РОСС КИНГ

ЧАРУЮЩЕЕ БЕЗУМИЕ. КЛОД МОНЕ И ВОДЯНЫЕ ЛИЛИИ

«Сколько существует человечество,
а художники занимаются живописью,
никому еще не удавалось
достичь больших высот,
чем Клоду Моне».
Gazette des Beaux-Arts

Monet

Росс Кинг

Чарующее безумие. Клод Моне и водяные лилии

«Азбука-Аттикус»
2016

УДК 7.07
ББК 85

Кинг Р.

Чарующее безумие. Клод Моне и водяные лилии /
Р. Кинг — «Азбука-Аттикус», 2016

ISBN 978-5-389-14217-6

К 1914 году шумные баталии, ознаменовавшие появление на свет мятежной группы художников-импрессионистов, давно стали историей, а молодые бунтари, их спровоцировавшие, – те из них, кто еще не покинул этот мир, – превратились в седобородых патриархов французской живописи. Клод Моне, которому исполнилось 73 года, обосновался в Живерни, где обустроил свой персональный райский сад с рукотворными прудами и селекционными лилиями. Французские газеты информировали читателей, что прославленный мастер удалился на покой. И все же газеты поторопились списывать Моне со счетов. Вопреки личным и мировым катаклизмам, вопреки нездоровью, неуверенности в своих силах и солидному возрасту художник приступил к воплощению самого масштабного художественного проекта за всю свою артистическую карьеру – грандиозного цикла пейзажей с водяными лилиями.

УДК 7.07
ББК 85

ISBN 978-5-389-14217-6

© Кинг Р., 2016
© Азбука-Аттикус, 2016

Содержание

Глава первая 8
Глава вторая 21
Глава третья 36
Глава четвертая 45
Глава пятая 59
Глава шестая 73
Глава седьмая 84
Конец ознакомительного фрагмента. 86

Росс Кинг
Чарующее безумие. Клод Моне и водяные лилии

Памяти Клэр Кинг, с любовью

Ross King
MAD ENCHANTMENT
Claude Monet and the Paintings of the Water Lilies
Copyright © Ross King, 2016

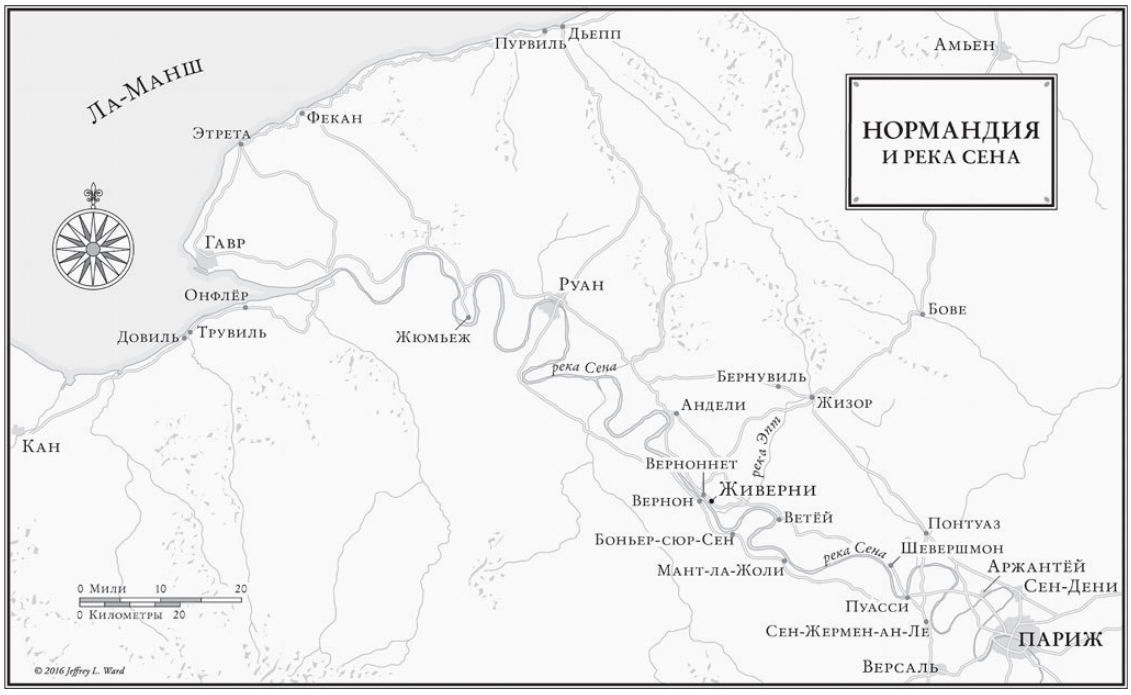
© А. Глебовская, перевод, 2017
© А. Захаревич, перевод, 2017
© Издание на русском языке, оформление.
ООО «Издательская Группа „Азбука-Аттикус“», 2017
Издательство АЗБУКА®

* * *

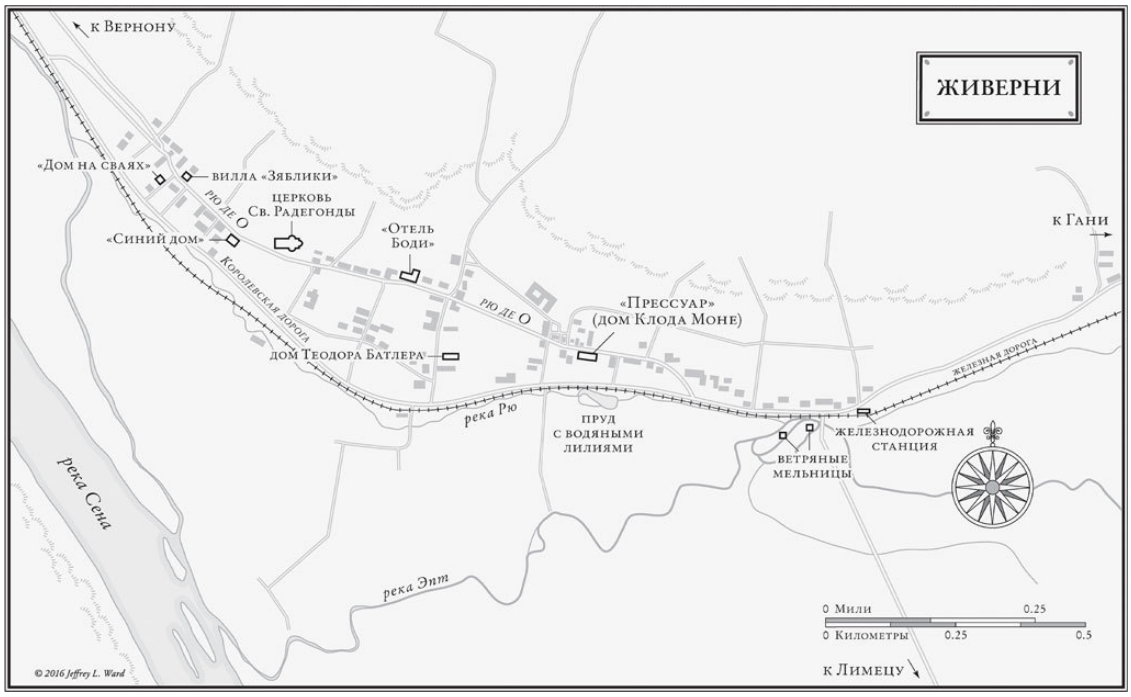
«Я веду войну с природой и временем» – так писал о себе Моне, и «Чарующее безумие» Росса Кинга оказывается идеальной, захватывающей хроникой этих военных действий.
Christian Science Monitor

Если согласиться с утверждением, что красота в глазах смотрящего, то это «Чарующее безумие» не оставит равнодушным никого, обладающего зрением… Эта книга создана для того, чтобы прочесть ее от корки до корки, наслаждаясь каждой страницей; и те, кто хорошо знаком с историей искусства, найдут в ней не меньше интересного для себя, чем новички.
New York Journal of Books

