

Предуведомление к двум «автопортретам»

Не продается вдохновенье,
Но можно рукопись продать.

А. С. Пушкин

Сетования по поводу «коммерциализации искусства» ведут в тупик, история неумолима, и знание одно поспешествует спокойному осознанию былого и сущего. «К чему бесплодно спорить с веком», — писал тот же Пушкин.

Рассказывают, в Древней Элладе знаменитый художник Полигнот имел право «свободного обеда»: вместо гонораров получал право на кров и еду, куда бы он ни приходил.

Проза истории оказалась иной.

Художник, держащий кисть, и знаток — обладатель кошелька, их взаимозависимость, их симбиоз, трудный и плодотворный, увековеченный рисунком Брейгеля (1565–1566; Альбертина, Вена), — это явление, столь же раздражающее, сколь и неизбежное, имеет свою историю, естественно, и своих героев. Знает она и подлинно трагические страницы — достаточно вспомнить братьев Тео и Винсента Ван Гогов, немало в ней и подвижничества, и подлости. Но были в ней и свои герои. Настоящие рыцари ремесла, многим и тогда казавшегося не самым почтенным.

Речь даже не о коллекционерах. Но о тех, кто приводил в движение гигантский механизм, служивший

(небезупречно и небескорыстно, разумеется) движению, эволюции искусства, его интеграции в развитие культуры, наконец, просто выживанию творящих искусство и радости тех, кто обладал им — душевно или материально.

Были, разумеется, просто собиратели. От древних владык до членов семейства Медичи, королей и императоров. Не каждый монарх имел желание и возможность, как Екатерина II, собирать картины по советам Дидро. Властелины Нового времени не отличались завидным вкусом. Все же во Франции со времен Пьера Крозá крепла традиция просвещенного коллекционирования.

Посредники были полезны даже искусственным собирателям.

Купить картину у Воллара или Дюран-Рюэля было проще, чем попасть прямо к художнику, имя опытного маршана служило клиенту если и не абсолютной гарантией качества, то аргументом в пользу заключения сделки.

К тому же, в отличие от многих своих коллег, и Дюран-Рюэль, и Воллар были владельцами галерей (Дюран-Рюэль имел их в нескольких странах), которые являлись одновременно и серьезными выставочными залами, далеко опережающими в показе современного искусства сам Люксембургский музей.

Публикация в одной книге двух этих автобиографий — «Воспоминания» Поля Дюран-Рюэля¹ и «Воспоминания торговца картинами» Амбруаза Воллара — заставляет вспомнить (пусть даже и не без известного пафоса!) знаменитые «Сравнительные жизнеописания»

¹ Оригинальное название: «Воспоминания торговца импрессионистами» или «импрессионистов» (*Mémoires du marchand des impressionnistes*). Слово «маршан» (*marchand* — купец) стало синонимом понятия «торговец картинами».

Плутарха. Сравнение более чем условно, поскольку воспоминания пишутся от первого лица, самими героями; но в судьбах этих людей все равно ощутимо нечто эпическое: деятельность их на грани XIX и XX столетий — пример рыцарственного служения искусству.

У Воллара и Дюран-Рюэля немало общего. Но качеств совершенно противоположных, наверное, никак не меньше.

Прежде всего оба они — как тогда выражались — *les hommes d'affaires*, «деловые люди», коммерсанты. Но состояния, нажитые ими с великим трудом и постоянным очень серьезным риском, — просто ничто рядом с их поистине грандиозным вкладом в развитие Новейшего искусства.

Среди прославленного племени парижских маршанов Дюран-Рюэль и Воллар — олимпийцы. Были, разумеется, и более тонкие, и едва ли не бескорыстные ценители, такие как Берта Вейль или тем более Канвейлер. Но никто не обладал в той же степени, как эти два человека, сочетанием редкой интуиции (художественной и деловой), подлинным пониманием искусства и талантом коммерческим и организационным.

Без их заинтересованной, глубоко профессиональной, часто и самоотверженной работы художникам куда труднее было бы занять достойное место в истории искусства, получить известность, наконец, просто выжить. Сосредоточенно и последовательно занимаясь коммерческой деятельностью и умножая свои капиталы, оба маршана постоянно имели в виду само Искусство и старались по мере возможности помогать художникам, оказывавшимся в нужде. Даже когда сами попадали в стесненные обстоятельства, даже на грани краха.

