидно, чтобы напомнить о вступлении наполеоновской армии в этот балтийский город в 1807 году, обращала на себя внимание странная постройка. Была она совершенно круглой и долгое время служила складом каким-то виноторговцам. Они свозили туда свои бочонки, ни о чем дальнейшем не заботились, и здание находилось в весьма упадочном состоянии. Но в 1900 году, сразу после закрытия шумевшей парижской Всемирной выставки, отмечавшей начало “века прогресса”, скульптор Альфред Буше, составивший себе имя и вдобавок завидное состояние бюстами коронованных особ, по дешевке приобрел никого не прельщавшее, полузаброшенное здание. Заодно он соблазнился и массивной чугунной оградой павильона “Британской”, как она тогда официально именовалась, Индии. Ограду Буше пристроил к дворику, окружавшему его новое приобретение, а само здание кое-как отремонтировал. Это было необходимо, чтобы оно окончательно не развалилось.

Затем предприимчивый Буше разбил свою попку на 80 небольших ателье, внизу в два света для скульпторов, наверху для живописцев и граверов, а во дворе пристроил целый ряд клетушек, которые сам окрестил “сотами”. Вскоре он приступил к сдаче внаем всех своих помещений, установив незыблемое правило: его жильцами могли быть исключительно люди искусства – художники, ваятели, граверы, редко когда поэты. Кроме того, Буше пристроил еще большой зал, куда по его приглашению ежедневно приходили натурщици

и натурщицы, позировавшие его жильцам. Словом, Буше хотел создать своего рода “художественный монастырь”, который и получил название “Улей” и составил яркую страницу в истории молодого французского искусства начала века.

После того, как художественный центр Парижа стал понемногу перебираться с высот Монмартра, постепенно терявшего свою былую “богемную” прелесть, поближе к Монпарнасу, именно в этом квартале стало с гораздо большей отчетливостью чувствоваться пульсирование художественной жизни. “Улей” в некотором смысле и стал его центром, и кто только в нем ни жил: Дерзн и Фужита, Шагал и Цадкин, Кислинг и Леже, Кремень, Сутин, Паскин, Ван-Донген – всех не вспомнить. Можно только сказать, что большинство художников той эпохи, чьи полотна и скульптуры разбросаны теперь по лучшим музеям мира или составляют гордость частных собраний, были – хоть в какой-то период своей жизни – жильцами “Улья”.

В парижском музее Жакмар-Андре этому “Улью”, его быту, его расцвету и, главное, его “маленькой жизни” была посвящена ретроспективная выставка, и во мне лично – да не осудят меня читатели! – она вызвала грустные и меланхолические воспоминания. Скольких обитателей этого круглого здания я знавал примерно полвека тому назад, со сколькими за чашкой кофе, часто единственной (вторая была не по карману!), я болтал в монпарнасских кафе до последнего метро, со сколькими проводил бессонные ночи за покером, со сколькими ходил на вечеринки или костюмированные балы, которые еще в то время были в моде.

“Иных уж нет, а те далече”. Нет, строка Саади в данном случае не отвечает действительности. Из жителей “Улья” в живых не осталось больше почти никого, а те немногие, которые еще уцелели, те, действительно, “далече”. Париж стал им казаться неприветливым и холодным, Монпарнас утратил свое очарование, став достоянием туристов с “кошельками”, и они предпочли перебраться к южному солнцу, коротать оставшиеся дни в тени пиний и кипарисов Лазурного берега.