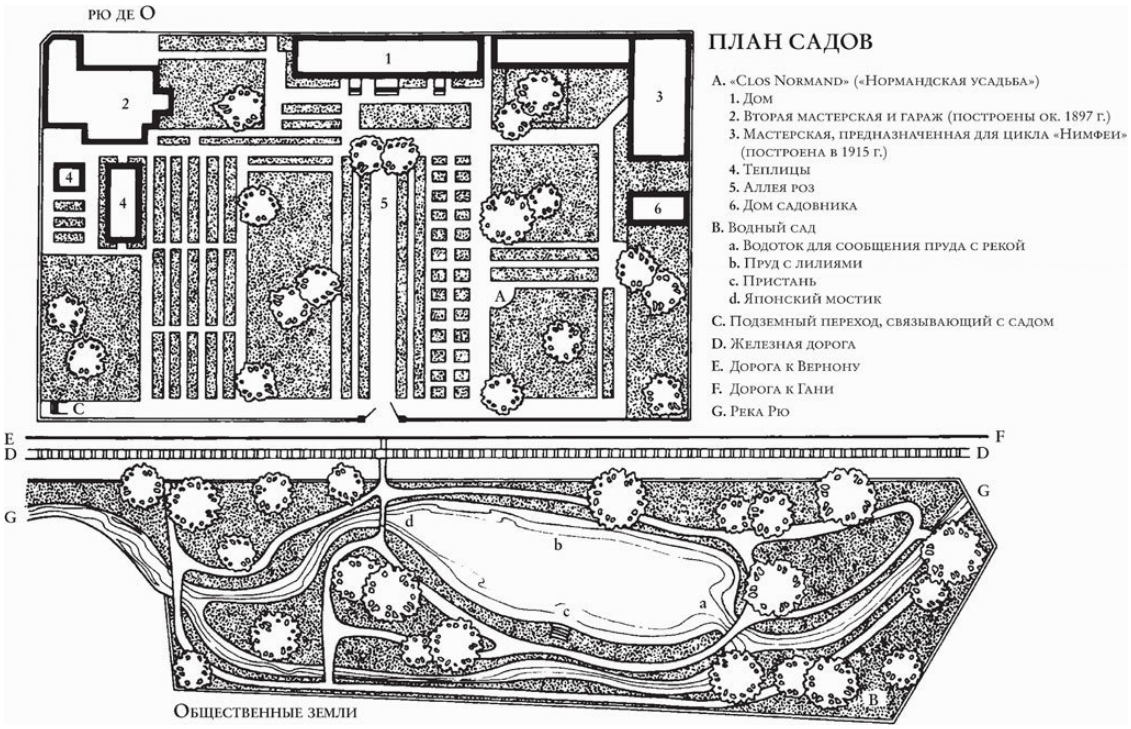
* * *

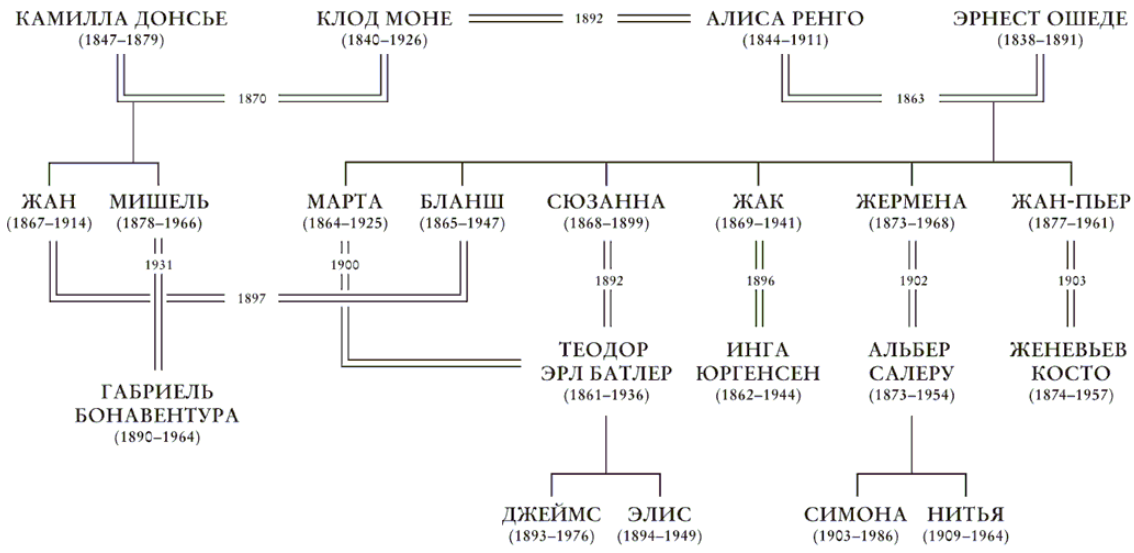


© Jeff Ward



© Jeff Ward





СЕМЕЙНОЕ ДРЕВО МОНЕ-ОШЕДЕ

БРАЧНЫЕ СОЮЗЫ

Глава первая
Тигр и Дикобраз

Где был Жорж Клемансо? В день выборов во Франции – а именно в воскресенье, 26 апреля 1914 года, – газета «Жиль Блас» с удивлением сообщила, что из Парижа бесследно исчез семидесятидвухлетний бывший премьер-министр. «Его отъезд кажется крайне неожиданным, – говорилось в издании. – Неужели этот решительный полемист устал от политических баталий?»[1]

Обычно в редакции «Жиль Блас» все были прекрасно осведомлены о том, куда направился и чем занят Клемансо, который за свой грозный нрав удостоился прозвища Тигр. Двумя годами ранее газета рассказывала о том, как пожарные спасали Клемансо, когда загорелась его умывальная комната, пока он принимал горячую ванну; а однажды читатели узнали, что этот противник католичества – самый ярый во Франции – перенес операцию и теперь поправляется в здравнице, которую обслуживают монахини.[2] Теперь же газета быстро напала на след – и оповестила всех, что постоянный герой ее хроник за городом наслаждается весной. «Говорят, он ищет только покоя, итоги выборов его не волнуют, он будет отсыпаться по утрам в сельской тишине».

Сельскую глушь Клемансо сыскал в восьмидесяти километрах от Парижа, в Нормандии, в местечке Бернувиль. Шестью годами ранее, будучи еще премьер-министром, он приобрел охотничий домик, построенный из кирпича и бревен, и высадил вокруг него серебристые тополя и испанский дрок, а в пруду стал разводить форель и осетров. Через пару недель после выхода Клемансо в отставку, летом 1909 года, в «Жиль Блас» появилось восторженное стихотворение, описывающее, как он, «юнца проворного ловчей», трудится в собственном саду.[3] Не иначе как любовь к садоводству увлекла его накануне выборов в Бернувиль, а затем в Живерни, где вместо политики говорили о цветах: он решил навестить друга – художника Клода Моне.

От Бернувиля до Живерни было около тридцати километров, но шофер наверняка преодолел это расстояние «с ветерком»: Клемансо любил быструю езду и обычно подгонял своих водителей, летя по ухабистым сельским дорогам со скоростью больше ста километров в час.[4] Частенько он отключал спидометр, чтобы не пугать пассажиров.[5] Можно представить, как автомобиль ворвался в крошечный городок Вернон, а затем, оказавшись на правом берегу Сены, повернул влево и направился к Живерни по шоссе, вдоль которого справа тянулись луга, а слева взмывал вверх крутой склон холма. Холм этот был изрыт белесыми прожилками каменоломен, где добывали песчаник, а между ними росли виноградники и производилось местное вино. Справа протекала речка Рю – неприметный ручей, где не так давно заезжий журналист с восхищением любовался прачками.[6] Тополя змейкой тянулись вдали через луга, на которых в мае вспыхивали россыпи маков, а по осени поднимались пшеничные скирды.

---

[1] Gil Blas. Avril 26, 1914.

[2] Gil Blas. Février 23; Mai 6, 1912.