И оба они — каждый по-своему, разумеется, — по-настоящему любили искусство, понимали его и им жили.

К тому же ценили, чттили и понимали художников, умели с ними ладить. А все это — непростая наука.

Они дерзали ставить на новое; если и ошибались, то очень редко. Здесь вновь можно вспомнить Плутарха — фразу из его жизнеописания Фемистокла: «начало победы — смелость».

В остальном же Поль Дюран-Рюэль и Амбруаз Воллар решительно не схожи. Хотя были и объединены Местом — парижане, отчасти — и Временем.

Дети и созидатели XIX–XX веков, они принадлежали обоим столетиям. Но Поль Дюран-Рюэль (1831–1922) на тридцать с лишним лет старше, человек иного поколения, персонаж XIX века. Воллар (1866–1939) много работал и в веке двадцатом.

Они жили среди одних и тех же художников, разумеется, встречались, были знакомы. Воллар в своих воспоминаниях упоминает о Дюране бесстрастно, информативно и всего пятнадцать раз. Дюран-Рюэль о Волларе не говорит ни разу.

Дюран-Рюэль — консерватор, мечтавший некогда о карьере священника, приверженец конституционной монархии (Ренуар прозвал его «старым шуаном»¹); великий мастер на определение характеров.

Но Поль Дюран-Рюэль был консерватором отважным, понимавшим, что устойчивость и достоинство искусства поддерживается его динамизмом, что эксперимент — гарантия прогресса и надежности.

Галерея его отца Жан-Мари-Фортюне Дюрана² в самом центре фешенебельного Парижа, на улице Мира (рю де ла Пэ), 1, рядом с Вандомской площадью, была

¹ Шуанами называли роялистски настроенных крестьян, поднявших в 1792 г. восстание «за короля», против республиканского правительства.

² После женитьбы он присоединил к своей фамилии фамилию жены и стал зваться Дюран-Рюэль.

хорошо известна со времен Июльской монархии. Художники старшего поколения помнили и первую лавку Дюрана-отца на южной окраине Парижа — в конце улицы Сен-Жак, где сначала продавались канцелярские товары, затем художественные принадлежности, потом и картины. Незадолго до смерти отца (1865) Поль Дюран-Рюэль принял на себя управление галереей. Он с детства приобрел вкус к поискам нового в искусстве, который его отец оттачивал в себе долгие годы. К тому же, чтобы ввести сына «в курс (*metre au courant*)» происходящего в мире маршанов за пределами Парижа, отец посылал его с картинами в разные города Франции, Голландии, Бельгии, Англии и Германии.

В шестидесятые Полю Дюран-Рюэлю было немного за тридцать, но известность и репутация его уже были высоки.

Его магазины, которые можно было бы назвать и галереями, открылись затем на улицах Лаффит и Лепелетье в районе, где в ту пору была сосредоточена торговля картинами. Как и отец, вначале более всего он интересовался барбизонцами¹, Камилем Коро, Гюставом Курбе, Милле, восхищался Делакруа, хотя не отказывался заниматься и модными мастерами академического толка. Отдавая должное профессионализму вполне салонных, признанных мастеров (например, Кабанеля), считаясь, разумеется, и со вкусами состоятельных и малоискушенных покупателей, он прямо говорил, что, хотя «освященное модой» легче продается, великих художников понимают тем менее, чем более оригинально их искусство. Но все больше увлекался «реализмом» (термин, часто употребляемый тогда и критикой, и самими импрессионистами по отношению к собственному искусству).

¹ Поль Дюран-Рюэль в своих воспоминаниях упоминает их как «школу 30-го года».

Человек необычайно сдержанный, если судить по его воспоминаниям и письмам, даже сухой, он судил о качестве искусства с редкой пронизательностью, и выбор его был практически безошибочным.

Он, конечно, сильно рисковал, «поставив» на импрессионистов. Великолепная выставка в Люксембургском музее (Париж) 2014–2015 годов называлась «Дюран-Рюэль. Ставка на импрессионизм (Durand-Ruel. Pari de l'impressionisme)», а вступительная статья в каталоге — «Поль Дюран-Рюэль, этот неисправимый смельчак (oseur impenitent)»¹.