Однако, отбрасывая личные переживания и даже извиняясь за них, хочу отметить, что ретроспективная выставка “Улья” знаменательна. Может быть, не столько самим подбором холстов и скульптур, частично полученных из частных собраний, сколько другой своей стороной. Да, здесь можно лицезреть прелестный голубой пор-



Портрет Х. Сутина работы А. Модильяни

трет Сутина, изображающий лучшего его друга, скульптора Оскара Мещанинова; ранние гуаши Шагала 1913 года; "Портниху" Леже, кубизм которой он как бы противопоставлял "Авиньонским барышням" Пикассо, считая их слишком сентиментальными; наброски Модильяни или рисунки Паскина, легкие почти "как пух в устах Зола". Но все это можно при желании увидеть в соответствующих хранилищах. Зато в залах музея Жакмар-Андре замечательно то, что устроители выставки пытались воссоздать атмосферу

"Улья", которая с большой остротой, чем в картинах, ощущается в письмах, записных книжках, альбомчиках с карандашными зарисовками рядом с такими на вид "грошовыми" каталогами первых выставок "ульевцев", которые были еще выставками незнакомцев, почти анонимов. Не менее интересны фотографии, индивидуальные и групповые, снятые в ателье или на костюмированных вечеринках. Витрины с такого рода экспонатами, вероятно, следует признать гордостью выставки.

Помимо того, присматриваясь ко всему этому интимному "скарбу", к фотографическим снимкам, диву даешься: поражает молодость всех обитателей "Улья". Неужели когда-то "были и мы рысаками"? Поражает и то, что ведь было на моей собственной памяти время, когда люди, чьи имена уже давно стали известными всему миру, утром не знали, сумеют ли они вечером пообедать, приходили в одно из монпарнасских кафе с непросохшим холстом под мышкой и с надеждой на очередное "чудо" — загнать этот холст случайно забредшему "меценату". Возможно ли это? Не сказка ли, что именно эти "полубездомные" обитатели "Улья" содействовали эволюции художественного вкуса — не в одной только Франции, но за ней и во всем мире?

Я применил слово "бездомные". Но оно должно быть правильно понято. Те, кто осел в "Улье", часто не покидали его годами и

даже десятилетиями, и домовладелец всегда проявлял к своим жильцам максимальную терпимость. С ножом к горлу никогда не приставал. Но слово, которым я воспользовался, имеет другой смысл. В "Улье", действительно, сошлись "беспризорные" из самых различных стран, из самых разнородных кругов общества, самой разной эстетической веры и тем не менее, пока они жили под одной крышей, нашли между собой какой-то общий язык, "Улей" их объединял. А это было очень важно — и для них, и для искусства. Это было также важно в эпоху фиакров и запряженных парой битюгов омнибусов, довозивших их до монпарнасского вокзала, как было бы важно и в век самолетов, летающих быстрее звука!

В те годы, которые с такой отчетливостью вырисовываются на фоне выставки, Париж был подлинным магнитом для художников всех стран. Многим из них — может быть, и не без основания — казалось, что не пройдя парижской выучки не столько в буквальном смысле, сколько без того, чтобы не подышать парижским воздухом, не насладиться его серо-жемчужными сумерками, они упрутся в мертвую точку, не сдвинутся с места. Мало было рассмотреть у Щукина или Морозова или где-то еще несколько полотен Сезанна. Их непременно надо было "пощупать" глазами на фоне парижской сутолоки, хотя бы той, которая сегодня вызвала бы только нашу улыбку.

* * *

Самое начало двадцатых годов — это первые годы моей парижской жизни. Они совпали с послевоенным расцветом богемного Монпарнаса, с эпохой, когда само понятие "Монпарнас" переросло наименование квартала и, собственно, стало синонимом особого стиля жизни. Обстановка этого сравнительно небольшого мирка, который был рассадником стольких будущих знаменитостей, с его двумя главными кафе "Ротондой" и "Домом", как бы одухотворявшими монпарнасскую атмосферу, еще оставалась почти такой, какой была в его "героические" времена. Неоновое освещение, бары, снобистские танцующие, комфортабельные сиденья и прекращение фамильярного обращения "гарсонов" с посетителями — все это пришло позднее. В те годы эти кафе были, скорее, подобием клубов, в которых почти все друг с другом были знакомы, встречались чуть ли не ежевечерне, часами просиживали на одном диванчике за одной чаш-

кой кофе.