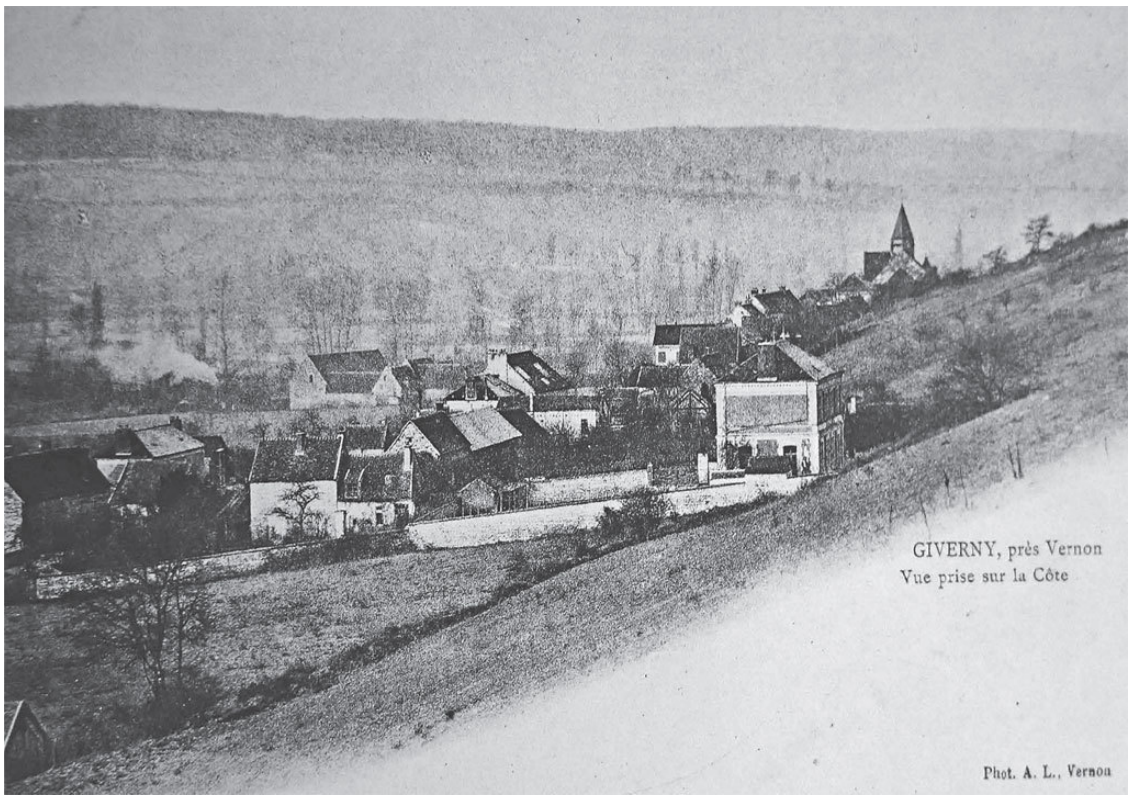
[3] Gil Blas. Septembre 7, 1909. О доме и парке Клемансо в Бернувиле см.: *Dallas Gregor*. At the Heart of a Tiger: Clemenceau and His World, 1841–1929. London: Macmillan, 1993. P. 442.

[4] *Elder Marc*. A Giverny, chez Claude Monet. Paris: Bernheim-Jeune, 1924; переиздание: Paris: Mille et une nuits, 2010; Kindle edition. Loc. 658.

[5] *Clemenceau Georges*. Lettres à une amie, 1923–1929 / Ed. Pierre Brive. Paris: Gallimard, 1970. P. 17.

[6] Gil Blas. Août 31, 1911.

Еще несколько километров от Вернона – и перед путешественниками вдруг возникали кучные постройки. На развилке водитель Клемансо должен был повернуть влево, к небольшой церкви с приземистой восьмиугольной башней и шпилем, похожим на шляпу ведьмы. В Живерни было около двухсот пятидесяти жителей и чуть больше ста одноэтажных деревенских домов, среди которых попадались и более внушительные строения в глубине фруктовых садов, обнесенных поросшими мхом стенами.[7] Пейзаж очаровывал – особенно гостей из Парижа. Все они неизменно описывали Живерни как прелестное, самобытное, живописное место, эдакий «рай земной».[8] Позднее одна из знакомых Моне восторженно скажет в своем дневнике: «Это край грез, волшебный мир, воплощение сказочной мечты».[9]



Открытка с видом Живерни во времена Моне

Моне впервые появился в Живерни тридцать лет назад, ему тогда было сорок два. От Парижа до деревни, через долину Сены, напрямик – шестьдесят с небольшим километров. В 1869 году вдоль берегов Рю были проложены железнодорожные пути, и в тени двух ветряных мельниц на восточной окраине Живерни, там, где над речкой лениво развесили ветви ивы, выросла станция. И уже вскоре четыре раза на дню, кроме воскресенья, к ней, пыхтя, пробирался паровоз. Ранней весной 1883 года на таком паровозе в поисках подходящего дома приехал Моне. Тогда он был вдовцом с двумя сыновьями и уже далеко не юной возлюбленной, у которой в придачу имелся собственный выводок из шести голов. Сидя в вагоне, художник зачарованно смотрел в окно, когда дымящий состав с шипением и свистом сделал незапланированную остановку: возле железнодорожного полотна ждал свадебный кортеж

[7] О численности населения, составлявшей 250 человек, см.: *Quilbeuf M. G.* La Loi sur l'assistance: ses conséquences financières pour les communes. Rouen, 1906. P. 9.

[8] Цит. по: Impressionist Giverny: A Colony of Artists, 1885–1915 / Ed. Katherine M. Bourguignon. Giverny: Musée d'art Américain 2007. P. 19, 29.

[9] *Saint-Marceaux Marguerite de.* Journal 1894–1927 / Ed. Myriam Chimènes. Paris: Fayard, 2007. P. 308.

– в надежде, что подберут. Молодожены и их гости благополучно забрались в вагон вслед за скрипачом и даже не обратили внимания на художника, который, глядя на их торжество, окончательно решил поселиться в этих местах.[10]

Вскоре Моне со своим многочисленным семейством обосновался в одном из самых просторных домов деревни – на старой ферме, известной под названием «Прессуар» («Яблочный пресс»). Последующие семь лет он арендовал это имение у Луи-Жозефа Сенжо – тот занимался коммерцией в Гваделупе. Дом был розовым с серыми ставнями, северной стороной он смотрел на рю де О, а южной – на обнесенный стеной яблоневый сад и огород. Художник вскоре перекрасил ставни в зеленый цвет, который в деревне почти сразу стали называть «зелень Моне».[11] Свою мастерскую он устроил в амбаре с земляным полом, откуда можно было попасть прямо в дом. В 1890 году, через несколько дней после своего пятидесятилетия, он выкупил у Сенжо «Прессуар», а через пару лет присоединил к ферме соседний участок. И принялся выкапывать овощи и яблони, высаживая на их месте ирисы, тюльпаны и японские пионы. В северо-западной части имения Моне возвел двухэтажную постройку – один из гостей назвал ее «сельским павильоном»[12] – и там, на верхнем этаже, обустроил еще одну мастерскую, освещавшуюся через высокий остекленный потолок. На нижнем этаже был вольер, где жили попугаи, черепахи и павлины, там же находились фотолаборатория и гараж с коллекцией авто.

Вместительный дом, залитая светом мастерская, автопарк – все эти роскошества появились довольно поздно. В молодые годы в жизни художника бывало всякое: рассерженные домовладельцы и лавочники, безденежные друзья и вынужденная экономия. «Последнюю неделю, – сокрушался он в 1869 году, когда ему было двадцать девять, – у меня не было ни хлеба, ни вина, ни огня на кухне, ни света».[13] В том же году художник сетовал, что ему не на что купить краски, а во время выставки судебные приставы конфисковали четыре его работы в счет многочисленных долгов. В последующие десять лет бывало, что он продавал свои полотна всего за двадцать франков, – тогда как чистый холст стоил четыре. Как-то раз ему пришлось расплатиться картинами за хлеб в булочной. Торговца тканями было «не утихомирить». А прачка забрала простыни, когда он не смог с ней расплатиться. «Если к завтрашнему вечеру я не достану 600 франков, – писал он другу в 1878 году, – моя мебель и все имущество пойдут с молотка, а нас самих вышвырнут на улицу».[14] Когда по заявлению мясника судебные приставы пришли изымать имущество Моне, он в отместку изрезал двести своих холстов. А еще, если верить некоторым рассказам, однажды целую зиму продержался только на картофеле.[15]

---

[10] Об эпизоде со свадьбой в поезде, описанном Жан-Пьером Ошеде, см.: *Hoschedé Jean-Pierre.* Claude Monet, ce mal connu: intimité familiale d'un demi-siècle à Giverny de 1883 à 1926. Geneva: Pierre Cailler, 1960. Vol. 1. P. 24.