Он рисковал, побуждаемый увлеченностью новейшими исканиями, и нередко оказывался на грани банкротства. Однако мнение его ценилось настолько, что само его внимание было своего рода знаком отличия и свидетельством признания. Недаром в знаменитой, классической теперь уже книге «Архив импрессионистов», изданной в 1939 году Лионелло Вентури², Дюран-Рюэль, его письма и воспоминания занимают центральное место.

Он обладал безупречной честностью, точным вкусом, могучим разумом, поразительной энергией и очень добрым сердцем.

И все же остается некая неясность касательно личных художественных пристрастий и выбора Поля Дюран-Рюэля. Он вспоминает, что постоянно и много учился на выставках, оттачивал вкус, тренировал зрение. Но подлинное чувство угадывается только в его суждениях о Делакруа: по собственному признанию, его гениальностью он проникся с «безграничным восхищением», которое вызывал у него позднее «лишь один Коро».

¹ Перевод в обоих случаях приблизителен. Слово «oseur», производное от глагола «oser» (рисковать), едва ли переводимо.

² Les archives de l'Impressionisme Paris; New York, 1939.

Да, он понимал неизбежность перемен в искусстве и в художественных вкусах. Угадывал с редкой интуицией и приметы этих перемен, и талантливейших художников новой волны. Но так ли он любил их искусство или просто «ставил на них», видя в них создателей иных — даже им до конца не разгаданных ценностей?

Тем не менее он решался на грандиозные приобретения — достаточно вспомнить покупку в начале 1872 года нескольких десятков картин у Мане, за пятьдесят с лишним тысяч франков¹.

Правда, в большинстве случаев он перепродавал с большой, часто огромной выгодой, порой он даже перекупал их заново у своих клиентов, чтобы со временем реализовать еще дороже.

Но он несомненно восхищался отвагой молодых, ему нравились их поиски, он любовался их работами. Однако полюбил ли он их так же, как любил Делакруа, Коро, барбизонцев? И так ли важно это нынче?

В ноябре 1871 года, когда дела Дюран-Рюэля в Лондоне шли уже вполне хорошо, внезапно умерла его жена, оставив его вдовцом с пятью детьми. Он нашел в себе силы продолжать свою деятельность, столь же успешную, сколь и полезную для нового искусства.

Он показывал новую французскую живопись не только в Англии, но и по всей Европе и в Новом Свете. Американские просвещенные зрители узнали и оценили импрессионистов именно благодаря Дюран-Рюэлю, и молодые живописцы потянулись в Париж из Нью-Йорка, Чикаго, Вашингтона.

История его жизни, буде рассказал бы ее кто-нибудь другой, выглядела бы своего рода сагой о безупречном

¹ Значительность суммы можно оценить исходя из того, что месячный заработок мелкого чиновника составлял тогда приблизительно 150 франков, преуспевающего врача — около 8 тысяч.

коммерсанте-джентльмене, настоящем знатоке — *compaisseur*. Ведь, помимо продаж, он организовывал превосходные выставки, издавал газеты и журналы, неумолимо утверждая высокое достоинство и благородное новаторство импрессионистов. Лишь в 1890-е годы устроил он семь (!) выставок одного Камиля Писсарро.

Его воспоминания захватывают особой поэзией точно выписанных подробностей и вызывают почти-тотальное доверие — как разговор с человеком высокой и незапятнанной репутации.

Не то — Амбруаз Воллар!

Если Дюран-Рюэль воспринимается персонажем Бальзака — мощным, сильным характером с четко обозначенными предпочтениями, то Воллар куда ближе к героям Мопассана и Золя.

Золя в романе «Творчество» показывает двух маршанов — Папашу Мальгра и Ноде. Персонажи эти, вероятно, навеяны образами папаши Танги, известного всему Монмартру продавца красок с улицы Клозель, торговавшего и картинами, которыми с ним расплачивались художники¹, и Воллара². Воллар, конечно, не вполне циник, описанный Золя. Он — поэт и фантазер, высокие принципы ему не так уж свойственны, но высокие чувства — несомненно. Способный на пылкие увлечения,

¹ Жюльен-Франсуа Танги, прозванный папаша Танги, — известный своей добротой торговец красками, один из первых парижских коммерсантов, оценивших импрессионистов. Октав Мирбо в некрологе назвал его «мудрецом (*un sage*)», «героем (*héros*), скромным и честным ремесленником (*modeste et probe artisan*)» (*L'Écho de Paris*, 13 февраля 1894 г.).