Со сколькими я в ту далекую пору перезнакомился! Увы, если оглядеться окрест, можно с огорчением заметить, что из монпарнассцев того периода почти никого в живых не осталось. А тогда – вижу точно сквозь туманную завесу – все еще были удивительно, почти непостижимо молоды, и жизнь казалась легкой и многообещающей. Многие из тогдашних знакомцев мне хорошо запомнились, кое с кем надолго сохранились теплые отношения, другие быстро выпали из поля моего зрения.

Но вот среди посетителей террасы "Дома" мне отчетливо вспоминается рыжеватый, неряшливо одетый молодой человек. Ему тогда было неполных тридцать лет. Фамилия его была *Сутин*, имя – Хаим. Он был как будто застенчив и не очень общителен, неохотно ходил в гости, еще неохотнее принимал у себя. Постоянно ерзая на своем стуле, говоря одновременно то с тем, то с другим, он казался дичком, создавал впечатление зверька, очутившегося тут помимо своего желания. Приходил он чаще всего со своим приятелем Мещаниновым и подчас можно было подумать, что его насильно выволокли из его берлоги. Он одновременно от себя отталкивал и к себе притягивал, потому что в его глазах с поволокой нередко проступала какая-то нежность. Говорил он по-французски, как и по-русски, с заметной картавостью, с явно выраженным еврейским акцентом, но зато знал наизусть чуть ли не всего Пушкина, который был для него богом. Пушкина он любил цитировать кстати и некстати, русским и иностранцам. Это его пристрастие как-то мало вязалось с его обликом, тем более, что о России, о своих молодых годах, проведенных в белорусском местечке, он вспоминать не любил, на вопросы о детстве отвечал неохотно. Уж очень он настрадался в лоне семьи, где его прирожденная и непреодолимая тяга к рисованию не только не была оценена или даже понята, но всячески преследовалась морально и физически.

Кто из его близких мог предположить, что "их" Хаим станет одним из тех мастеров, которыми теперь гордится история живописи первой половины XX века и чьи полотна висят во всех главных музеях современного искусства, да еще в некоторых наиболее изысканных частных собраниях?

Однако в тот период имя Сутина широкой публике было еще сравнительно малоизвестно, хотя среди собратьев по ремеслу его мастерство, его исключительность уже всеми признавались. Мне хоте-

лось бы тут же, как бы в скобках, отметить, что художники, как и актеры, народ, в общем, завистливый и ревнивый к чужой славе. Но к почти внезапному признанию Сутина они в один голос отнеслись как к чему-то закономерному, чему-то должному.

А ведь странным образом звезда его по-настоящему засияла, действительно, "с вечера на утро". Известный американский коллекционер Барнс случайно увидел в небольшой картинной галерее прислоненный к стенке холст Сутина. Он был этим холстом настолько потрясен, что немедленно отправился на поиски художника и сразу приобрел у него всю его продукцию, находившуюся в ателье, – чуть ли не около двухсот полотен. Кстати сказать, Сутин впоследствии от этой своей ранней продукции пытался отрешиваться, уверяя, что она перестала соответствовать его художественному идеалу. Что из того?

Что бы он ни говорил, именно благодаря щедротам Барнса имя Сутина стало сразу же достоянием газет и журналов. Одновременная покупка такого количества полотен известным коллекционером, да еще у художника, чье имя ничего не говорило ни "профанам", ни журналистам и чьи картины, скорее, способны были "отпугивать", вызвала подлинную газетную шумиху.