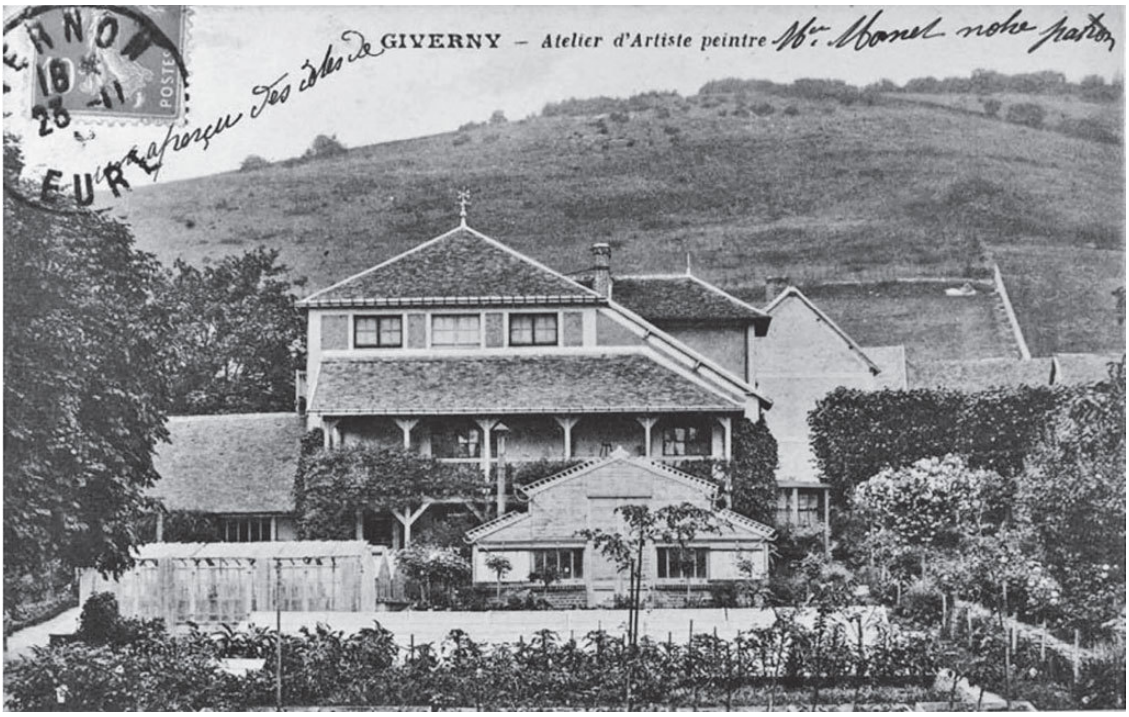
[11] *Hoschedé.* Claude Monet. Vol. 1. P. 52.

[12] Je sais tout. Janvier 15, 1914.

[13] *Wildenstein Daniel*. Claude Monet: Biographie et catalogue raisonné. 5 vols. Lausanne-Paris: La Bibliothèque des Arts, 1974–1991. Vol. 1, 1840–1881. Letter 50. В дальнейшем все письма Моне, цитируемые в тексте, будут обозначаться в соответствии с нумерацией, присвоенной им Вильденштейном, и сопровождаться аббревиатурой WL. Всюду, где не указано иное, переводы на английский язык выполнены автором.

[14] WL 108. См. также: WL 117 (январь 1878), где упоминается эта нежелательная перспектива.

[15] Эпизод с картофелем, якобы реальный, описан в газете «L'Echo de Paris» от 6 декабря 1926 года. О нехватке еды и красок см.: WL 46, 51, 52. Об эпизоде с мясником см.: *Gimpel René.* Diary of an Art Dealer / Trans. John Rosenberg. London: Hodder & Stoughton, 1966. P. 72–73. О булочнике и прачке см.: *Wildenstein Daniel*. Monet, or the Triumph of Impressionism. Cologne; Paris: Taschen, 1996. P. 130, 150. О торговце тканями см.: *Butler Ruth.* Hidden in the Shadow of the Master: The Model-Wives of Cézanne, Monet, and Rodin. New Haven: Yale University Press, 2008. P. 199. Что касается двадцати франков, цифру приводит Поль Дюран-Рюэль, торговец живописью и коллекционер, приобретавший работы Моне, см.: *Durand-Ruel Paul.* Le Bulletin de la Vie Artistique. Avril 15, 1920.



Открытка с изображением второй мастерской Моне с теплицами на переднем плане

Впрочем, описывая свое бедственное положение, Моне часто преувеличивал. Даже в ранние годы творчества его полотна нет-нет да покупали прозорливые коллекционеры, назначая при этом приличную цену. В 1868 году авторитетный критик Арсен Уссе заплатил за одну вещь 800 франков – достаточно, чтобы снять дом на целый год. К тому же в лишениях часто помогала щедрость друзей: среди них были художник Фредерик Базиль, писатель Эмиль Золя, кондитер по профессии и романист Эжен Мюрер, доктор Поль Гаше, который позднее будет помогать другому художнику, также пребывавшему в отчаянии и еще большей нужде, – Винсенту Ван Гогу. На протяжении ряда лет каждому из них случалось получать просительные письма, в которых Моне описывал свое плачевное финансовое положение и окружающую беспросветность. В 1878 году в возрасте тридцати восьми лет он пожаловался еще одному своему благодетелю, врачу-гомеопату Жоржу де Бельо: «Прискорбно в моем возрасте оказаться в ситуации, когда приходится просить о помощи». И еще через пару месяцев: «Как же долго влачу я это совершенно омерзительное и гнетущее существование… Что ни день, то новые беды и тяготы, от которых никак не избавиться».[16]

В действительности Моне с самого начала подавал большие надежды. В 1865 году два его пейзажа, изображавшие нормандское побережье, произвели фурор на Парижском салоне: один критик назвал его работы «самыми изящными морскими пейзажами, появлявшимися в последние годы», а другой заявил, что это лучшие экспонаты выставки.[17] И все же в последующие годы художнику пришлось нелегко, поскольку его новые произведения – с их «размытыми» образами и как будто небрежной техникой – нарушали общепринятые каноны и жюри Салона их постоянно отклоняло. Признанием критиков он, судя по всему, заручился в 1874 году, когда выставил свои холсты в Париже с группой «отверженных» художников, в которую входили Огюст Ренуар, Эдгар Дега и Поль Сезанн. Их презрительно назвали «импрессионистами», а один из пейзажей Моне получил просто-таки

[16] WL 148, 155.

[17] Рецензию Поля Манца см.: Gazette des beaux-arts. Juillet 1865; *Privat Gonzague*. Place aux jeunes! Causeries critiques sur le Salon de 1865. Paris: F. Cournol, 1865. P. 190.