² Золя дал в романе «Творчество» не вполне справедливый, шаржированный портрет, в котором лишь отдаленно угадывается Воллар: «Этот торговец задумал в последние годы произвести реформу в торговле картинами. Он ничуть не напоминал тонкого ценителя, вроде папаши Мальгра в его засаленном сюртуке, который подкарауливал полотна начинающих, покупая их по десяти

Воллар, несомненно, немало мифологизировал свои воспоминания, отчасти из лукавства, но главное — от увлеченности. В отличие от Дюран-Рюэля, он разбирался в самой «плоти искусства» — достаточно перечитать его книгу о Сезанне. Воллар писал вовсе недурно, иронично (по отношению к самому себе — тоже), хотя вкус порою изменял ему, а к кончику пера прилипали и сплетни, и откровенное кокетство.

Он тоже обосновался на улице Лаффит, правда значительно позднее Дюран-Рюэля: в 1894 году он открыл, по собственному своему выражению, «лавочку (*une petite boutique*)» на этой улице в доме 39, между улицами Ла Файет и Шатоден, затем перебрался в соседнее здание под номером 41. И только около 1900 года обосновался в доме 6 — между Большими бульварами и бульваром Осман, в куда более фешенебельном месте той же улицы. Там была открыта и первая выставка Пикассо — в 1900 году.

В отличие от многих своих 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 своей экзотической родине, на острове Режуньон) решил заняться медициной, затем, напуганный видом крови

(мудрый отец дал взглянуть сыну на хирургическую
франков и продавая по пятнадцати, притворяясь недовольным перед привлекательной картиной, чтобы сбить цену, хотя и обожал живопись (*faisant la moue devant l'œuvre convoitée pour la dégrécier, adorant au fond la peinture*)... Тот довольствовался скромной прибылью и при помощи осторожных операций с трудом сводил концы с концами. У знаменитого Ноде были совсем другие обычаи, и выглядел он джентльменом: жакет фантази, брильянт в галстук, напомаженный, приглаженный, лакированный; шикарный образ жизни, коляска, нанятая помесечно, кресло в Опере, постоянный стол у Биньона; он бывал всюду, где было принято показываться» (VII).

операцию), обратился к юриспруденции и окончил уже в Париже школу права.

В столице он с растущим интересом бродил вдоль витрин художественных магазинов Левого берега. Вскоре стал покупать живопись, начав с картинки на фарфоре за 20 франков, оказавшейся не оригиналом, а всего лишь репликой с работы и без того не слишком великого мастера.

Он первым рискнул широко показать Сезанна и продавать его картины (1895).

Еще в 1892 году он увидел пейзаж Сезанна (берег реки) в витрине лавки папаши Танги. Уже тогда Воллар угадал в этих странных холстах нечто неясное, но грандиозное, обращенное в будущее и сулившее успех: «Меня словно ударили в живот. У меня перехватило дыхание»¹. Он купил около полусотни продававшихся совсем дешево работ Сезанна. Но разыскать их автора, который летом 1895 года приехал из Экса в Париж, Воллару не удавалось, однако он сумел договориться с художником через посредство его сына — Поля-младшего² и вскоре получил картины от самого Сезанна.

Осенью 1895-го в галерее на улице Лаффит, 39, открылась выставка картин Поля Сезанна. Тогда это было рискованным предприятием: Воллара едва знали, да и сам художник только начинал завоевывать робкое признание. Однако Амбруаз Воллар, этот «сонный креол»,

¹ См. с. 183 настоящего издания.

² Поиски Волларом Сезанна обросли анекдотическими подробностями: Воллару сказали, что художник живет на некоей улице, в названии которой есть имя святого и название какого-то зверя. Воллар разыскал улицу Льон-Сен-Поль (Lions-Saint-Paul — львы появились в названии улицы благодаря изображению этих зверей на фасаде особняка Сент-Поль) в квартале Маре, неподалеку от набережной Генриха IV, и решил стучаться в каждый дом (к счастью, их было не более двух десятков). Воллару, однако, повезло — в первом же доме под номером 2 он нашел квартиру, которую снимал художник и где еще жил его сын Поль (см. с. 185 настоящего издания).