Насколько я мог заметить из случайных бесед с Сутиным, характерный для него "культ уродства", тяга к изображению окровавленных бычьих туш,



Х.Сутин. Горничная

ощипанной дичи или каких-то скользких рыбин, подавляя зрителя своей живописной силой и этим превращая уродство в красоту, был как бы его второй природой. Эта тяга вместе с довольно резким отрицанием всякой беспредметности, каким бы именем она ни прикрывалась, совмещалась в нем с подлинным культом Рембрандта, с преклонением перед Шарденом или Курбе. Он рассказывал, что нередко, словно совершая некий обряд, часами простаивает в Лувре перед полотнами своих любимцев, учится у них, а затем сразу уезжает поближе к природе, чтобы взяться за кисть и приняться за писание пейзажей с деревьями и домами, словно готовыми сорваться с холста и улететь в неземное пространство. Сутин утверждал, что умеет писать только с натуры, но его натура была не та, которую видели бы мы, стоя рядом с ним.

Разговаривая о том, о сем, Сутин чаще всего возвращался к эпизодам, связанным с его покойным другом Модильяни. Упомянув это имя, Сутин едва сдерживал слезы, и можно было легко почувствовать, что у этого уроженца местечка Смилевичи, лежащего на берегах Березины, не было в жизни человека, более ему близкого, более его понимающего, чем тот уроженец Ливорно.

Тщедушный с виду, Сутин, как ни странно, мог подолгу говорить о боксе и, кажется, посещал все главные спортивные состязания, хотя сам едва ли каким-либо спортом занимался. Зато он иногда с большой долей юмора вспоминал какие-то штрихи, относящиеся к его неосуществившейся военной карьере. Сутин безвыездно жил во Франции с 1910 года, и, когда вспыхнула 1-я мировая война, он со своим приятелем и коллегой Кикоиным записался в какое-то ополчение. Иностранцев тогда принимали только в Иностранский легион, а где было Сутину тягаться с legionерами, какими он их себе воображал. По состоянию здоровья его вскоре и из этого второразрядного ополчения изгнали, и это не переставало его огорчать; ему еще продолжало казаться, что его оскорбили.

Периодами Сутин посещал Монпарнас ежевечерне, иногда же куда-то проваливался, исчезал на месяцы, а то и дольше, пока вновь не появлялся, свежий и загоревший. Пропадал он обычно на юге, который когда-то, по его словам, "преобразил" его. Юг Франции, в его глазах, был раем, который ему никогда и не мерещился. Появлялся он уже в сопровождении неизменной спутницы, которая, ввиду его полной житейской непрактичности, в буквальном смысле стала его ангелом-хранителем. Отнюдь не шуткой было, что из ее имени

- Герда - Сутин составил анаграмму и дал ей кличку "Гард", то есть "хранительница".

Мне кажется, что в предвоенные годы он на Монпарнасе был уже редким гостем, а может быть, это впечатление создано у меня оттого, что я сам бывал там уже урывками. О дальнейшем знаю только, что годы оккупации трагически отразились на судьбе "неарийца" Сутин. Он вынужден был скрываться, сперва в Бургундии, потом в самом Париже. Известная французская артистка Симона Синьоре в своих воспоминаниях рассказывала, как в эти мрачные годы Сутин прибегал к ее помощи для приобретения тюбиков сиенской охры, необходимых ему для завершения какой-то начатой работы. Сам он опасался попасться на глаза владелицы магазина красок, хотя и был долгие годы ее клиентом. Очевидно, у него, человека доверчивого, были для этого какие-то основания.

Его ангел-хранитель Герда была задержана при какой-то облаве и погибла. Самого же Сутина свела в могилу язва желудка, не перестававшая обостряться под влиянием внешних обстоятельств. Умер он в августе 43-го года. Похороны, как мне рассказывали очевидцы, были немногочисленны, идти за гробом художника-еврея было в те времена небезопасно. Известно, однако, что за катафалком одним из первых шел Пикассо, а прикопанный к постели Матисс, узнав о смерти Сутина, тотчас приобрел одно из его полотен и повесил в своей спальне.