уничижительный отзыв: «Самые незатейливые обои и те более умело расписаны».[18] Консервативные критики ругали его за «сумбурную», «фальшивую, нездоровую и курьезную» манеру и говорили, что он создает «этюды в упадочном стиле». «Когда дети играют с бумагой и карандашами, – фыркнул один из них в 1877 году, – у них и то лучше получается».[19] Моне хранил все эти заметки в альбоме: по словам одного из друзей, у него сложилась целая коллекция, где сплошь – «узколобость, невежество и посредственность».[20] В издании, которому в 1880 году он дал интервью, его назвали «обитателем творческого зверинца».[21] А над коллекционером, купившим у Моне холсты, так насмехались знакомые, что, по словам художника, тот убрал их со стен и спрятал куда подальше.[22]

Появление Моне в Живерни сопровождалось не самыми радостными событиями. В апреле 1883 года, когда он перебрался в деревню, какой-то рецензент заявил, что его искусство попросту непонятно публике. Критик признавал, что Моне ценим в узком кругу почитателей, однако широкая аудитория упорно не желает его принимать. «У Моне весьма загадочный язык, – писал он, – которым владеет лишь он один да несколько посвященных».[23]

Но мало того что живопись Моне была «непонятной» – его появление в Живерни сопровождалось также атмосферой скандала. Сразу после кончины его жены Камиллы в 1879 году – а может, и еще раньше – у него начался роман с замужней дамой Алисой Ошеде. Она была супругой обанкротившегося предпринимателя Эрнеста Ошеде, с которым они официально проживали раздельно. К разорительным вложениям Ошеде относились и шестнадцать холстов Моне, в том числе «Впечатление. Восходящее солнце» – вещь, которой, если верить популярному, но все же ничем не подтвержденному мифу, обязаны появлением соответствующего термина импрессионисты.[24] Ошеде приобрел эту картину в 1874 году за 800 франков, но четыре года спустя продал с большим убытком – за 210 франков.[25] Моне переехал в «Прессуар» вместе с Алисой, двумя своими сыновьями и ее детьми: четырьмя девочками и двумя мальчиками. В Живерни большое семейство сразу обратило на себя внимание: как вспоминает один из представителей клана, одевались «мы броско, носили яркие платья, шляпы. <…> Для деревенских жителей мы были чужаками, и глядели они на нас с недоверием».[26]

Тем не менее спустя три десятилетия, к 1914 году, положение изменилось. Моне перестали связывать с пресловутым «зверинцем». Ему исполнилось семьдесят три. С момента скандальной выставки 1874 года, когда критики глумились над его работами, миновало сорок лет. Успех и слава пришли далеко не сразу, но после того, как Моне обосновался в Живерни, его типично французские пейзажи – ряды тополей вдоль реки, туманный утренний свет, брезжущий над Сеной, – все-таки привлекли восторженное внимание критиков, а вместе с ними и коллекционеров. Его больше не упрекали в эскизности и недостатке техники:

---

[18] Le Charivari. Avril 25, 1874.

[19] Цит. по: *Wildenstein.* Monet, or the Triumph of Impressionism. P. 216; *Clemenceau Georges*. Claude Monet: Les Nymphéas. Paris: Plon, 1928. P. 70.

[20] *Geffroy Gustave.* Claude Monet: sa vie, son temps, son oeuvre. Paris: G. Crès, 1922. P. 312.

[21] La Vie Moderne. Juin 12, 1880.

[22] *Cabot Perry Lilla*. Reminiscences of Claude Monet // American Magazine of Art. March 1927.

[23] Gazette des beaux-arts. Avril 1, 1883.

[24] Пол Хейс Такер утверждает, что вовсе не картина «Впечатление. Восходящее солнце» «стала источником названия „импрессионисты“, которое впервые дал этой группе» Луи Леруа, опубликовав свою неоднократно цитируемую статью в газете «Le Charivari» за 25 апреля 1874 г. Такер отмечает, что Леруа использует это понятие в контексте комментария к картине Моне «Бульвар Капуцинов», двум холстам Сезанна и одной работе Эжена Будена. См.: *Tucker Paul Hayes.* Claude Monet: Life and Art. New Haven; CT; London: Yale University Press, 1995. P. 77–78.

[25] Об этих сделках см.: *Wildenstein Daniel.* Claude Monet: Biographie et catalogue raisonné. Vol. 1: 1840–1881. 1974. P. 226.

[26] *Hoschedé.* Claude Monet. Vol. 1. P. 45.

теоретики искусства вдруг разглядели не только исконно французский колорит его композиций, но также удивительное совершенство живописи. Его превозносили как «великого певца природы», в чьих произведениях «слышны отзвуки таинственных голосов мироздания».[27] В 1889 году один обозреватель заметил, что критики, которые некогда отпускали в адрес Моне лишь саркастические замечания и насмешки, теперь «превозносят его как едва ли не самую большую знаменитость». В 1909 году его назвали «виднейшим из нынешних живописцев», а литератор Реми де Гурмон заявил: «Перед нами, быть может, самый значительный художник всех времен».[28] Старый товарищ Моне, Поль Сезанн, выразился кратко: «Да просто он лучший, черт возьми!»[29]

Скандальная известность уступила место настоящей славе. Репортеры толпами стекались в Живерни, а одна газета даже окрестила деревню «меккой импрессионизма».[30] Но еще больше было художников – часто американских студентов, – питавших надежду, что им удастся (по словам одного журналиста) «уловить божественный проблеск» и в совершенстве овладеть «манерой Живерни»: искусством писать яркими красками с преобладанием пурпурной и зеленой гаммы.[31] Избранных представителей прессы Моне удостаивал интервью, но от нашествия племени молодых живописцев старался укрыться. Он решительно пресекал интерес любопытствующих американцев к своей персоне и среди газетчиков «прослыл свирепым дикарем».[32] Отношения с американцами не стали лучше, когда в начале 1890-х годов сразу несколько визитеров посватались к дочерям Алисы. *«Sacrebleu!»* («Черт побери!») – воскликнул он, узнав, что некий Теодор Эрл Батлер попросил руки Сюзанны Ошеде. «Замуж за художника, – взывал он к Алисе в расчете на понимание, – какой кошмар!»[33] И более того, пригрозил, что сбежит из Живерни, чтобы расстроить свадьбу, которая все же состоялась, когда он наконец смирился с неизбежностью и сдался. Надо сказать, что его репутация мизантропа не отпугивала любопытных. Как-то раз к нему решилась подойти американка и попросила подарить ей на память кисть. «Честное слово, – жаловался потом Моне другу, – что за дурацкие идеи приходят людям в голову».[34]

---

[27] Цит. по: *Tucker Paul Hayes.* Monet in the ‘90s: The Series Paintings: Exhibition catalogue. Boston: Museum of Fine Arts, 1989. P. 3. Об успехе Моне в 1889 г. см.: Ibid. P. 59.

[28] L'Art moderne. Juillet 7, 1889; L'Art et les artistes. Juillet 1909; *Gourmont Remy de.* L'Oeil de Claude Monet // Promenades philosophiques. Paris, 1905. Цит. по: *Wildenstein.* Monet, or the Triumph of Impressionism. P. 376.

[29] *Gasquet Joachim.* Cézanne. Paris: Les Éditions Bernheim-Jeune, 1921. P. 90.

[30] Le Carnet de la semaine. Juillet 1, 1917.

[31] Modern Art. January 1897. О «манере Живерни» см.: Impressionist Giverny. P. 23.

[32] Le Temps. Juin 7, 1904.

[33] WL 1151.

[34] *Guitry Sacha*. If I Remember Right / Trans. Lewis Galantière. London: Methuen, 1935. P. 232.

Семейство Моне-Ошеде в Живерни, ок. 1892 г. По часовой стрелке от левого нижнего угла: Мишель Моне, Алиса Ошеде, Клод Моне (стоит), Жан-Пьер Ошеде, Марта Ошеде, Жан Моне, Жак Ошеде, Бланш Ошеде (на заднем плане), Жермена Ошеде, Сюзанна Ошеде
© Bridgeman Images

С популярностью настала и безбедная жизнь. Редкий состоятельный и заботящийся о своем статусе американец, путешествующий по Европе в поисках новых приобретений, способен был удержаться и не добавить к своей коллекции новую вещь Моне. В Нью-Йорке Луизин Хейвемайер, вдова «сахарного магната» и одного из первых американских покупателей Моне, украсила изысканно оформленные Луисом Комфортом Тиффани комнаты своего особняка на Восточной Шестьдесят шестой улице холстами художника. Берта Палмер, супруга чикагского миллионера, купила однажды двадцать пять работ Моне в течение одного года. Но даже эти коллекции не шли в сравнение с собранием торговца живописью Джеймса Ф. Саттона, основателя Американской ассоциации искусств, владевшего пятьюдесятью полотнами Моне.