обладал поразительной интуицией, отличным глазом и профессиональным чутьем. После открытия выставки Жеффруа публикует статью в «Le Journal» от 16 ноября, где, хоть и упоминая снова о перспективной неточности и незаконченности, заметил мощную структурность, организованность сезанновских холстов, угадал и ощущение вечности, оппозиционное импрессионизму.

Спустя несколько лет Воллар стал едва ли не самым известным и почитаемым (после Дюран-Рюэля) торговцем картинами, тем Амбруазом Волларом, о ком будут вспоминать в своих книгах Гийом Аполлинер и Гертруда Стайн, хозяином знаменитого магазина и не менее знаменитого подвала на той же улице Лаффит (но уже в доме 8, между бульварами Итальянцев и Осман): в лавке «царил настоящий хаос (сарамаÿm), там громоздились картины современных художников и повсюду властвовала пыль»¹ (Г. Аполлинер), а «сезанны» валялись на антресолях как попало. В «подвальчике (la cave)» Воллар принимал цвет парижской интеллектуальной богемы, и попасть на знаменитые его обеды почиталось честью.

Какие люди бывали здесь, в знаменитом Подвале дома Воллара!

В числе «участников этих подземных пиршеств» Аполлинер называет, помимо «множества хорошеньких женщин», «Принца поэтов» Леона Дьеркса, «Принца рисовальщиков» Форена, Альфреда Жарри, Одилона Редона, Мориса Дени, Мориса де Вламинка, Вюяра, Боннара, Пикассо, Эмиля Бернара, 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.

¹ Apollinaire G. Le flaneur des deux rives. P., 1918. P. 107–108.

«Все слышали про это знаменитое подземелье. Считалось даже хорошим тоном получить туда приглашение отобедать или отужинать. 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. (...)

Многие из бывлых 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» (Аполлинер)¹.

«Симпатичная обезьяна», «сонный креол» Воллар (шутили, что он разбогател во сне, и он сам поддерживал эту мысль!) — в каких только грехах его 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 Алисы Б. Токлас», при всей его нарочитой фантазмагоричности, рисует образ человека, несомненно, обаятельного и своеобразного.

«Воллар был массивный темноволосый человек и он слегка шепелявил (...) Место было невероятное, совсем не похожее на картинную галерею. Внутри, лицом к стене, пара холстов, в углу небольшая стопка больших

¹ Apollinaire G. Le flaneur des deux rives. Paris, 1918. P. 108, 113.

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, упирался ими в верхние углы дверного проема и мрачно и угрюмо смотрел на улицу. Никто тогда и подумать не мог, чтобы 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 Vollar's life*)¹.

Его упрекали в отсутствии вкуса, в неумении видеть и понимать живопись, а между тем реальная его деятельность, написанные им книги (он оставил превосходные очерки о Сезанне и Ренуаре, записал свои разговоры с этими мастерами и Эдгаром Дега), а главное, те художники, известности которых он поспешествовал, свидетельствуют решительно о другом...

Именно он летом 1901-го устроил первую персональную выставку Пикассо в Париже. Вероятно, Воллар раньше угадал значимость и перспективы Пикассо, чем почувствовал и полюбил его искусство. Тогда осторожный маршан предпочел выставить работы Пикассо вместе с произведениями его «почти соотечественника», баскского художника, в ту пору более зрелого и известного, — Франсиско Итуррино. Маршан был тонким игроком: Итуррино давал некоторые гарантии в смысле репутации и поддерживал «испанскую тенденцию» галереи, где совсем недавно прошла и выставка Исидре

¹ *Stein G. The Autobiography of Alice B. Toklas. London, 2001. P. 34–35.*

Нонеля, уже известного соотечественника Пикассо, прозванного «революционером для традиционалистов».

Как бы ни относился к Пикассо и его картинам Воллар, он, по обыкновению, профессионально позаботился о рекламе выставки: попросил Гюстава Кокьо, в ту пору довольно известного журналиста, знавшего импрессионистов и Родена, подготовить заранее статью для газеты и предисловие к каталогу.