В течение ряда лет Роберт Фальк был завсегдатаем террасы кафе "Дома", посещал ее летом, посещал ее зимой, когда она отапливалась жаровнями с красножущими в них "булетами" кокса. Приходил туда, точно на службу, отчасти, чтобы поболтать, отчасти, чтобы узнать результаты очередных аукционов (его очень



Р. Фальк. Молодой живописец (Лев Звин)

волновали астрономические по тем временам цены, по каким проходили полотна Матисса, которого он недолюбливал), а может быть, чтобы отвести душу и поплакать в чей-нибудь жилет. Соотечественники его уважали, и его стенаний никто не перебивал, хоть они уже давно набили оскомину.

Странный это был человек. Впрочем, эпитет "странный" я выбрал неподходящий и малоубедительный, потому что к кому только он ни приложим, особенно среди племени живописцев, и лишь теперь, чуть ли не четверть века после его кончины, я более выпукло ощущаю в нем те черты, которые это прилагательное продиكتовали.

Вспоминаю, что были у него две излюбленные темы, которые он изо дня в день развивал перед своим слушателем, кем бы тот ни был. Первая вызывалась его непреходящей уязвленностью, его обидой на все и всех, на того, кто с ним сидел, и заодно и на его соседа, за то, что он, в Москве такой, мол, прославленный и знаменитый художник, ученик самого Серова, профессор Вхутемаса, здесь очутился чуть ли не у разбитого корыта. В колыбели и кормилице художников никто на него не обращает должного внимания, и свою художественную карьеру он должен начинать с нуля. Для чего же нужно было ему прилагать невероятные усилия, чтобы с превеликим трудом исколотать десятилетнюю "творческую командировку" для изучения французского искусства?

Закончив эту часть своей огненной речи, он – и это опять-таки было изо дня в день – переходил на изъявления любви к Парижу. Он рассказывал о том, как много путешествовал, как когда-то, за отсутствием "разменной монеты", пешком исходил пол-Италии – Тоскану с Умбрией, Венецию с Римом, но более прекрасного города, чем Париж, нигде не приметил. При этом он неизменно добавлял, что Париж в этом отношении сравним с одним только Петербургом, и он не знает, кому отдать предпочтение, и свой панегирик всегда заканчивал словами: "Оба лучше".

Любопытно, что ему нравилась не столько французская столица в целом, сколько каждый парижский округ, взятый "сам по себе", и он настаивал на том, что ни один из них не похож на соседний, что в каждом своя особенная душа и своя жизнь. Этим и объясняется, что за время своего пребывания в Париже он переменял чуть ли не полтора десятка обиталищ, причем каждое из них находилось в другой части города.

Он, поистине, боготворил Сезанна, а из своих современников, ка-

жется, питал глубокое уважение к одному только Сутину, что, по его же словам, по-видимому, не было взаимным. Но, как известно, Сутин в каком-то смысле был медведем и скуп на комплименты, а Фальк любил профессорским тоном – педагогические навыки он не мог изжить – объяснять своим слушателям, вероятно, и Сутину, в чем величие Сезанна, словно он в нем открыл что-то, о чем его собеседники не могли и подозревать, что лучше сезанновского "Мальчика в красном жилете" он ни одной картины не видал, и при этом добавлял, что сверкание сезанновских красок только показывает, в каком болезненном состоянии находится современное искусство.

Фальк рассказывал, что специально ездил в Прованс, чтобы приглядеться к тому пейзажу, который прельщал его кумира, увидеть своими глазами прозрачность того света, который на своих полотнах сумел передать Сезанн, но со скорбью в голосе признавался, что специфический свет и аромат Прованса, как он ни старался, ему передать не удалось.

Фальк, который начинал свою художественную карьеру, примкнув к группе "Бубнового вала", в зрелые годы всячески отрекался от каких-либо крайностей в искусстве, от абстрактной живописи, уверяя, что все эти модные "наваждения" в лучшем случае ведут к случайной удаче, но исповедующие эти теории художники остаются глухими к цвету. Я вспоминаю, как при мне он однажды чуть не раскиснул, когда кто-то, возражая ему, назвал его представителем изобразительного искусства. С не свойственной ему резкостью он оборвал своего собеседника, прошепав: "Я ничего не изображаю, я творю".