За один лишь 1912 год доход Моне от продажи работ составил 369 тысяч франков – весьма солидная сумма, если учесть, что парижский рабочий в среднем получал 1000 франков в год, а знаменитый алмаз Хоупа на пару лет раньше продали за 400 тысяч франков.[35] Так что, как заметил завистливый гость, Моне «окружил себя полным комфортом».[36] К 1905 году его коллекция авто стоила 32 тысячи франков. Через год она пополнилась еще одним автомобилем марки «Пежо» и новым четырехцилиндровым «мендельсоном» стоимостью 6 тысяч 600 франков.[37] Моне так любил скорость, что мэру Живерни пришлось огласить распоряжение, в котором автомобилям предписывалось проезжать по деревне «не быстрее лошади, бегущей рысью».[38] Первый штраф за превышение скорости Моне выписали в 1904 году.[39]

---

[35] О доходах Моне см.: *Wildenstein*. Monet, or the Triumph of Impressionism. P. 399. О заработке парижского рабочего: *Tucker Paul Hayes*. Revolution in the Garden: Monet in the Twentieth Century // *Tucker et al.* Monet in the 20th Century. New Haven; CT; London: Yale University Press, 1998. P. 17. Note 7. P. 286.

[36] Brush and Pencil. March 1905.

[37] Revue Mensuelle du Touring-Club de France. Mai, Septembre 1906. Моне и его семье принадлежали несколько автомобилей марки «Панар», в одном экземпляре – «Мендельсон», «Морс», «Пежо», «Льон-пежо», «Пежо-торпедо», «Зедель», «Де Дион-бутон» и «Клеман-байяр».

[38] Le Temps. Juillet 19, 1901.

[39] WL 1736.

Помимо шофера, имение в Живерни обслуживали управляющий, кухарка, а также дюжая шестерка садовников, которые ухаживали за цветами, деревьями и прудом. Наряду с автомобилями у Моне было четыре лодки для речных прогулок. Гостей изумляли его «господские привычки».[40] Ему нравилось красоваться, и Алиса – на которой он в 1892 году наконец женился и которая благодаря ему могла одеваться у Уорта – называла его *le marquis*, «маркиз».[41]

Клод Моне в своем автомобиле «панар-левассор»

Но в тот апрельский день, когда в Живерни прибыл Клемансо, дела там, напротив, обстояли очень плохо. Близкий друг Моне вспоминает, что художник был во власти «черной тоски, которая разрывает сердце и помрачает разум».[42]

На Моне и правда одно за другим обрушились сразу несколько несчастий: он называл это «нескончаемой чередой бед и горестей».[43] Тяжелее всего было смириться со смертью Алисы от лейкемии в 1911 году. «Я раздавлен» – эти слова, адресованные другу в письме, стали для него постоянным лейтмотивом.[44] За четверть века до этого, в 1886 году, когда казалось, что Алиса оставит его и вернется к мужу, он места себе не находил: «Художник во мне умер… Работа теперь немыслима».[45] Но вот она покинула его навсегда – и он в самом деле не мог больше помышлять о работе. Спустя два месяца после ее смерти он писал скульптору Огюсту Родену, с которым его связывала тесная дружба: «Мне бы работать, чтобы победить тоску, да я не в силах».[46] Через год после ее ухода он обратился к своей приемной дочери

[40] L'Art et les artistes. Novembre 1905.

[41] *Hoschedé*. Claude Monet. Vol. 1. P. 37.

[42] L'Art et les artistes. Novembre 1920.

[43] WL 2024a.

[44] WL 1962, 1968, 1977.

[45] Цит. по: *Wildenstein*. Monet, or the Triumph of Impressionism. P. 217.

[46] WL 1972.

Жермене с такими словами: «Художник умер, остался лишь безутешный супруг». Другой приемной дочери, Бланш, он написал, что вся его живопись – «убогое посмешище». И сообщил, что намерен вообще больше не притрагиваться к краскам.[47]

Через год после кончины Алисы работать стало и вовсе невозможно, потому что летом 1912 года он неожиданно начал терять зрение. «Три дня назад, – сообщал он другу в письме, – я попробовал взяться за дело и с ужасом обнаружил, что правым глазом ничего больше не могу разглядеть».[48] Страшный удар для того, чье зрение, острое почти до невероятия, – «чувствительной ретины волшебство»,[49] как сказал один восхищенный поэт, – считалось одним из главных секретов его гениальности. В 1883 году нашелся критик, который утверждал, что Моне «видит не так, как все люди», и предположил, что художник способен воспринимать цвета в ультрафиолетовой части спектра, на границе диапазона.[50] Известно также высказывание Сезанна: «Моне – это только глаз, но, бог мой, что за глаз!» Еще одному своему другу он сказал, что Моне обладает «самым невероятным зрением в истории живописи».[51]

Но теперь – вот ведь насмешка судьбы – все, что попадало в поле этого феноменального зрения, казалось мутным, блеклым, размытым. Вскоре у Моне диагностировали катаракту. Напрасно врачи и близкие уверяли, что полная потеря зрения ему не грозит: Моне по-прежнему находился в крайне мрачном, подавленном расположении духа. Вскоре после того, как ему поставили диагноз, на деревню обрушилась сильнейшая гроза. «В Живерни, – официально сообщала пресса, – серьезный урон нанесен знаменитому имению художника Клода Моне».[52] Ущерб ликвидировали, однако еще через год, летом 1913-го, «Жиль Блас» написала, что «великий Моне» окончательно решил отложить кисти.[53]

И вдруг новая беда. В феврале 1914 года в возрасте сорока шести лет умирает Жан, его сын. Жан Моне появился на свет в годы нищеты и лишений, сопровождавших молодость живописца; матерью его была натурщица Камилла Донсье (позднее ставшая женой художника). Маленький Жан изображен на многих ранних полотнах Моне: он спит с куклой в колыбели, сидит за столом во время семейного завтрака, катается на трехколесном велосипеде-лошадке или растянулся возле матери на траве в саду.

Летом 1912 года он перенес инсульт, ставший, возможно, следствием сифилиса. Год спустя, все более заметно теряя дееспособность, Жан был вынужден перебраться из Бомон-ле-Роже, где держал ферму по разведению форели, на виллу «Зяблики», дом в Живерни, который приобрел для него Моне. «До чего мучительно наблюдать, как он угасает», – признавался Моне в письме за несколько дней до того, как измученный болезнью Жан скончался.[54]

В 1905 году один из гостей так описывал Моне, который тогда находился на вершине славы: «Он постоянно стремится покорять новые миры, и кажется, ему все дается легко».[55] И вот через десять лет время побед словно завершилось. Именно таким – богатым и знаменитым, но поникшим, подавленным и бездеятельным – увидел Клода Моне навестивший его в конце апреля в Живерни Жорж Клемансо.

---

[47] Цит. по: *Alphant Marianne*. Claude Monet: une vie dans le paysage. Paris: Hazan, 1993. P. 644; WL 1989.

[48] WL 2023.

[49] Цит. по: *Wildenstein*. Monet, or the Triumph of Impressionism. P. 331.

[50] Gazette des beaux-arts. Avril 1, 1883.

[51] *Vollard Ambrose*. Paul Cézanne / Trans. H. L. van Doren. London: Brentano, 1924. P. 117; *Gasquet*. Cézanne. P. 90.

[52] Le Petit Parisien. Août 3, 1912.

[53] Gil Blas. Septembre 3, 1913.

[54] WL 2097.

[55] Brush and Pencil. March 1905.