Действительно, Воллар был человеком куда более эмоциональным и пылким, нежели Дюран-Рюэль. Суховатое сожаление, которое (и то весьма редко) встречается в тексте Дюран-Рюэля, не идет ни в какое сравнение с подлинной болью, что не раз звучит в воспоминаниях Воллара. О последних днях жизни Дега он написал, что тот, «испытывая ностальгию... приходил на то место, где раньше стоял дом, но теперь здесь расчищали площадку рабочие. У забора, возведенного вокруг участка, можно было часто видеть старика, который сквозь щели между досками смотрел туда, где была теперь голая земля.

В памяти у меня остался голос торговца скобяными товарами, обращавшегося к своей жене с порога лавки:

— Взгляни на этого бедного старика... Не правда ли, его можно принять за господина Дега?»¹

Работы Дега, кстати, Воллар публиковал после смерти художника. В тридцатые годы минувшего века Воллар начал издавать роскошные книги, иллюстрированные авторскими оттисками в различных техниках (*livres d'artiste*)².

¹ См. с. 451 настоящего издания.

² Началом «книг художника (*livre d'artiste*)» — роскошных малотиражных фолиантов (чаще несброшированных) с превосходного качества воспроизведениями печатной графики, обычно подписанными их авторами — стало издание в 1900-м поэмы Поля Верлена с литографиями Боннара. В разное время Воллар издавал книги с работами Сезанна, Дюфи, Брака, Майоля, Пикассо, Дерена и других.

В числе этих изданий вышли два тома с «иллюстрациями» Дега: «Заведение Телье» Мопассана (1934) и сочинение Лукиана «Гримасы куртизанок (*Mimes des courtisanes*)»¹, переведенное на французский язык Пьером Луи (1935). Слово «иллюстрации» намеренно взято в кавычки. Эти монотипии (в большинстве с применением пастели), которые Дега начал в 1870-е годы, вовсе не предназначались для публикации в этих или каких-либо иных книгах. Серия называлась «Публичный дом». При жизни художника ее не видел почти никто, и большая часть монотипий была уничтожена после смерти автора наследниками, радевшими о сохранении репутации покойного мастера.

Конечно, сопоставление работ Дега с книгами Лукиана и Мопассана хоть и заманчиво, но рискованно, факт нового рождения монотипий в текстах — свидетельство поразительной цельности французской культуры и понимания Волларом этой цельности.

В этой связи достоин упоминания анекдотический сюжет, рассказанный Волларом. Не будучи уверенным в том, что эллинские куртизанки носили чулки, в которых (и только в которых) щеголяли героини Дега, издатель обратился за консультацией к знаменитому археологу и историку искусства Саломону Рейнаку. Старый академик сказал ему: «Как это часто бывает, художники интуитивно постигают то, что остается загадкой для ученых мужей. Лично я склонен думать, что греческие гетеры носили чулки. Ибо в противном случае куда бы они прятали свои бабки?»²³

Две непохожие автобиографии, две разные судьбы. И — две грани «острого галльского смысла»: тонкая рациональность, педантичное знание, с одной стороны,

¹ Правильный перевод: «Диалоги гетер» (*Ἑταίρικοι Διάλογοι*).

² Ученый употребил арготическое выражение (*pèze*), не имеющее русского аналога.

³ См. с. 428 настоящего издания.

и веселая любовь, осененная профессиональной про-
ницательностью, — с другой.

Они сделали свои ставки, Поль Дюран-Рюэль и Ам-
бруз Воллар, и выиграли. Но надо признаться: победи-
ло в этой «игре» искусство, без этих двух людей исто-
рия живописи стала бы беднее.

Михаил Герман

Содержание

| | |
|--|-----|
| <i>Михаил Герман</i> Предуведомление к двум «автопортретам» | 5 |
| <i>Поль Дюран-Рюэль. ВОСПОМИНАНИЯ</i> <i>Перевод П. В. Мелковой</i> | 21 |
| <i>Амбруаз Воллар. ВОСПОМИНАНИЯ ТОРГОВЦА</i> <i>КАРТИНАМИ</i> <i>Перевод Г. Г. Генниса</i> | 107 |
| Именной указатель | 555 |