Он проводил резкую границу между рисунком хорошим и рисунком грамотным, и такое разграничение было, конечно, мудрым, но, если быть вполне искренним, то нелегко определить, к какой из этих двух категорий отнести его собственное творчество. В искусстве Фалька было много ремесла, много мастерства, но чего-то все-таки не хватало. Его полотна периода жизни во Франции, набережные Сены с угольными баржами или грузами овощей на самой реке или тихая парижская улочка в ее серебристом освещении, как и берега Бретани или пейзажи Тулона или Экса, объективно хороши, но в них нет той свободы, которая дается только "великим" (хотя бы в кавычках) живописцам, нет того, чего уже не было раньше. "Чем больше живешь в Париже, тем больше нравится жить в нем", – писал где-то Фальк, но я охотно представляю, что, вернувшись в Мо-

скву и показывая там свои полотна, он слышал упрек в том, что живопись его "непарижская", что в ней нет того оптимизма, тех цветистых огней и бульваров с гуляющей публикой, которые видишь у импрессионистов и невольно ждешь от "парижан". Между тем Эренбург, который с юношеских лет знал Париж как свои пять пальцев, говорил, что когда он работал над своим романом о Париже, его вдохновлял пейзаж Фалька, который висел в его кабинете. Не знаю, были ли эти слова данью дружбе, но, к сожалению, эренбургский роман "Падение Парижа" был отнюдь не из удачных. Все же не будем за это возлагать вину на Фалька.

"Мне парижские улицы нравятся больше любого пейзажа", — признавался Фальк; однако, несмотря на это и на то, что он провел в своей необычной командировке больше десяти лет, он в Париже всегда чувствовал себя гостем. Он любил Париж, все в Париже любил, но с Парижем сжиться не сумел.

Хотя в предвоенные годы я его больше не встречал, да он и покинул Францию, кажется, в 1937 году, но мне рассказывали что, вернувшись в Москву, он красноречиво повествовал об "экономическом кризисе", царившем якобы во Франции, уверял, что Париж опустел, что все иностранцы из него испарились и что ателье, которых раньше было днем с огнем не сыскать, пустуют.

В конце двадцатых, а может быть, в самом начале тридцатых годов Монпарнас стал "перерождаться", и художники, в первую очередь те, которые задавали тон, дезертировали из приевшейся им "Ротонды". Точно сговорившись, один за другим стали они перебираться на другую сторону широкого бульвара в кафе "Дом" или в блестящую еще непривычными неоновыми огнями более барственный "Куполь", едва ли не накануне отпраздновавшую свое открытие.

Среди завсегдатаев этих кафе одним из наиболее постоянных был Кислинг, художник, которому уже тогда были посвящены богато иллюстрированные монографии и в холсты которого, словно в акции какого-нибудь нефтяного предприятия, вкладывали свои денежки не только ценители современного искусства, но и те, кто считал, что такого рода приобретения принесут им со временем соответствующий дивиденд. Едва ли они ошиблись: имя Кислинга попало на стра-



Моше Кислинг. Брат и сестра

ницы малого энциклопедического Лярусса, а это, как-никак, было немалым признанием.

В те далекие дни светло-серую бархатистую шляпу с большими полями и Кислинга под ней можно было почти ежевечерне встретить на террасе одного из этих кафе за рюмкой, наполненной цветной жидкостью. Чаще всего он появлялся в обществе какой-нибудь хорошенькой женщины либо девицы, не считавшейся с предрассудками своего друга, либо модели или артистки, выступавшей в одном из монпарнасских ночных кабачков. Вкус у Кислинга был отменный, и победы давались ему легко.