Клемансо и Моне познакомились в Париже в 1860-х годах,[56] еще молодыми людьми. В каком-то смысле это была невероятная дружба. Для Моне только два занятия в жизни представляли интерес: живопись и садоводство. Он мало интересовался политикой и ни разу не потрудился сходить на выборы.[57] Зато среди многочисленных интересов и талантов Клемансо политика была на первом месте. В 1914 году он одновременно являлся членом сената и издателем ежедневной газеты «Ом либр», для которой писал большие и острые по содержанию передовицы. Он был совершенно необуздан, неутомим и, казалось, несокрушим, как любая сильная натура. Моне, напротив, не хватало твердости, уверенности в себе, он был раздражителен, часто разочаровывался и впадал в отчаяние. И все же между ними оставалось много общего: гордость, упрямство, страстность, кипучий юношеский пыл, над которым были не властны годы, – словом, все то, что их общий друг, описывая Моне, назвал «необоримой силой – не просто телесной».[58]

Клемансо придумывал для Моне всевозможные прозвища: «старый маразматик», «заскорузлый рак», «страшила-дикобраз».[59] Сам же он свое прозвище – Тигр – носил по праву. «Перед ним трепещет весь мир», – написали о нем в газете в январе того года.[60] Политические враги любили называть его полным именем, которое сам он никогда не использовал: Жорж Клемансо де ла Клемансьер. Родился он в Вандее, на французском побережье Атлантики, и вырос во внушительном Шато-де-л'Обрэ – замке, обнесенном рвом и окруженном стеной с четырьмя башнями. Мрачное строение и пышный титул, по всей видимости, достались от некоего Жана Клемансо, которому в начале XVI века король Людовик XII пожаловал дворянское звание за исполнение обязанностей «любимого и преданного книготорговца» при епископе Люсонском.[61] Следующие поколения семьи сохранили любовь к книгам, но в том, что касалось как церковных, так и государственных дел, не выказывали столь похвальной преданности. Отец Жоржа Бенжамен был убежденным республиканцем и противником католичества. «Негодование стало для моего отца естественным состоянием души», – как-то заметил Клемансо.[62] Полновластный хозяин своего имения, владевший многими акрами плодородных земель, которые возделывали крестьяне, Бенжамен в своем угрюмом замке ощущал бурление революционных идей и развесил портреты Робеспьера и других героев 1789 года. Он открыто выступал против императора Наполеона III, и тот в конце концов арестовал Клемансо-старшего по подозрению в причастности к заговору с целью его убийства. «Я за вас отомщу», – поклялся семнадцатилетний Жорж, когда отца забирали в тюрьму.[63]

Почти всю оставшуюся жизнь Клемансо посвятил тому, чтобы сполна воздать отцовским недругам. «Мне жаль людей, которые готовы водить дружбу с кем угодно, – сказал он

---

[56] О том, когда и где они встретились впервые, сведений не осталось. Биографы Клемансо предполагают, что знакомство могло состояться в мастерской художника Жан-Батиста Делестра. См.: *Duroselle Jean-Baptiste*. Clemenceau. Paris: Fayard, 1988. P. 43. Грегор Даллас пишет, что Клемансо впервые посетил Живерни в 1890 г. *Dallas*. At the Heart of a Tiger. P. 267.

[57] *Hoschedé*. Claude Monet. Vol. 1. P. 40; Vol. 2. P. 111. Ошеде утверждает, что Моне впервые принял участие в голосовании только после Первой мировой войны.

[58] L'Art et les artistes. Novembre 1920. Марианна Альфан отмечает те же черты сходства: «Смелость, гордость, упрямство, взрывная восторженность, страсть и чувствительность, буйство темперамента и невероятная молодость духа этих двух людей – все их сближало» (*Alphant*. Claude Monet. P. 677).

[59] Georges Clemenceau à son ami Claude Monet: Correspondance. Paris: Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1993. P. 161, 168, 182.

[60] Gil Blas. Janvier 31, 1914.

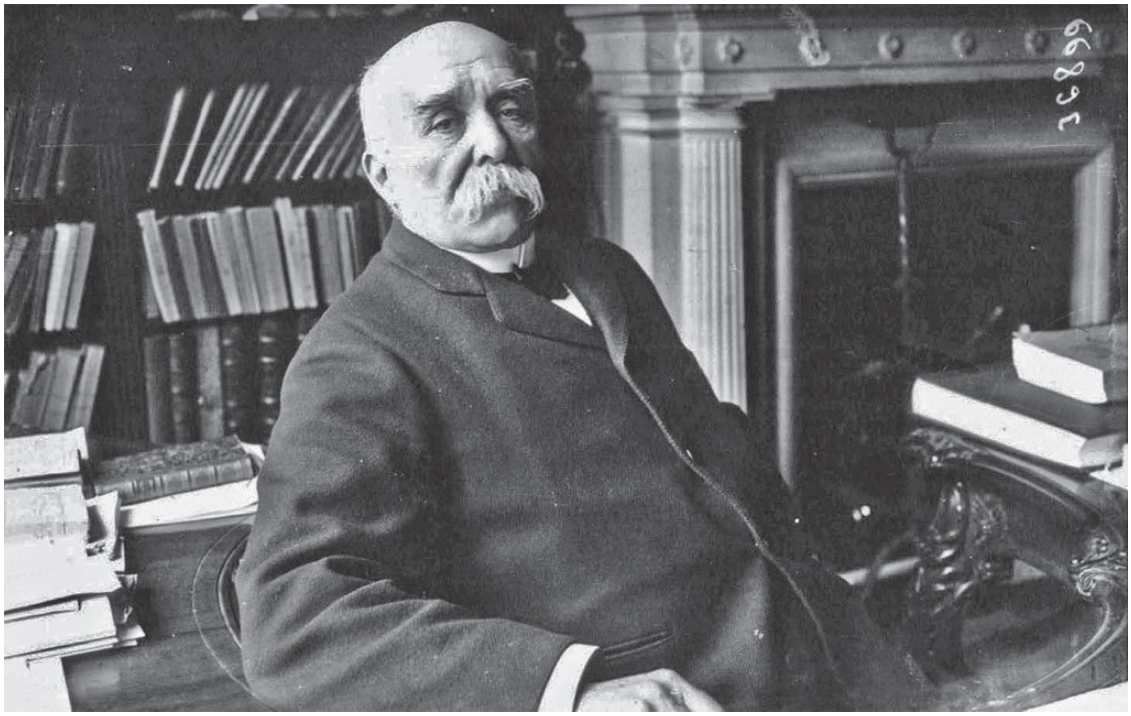
[61] La Croix. Février 8–9, 1914.

[62] Цит. по: *Duroselle*. Clemenceau. P. 35.

[63] Цит. по: Ibid. P. 34.

однажды. – Жизнь есть борьба».[64] И он действительно нажил немало врагов и прошел через множество сражений, в том числе в буквальном смысле: двадцать два раза дрался на дуэли – на шпагах или на пистолетах. Как заметил один журналист, есть три вещи, которыми опасен Клемансо: это его язык, перо и клинок.[65] Будучи человеком остроумным, он мог осадить кого угодно. О Жорже Манделе, тогда начинающем газетчике, он язвительно высказался: «Убеждений у него нет, но защищать он их будет до последней капли крови».[66]

В начале 60-х годов XIX века Клемансо изучал в Париже медицину и писал диссертацию, посвященную теории спонтанного зарождения жизни, вскоре опровергнутой. Однако его истинным призванием была политика. Многие годы он возглавлял Радикальную партию, члены которой видели себя эдакими новыми якобинцами, борющимися за поддержание принципов Французской республики, учрежденной в 1789 году. Как и отец, Клемансо был ярым противником церкви и пламенным республиканцем и точно так же в 1862 году на несколько месяцев оказался политическим узником: он распространял памфлеты, направленные против императора. В 1865 году начатая монархом борьба с инакомыслием вынудила его отправиться в добровольное изгнание в США, где несколько лет он жил уроками французского, фехтования и верховой езды в женской школе Катарины Эйкен в Стамфорде (Коннектикут). Там он встретил свою будущую жену Мэри, дочь нью-хэмпширского дантиста. Брак этот не был счастливым, и причиной тому не в последнюю очередь стала привычка Клемансо флиртовать с привлекательными актрисами. «Зачем только она согласилась за меня выйти», – сетовал он позже в редкие минуты раскаяния.[67]



Жорж Клемансо

[64] *Clemenceau.* Lettres à une amie. P. 184.

[65] Gil Blas. Janvier 31, 1914.

[66] Цит. по: *Dallas*. At the Heart of a Tiger. P. 439.

[67] Цит. по: *Williams Wythe*. The Tiger of France: Conversations with Clemenceau. New York: Duell, Sloan & Pearce, 1949. P. 282.