Но так бывало по вечерам. А в предобеденное "аперитивное" время его можно было застать там же, но уже в спорах с несколькими коллегами по ремеслу, причем каждый из них был, вероятно, другой национальности. Впрочем, времена были такие, что происхождение никого не могло интересовать, все на равных правах были гражданами Монпарнаса.

Кислинг был неотъемлемой частицей этого мирка, из которого, в

сущности, только малому числу избранных удалось по-настоящему выйти в люди. Но уже приобретя имя и будучи непременным участником всех более или менее значительных выставок и Салонов, он не поднимал носа кверху и оставался неизменным посетителем самых скромных монпарнасских вечеринок, почему-то особенно полюбил маскарады, вередко их у себя организуя, хотя такого рода увеселения давно вышли из моды. Впрочем, "маскарад" – слово тут слишком пышное. Ведь достаточно было обмотать свою шею каким-нибудь красным платком, чтобы это уже считалось костюмом алаша.

Кислингу было как-то несподручно взяться за кисти, если вечер накануне он просидел дома. Ему для работы было необходимо, хоть на короткий срок, отойти от привычной домашней обстановки, и в его сознании сидение у себя дома превращалось в "мещанство", которое менее всего способно было вдохновлять. Недаром один из известных французских поэтов, описывая пробуждение парижского утра, писал: "Встает, наконец, солнце: домой возвращается Кислинг".

Но это была только одна сторона медали. Что бы ни было позади, какими бы треволнениями не была заполнена предыдущая ночь, с педантической точностью, проглотив одну-другую чашку крепчайшего кофе, художник с девяти часов утра стоял у своего подрамника.

Живопись Кислинга, хоть и легко из общей массы отличимая, была все же характерна для того течения молодых, или сравнительно молодых, которые, с одной стороны, стремились преодолеть постимпрессионизм и фовизм, а с другой, подойдя почти вплотную к кубизму, не удовлетворились его декоративной рассудочностью и не оказались загипнотизированными полугениальными измышлениями Пикассо или Брака. Чтобы не стать эпитонами, им предстояло найти что-то, что, отходя от шаблонов, отражало бы какую-то новую реальность, способную прельстить зрителя. Во имя этих устремлений и создалась почти сама собой и без каких-либо организационных сборищ та группа, которой было присвоено громкое имя "Парижской школы". Одним из ее пионеров оказался именно Кислинг.

В этом был кажущийся парадокс. Основатель "Парижской школы" был уроженцем Кракова и в этом древнем городе провел все свои молодые годы. Его жизнь в краковском гетто (конечно, это слово не имело тогда того смысла, который оно получило впоследствии) не прошла для него бесследно. Она была ощутима даже в

его позднейшей "офранцузенной" живописи. Не напрасно, как он рассказывал, он дышал краковским воздухом до того счастливого для него дня, когда "профессор" живописи местного художественного училища, громко именуемого "академией", угадав призвание и талант своего ученика, нашел путь, чтобы отправить его в Париж. Мудрый польский педагог не без основания считал, что без того, чтобы окунуться в парижскую художественную атмосферу, живописцу не созреть. В Париже Кислинг сравнительно быстро обрел свой стиль: четкость композиции, какую-то остроту и вырисованность, которая льстила и зрителю, и критикам и которую отчасти можно объяснить его генеалогией, то есть помесью атмосферы узких улочек краковского гетто с польской бесшабашностью. Он был твердо убежден, что природа и красота – синонимы, и потому его портреты, его "ню" каждым штрихом говорили о его преклонении перед жизнью, а пестрые колориты его безбурных пейзажей становились неким синтезом света и цвета.

Между тем ощущение непреходящей улыбки и отчасти упрощенности, которая проскальзывает с холстов Кислинга, часто обманчиво. Так, иные из его "ню", как и портреты худощавых жалких девушек, неких вариантов Сони Мармеладовой, наполнены чувством подлинного трагизма, который, казалось бы, Кислингу непривычен.

Обретя на берегах Сены вторую родину, он вскоре добровольно принял боевое крещение в грохоте сомских полей. А еще так случилось, что в последний раз, когда мне довелось встретить его на Монпарнасе, он, точно по инерции, сидел за какой-то рюмкой, не смотря на свои пятьдесят лет уже облаченный в военную форму и, видимо, ею гордящийся. Что было дальше, мне в точности неизвестно. Знаю только, что в годы оккупации он оказался по ту сторону океана, но вернулся в Париж едва это стало практически доступно.

Я как-то – тому давно – пытался из его уст услышать какие-нибудь дополнительные штрихи, касающиеся его молодости, анекдоты из его биографии, почти всегда более красноречивые, чем самые острые комментарии. Он позвал меня к себе, и я припомню, как, поднимаясь в его ателье, едва ли не самое светлое во всем Париже и наименее загроможденное всяким художественным хламом, я задержался на лестнице, чтобы поближе разглядеть карикатуры и надписи, подписанные громкими именами, коими были испещрены стены. Могли ли они сохраниться? Были бы украшением любого музея.

Кислинг встретил меня у дверей ателье и, чтобы подчеркнуть

свою светскость, будто бы по-русски произнес: "Милости прошу" с ударением на "о". Но на мои вопросы он не ответил. "Что мог бы я сказать, чего вы не знаете? Разве житейские факты существенны для оценки художника? Разве нужен ему какой-то паспорт (тут Кислинг жестоко ошибался: через небольшой промежуток времени оказалось, что "хороший" паспорт очень нужен)? Вы видели мои картины, могу показать вам еще одну-другую из прислоненных к стене, но мне нечего к ним добавить, красками я лучше выражаюсь, чем словами". Несомненно, он был глубоко прав. И тут же, не переводя дыхания, добавил: "Лучше я вам расскажу, как вчера ночью в 'Жокее'- (это было популярное в те дни монпарнасское кабаре) Кики, певшая свои полупохабные песенки, снова не на шутку поддалась с кем-то из публики. Мы еле их разняли. Характер у нее стал невозможный, а ведь когда-то (это "когда-то" означало – до 1-й мировой) какая была превосходная модель, какая женщина, какой темперамент". И пошла плясать губерния, его уже было не остановить.



**Дар Берты М. Ципкевич
Париж
(О коллекции Л.Бакста
в Музее Израиля,
Иерусалим)**

*Марина Генкина
(Иерусалим)*

В коллекции Музея Израиля в Иерусалиме сегодня насчитывается около семидесяти произведений Леона Бакста¹. Наряду с эскизами костюмов и декораций в коллекции есть и гораздо менее известный, во всяком случае широкой публике, Бакст: рисунки, пейзажи, портреты, академические штудии.

Все эти работы экспонировались на выставке произведений художника в Музее Израиля летом 1992 года. Приблизительно за год до открытия выставки, когда началась подготовка к ней, неожиданно обнаружилось, что происхождение двадцати восьми экспонатов, которые положили основу коллекции, никому неизвестно. На все остальные работы Бакста, принадлежащие музею, имелись соответствующие документы: что было подарено, когда и кем; что куплено музеем, когда и у кого; каким образом эти вещи попали к их предыдущим владельцам – словом, документация соответствовала обычной музейной практике, принятой во всем мире. Но двадцать восемь произведений без документов – почти половина музейной коллекции! Случай совершенно беспрецедентный – даже частные коллекционеры предпочитают точно знать историю принадлежащих им вещей, не говоря уже о музее с мировым именем. Да и речь шла не об археологических древностях, которые, как известно, нередко добываются сомнительными путями и проходят через множество не слишком чистых рук, – речь шла о Баксте, жившем и работавшем, в сущности, не так давно и о котором так много написано. Известны практиче-