Клемансо вернулся во Францию летом 1869 года и занялся врачебной практикой в вандейской глуши. Его политическая карьера началась с падением Наполеона III, во время Франко-прусской войны. В сентябре 1870 года старый друг его отца Этьен Араго, только что занявший пост мэра Парижа, назначил его мэром рабочего предместья, расположенного на холме Монмартр. «МЫ – ДЕТИ РЕВОЛЮЦИИ», – горделиво возвещали плакаты на улочках, переходящих в лестницы.[68] Продвинулся он и на врачебном поприще, открыв клинику, через которую, по его же скорбному выражению, тянулась «вереница страдальцев» из трущоб.[69] Спустя шесть лет в качестве представителя Монмартра его избрали в палату депутатов, где он прославился умением добиваться правительственных отставок (тринадцать импичментов только за 1880 год) и получил в результате прозвище Низвергатель Министерств. К другим политикам он относился без особого уважения, признавшись позднее Редьярду Киплингу, что своим возвышением обязан не собственным блестящим достоинствам, «а ничтожеству собратьев».[70] Со студенческих лет он активно занимался журналистикой и в 1880 году стал издавать радикальную газету «Жюстис», в первом же номере которой заявил о намерении «разрушить старые догмы».[71] Газета, правда, закрылась, а его политическая карьера потерпела крах после того, как в 1892 году ликвидировали «Всеобщую компанию Панамского межокеанского канала»: поводом стали обвинения в мошенничестве и подкупе, к которым он оказался причастен. Тогда же распался и его брак. «Ничего у меня не осталось, ничего, ничего», – написал он, когда и его на короткое время посетило отчаяние.[72]

Но даже скандал, бесчестье, бедность и развод были Клемансо нипочем. Он вновь заявил о себе, опубликовав в своей новой газете «Орор» цикл статей в поддержку Альфреда Дрейфуса, офицера артиллерии, еврея по национальности, несправедливо осужденного по обвинению в шпионаже в пользу Германии. Десять лет на просторах большой политики – и в 1902 году Клемансо избрали в сенат, а затем, в 1906-м, назначили министром внутренних дел. В том же году, только позже, в возрасте шестидесяти пяти лет он стал премьер-министром и оставался на этом посту до лета 1909 года. Он провел ряд социальных реформ, в том числе ввел отпуска для рабочих и создал Министерство труда. Но этот газетный пропагандист, кумир бедных и обездоленных, не церемонился с инакомыслящими, угрожавшими делу революции. Он беспощадно подавил забастовки шахтеров и виноделов, за что его стали называть также «штрейкбрехером» и даже «убийцей Клемансо». И не случайно именно в те годы появилось прозвище, которое будет знать вся Франция, – Тигр, – ведь боялись его практически все. Один из его друзей вспоминал: «Он заставлял всех невольно цепенеть».[73]

Между тем Клемансо обладал огромным обаянием и был человеком просвещенным. Супруга одного британского государственного деятеля отозвалась о нем так: «Мыслит он стремительнее других, и речь у него более остроумная, да и не помню, кто еще был бы так же непредсказуем. <…> В жизни не встречала настолько интересного человека. Мы ловили каждое его слово».[74] Он был грозой политиков, которые ненавидели его и боялись, – но при этом большим другом писателей и людей искусства. Клемансо терпеливо позировал для портретов Эдуарду Мане и вспоминал «чудесные часы», проведенные в разговорах со скандальным художником.[75] Он и сам не чужд был творческих амбиций: писал повести и рас-

---

[68] Цит. по: *Dallas*. At the Heart of a Tiger. P. 102.

[69] Цит. по: Ibid. P. 192.

[70] The Letters of Rudyard Kipling / Ed. by Thomas Pinney. Vol. 5. Iowa City: University of Iowa Press, 2004. P. 325.

[71] La Justice. Janvier 16, 1880.

[72] Цит. по: *Duroselle*. Clemenceau. P. 310.

[73] *Milner Violet*. My Picture Gallery, 1886–1901. London: John Murray, 1951. P. 62–63.

[74] *Guitry*. If I Remember Right. P. 234.

[75] *Tabarant Adolphe*. Manet et ses oeuvres. Paris: Gallimard, 1947. P. 358. Эти портреты хранятся ныне в Художественном музее Кимбелла в Форт-Уэрте и в музее Орсе в Париже.

сказы (иллюстрации к одному из сборников выполнил Анри де Тулуз-Лотрек). В 1901 году его пьесу «Покров счастья» *(Le Voile de Bonheur)* поставил в Париже Театр де ла Ренессанс. Он был еще и знатоком в области изящного и собрал огромную коллекцию японских художественных и прикладных произведений – мечей, статуэток, шкатулок для благовоний, чаш для чайных церемоний, гравюр Утамаро и Хиросигэ, – которую бережно хранил в своей небольшой квартире на набережной Сены, напротив Эйфелевой башни. Японское искусство – еще одна страсть, которую разделял Моне, чья собственная коллекция состояла из двухсот тридцати одного эстампа.

С творчеством Моне Клемансо был знаком особенно подробно и восхищался художником. Цикл с видами Руанского собора, созданный в 1892–1893 годах и выставленный в Париже в 1895-м, побудил его опубликовать в «Жюстис» большой восторженный очерк. Это даже могло показаться курьезным, учитывая изображенный на этих холстах объект и славу Клемансо – гонителя церковников и убежденного республиканца: речь шла о фасаде старинного собора, в котором в Средние века короновались герцоги Нормандии. Но Клемансо был буквально опьянен. «Это как наваждение, – напечатал он в газетной передовице. – Я не могу об этом молчать». Моне – у которого, по его словам, был «совершенный глаз» – он воспринимал ни больше ни меньше как провозвестника революции визуального восприятия, «нового ви́дения, чувствования, самовыражения». Кто усомнится, глядя на полотна Моне, «что сегодня глаз видит иначе, чем раньше»? В завершении статьи он призвал президента Франции Феликса Фора приобрести все двадцать выставленных холстов, сделав их достоянием нации, чтобы тем самым ознаменовать «переломный момент в истории человечества, революцию без единого выстрела».[76] Фор отказался, но идея превратить цикл Моне в национальное наследие неотступно преследовала и самого Клемансо, и его друзей в творческих кругах.[77]

По мере того как Клемансо и Моне превращались из «анфан террибль» в почтенных стариков и стали в итоге двумя самыми известными французами, привязанность между ними крепла. Они постоянно переписывались, вместе обедали в Париже, Клемансо часто наведывался в Живерни. После смерти Алисы он стал еще более преданным другом Моне. И все время его поддерживал – приглашал в Бернувиль, сопровождал во время прогулок по саду, уговаривал развеяться. Но особенно настойчиво он убеждал Моне не бросать живопись. «Вспомните старика Рембрандта в Лувре, – писал Клемансо через два месяца после кончины Алисы. – Он не выпускает палитру из рук и полон решимости держаться до конца, несмотря на все несчастья».[78]

---

[76] La Justice. Mai 20, 1895.

[77] Клемансо поквитается с антидрейфусаром Фором, произнеся знаменитый каламбур. После кончины Фора в 1899 году, во время свидания с бывшей любовницей президента Маргерит Стенель, когда дама устами ублажала причинную часть его тела, он саркастически произнес: *«Il voulait être César, il ne fut que Pompée»*. Буквально это означает: «Хотел стать Цезарем, но оказался Помпеем». Однако фраза двусмысленна, поскольку во французском языке глагол *pomper* (от *pompe*, «насос») имеет табуированное значение, символизирующее оральный интимный акт.

[78] WL 2287.

Глава вторая
В сторону Моне

«Стоит толкнуть небольшую калитку на главной улице Живерни, – писал один из самых близких друзей Моне и наиболее частых его гостей, литератор Гюстав Жеффруа, – и кажется… что вы ступили в райские кущи».[79]

Апрельским днем 1914 года дверь в этот рай («местами изъеденную древесными насекомыми», заметил один посетитель[80]) открыла Бланш Ошеде-Моне, которую художник с любовью называл «моя дочь».[81] В действительности Бланш была его падчерицей, но стала также невесткой, выйдя замуж за его сына Жана. Пышная, голубоглазая, светловолосая, жизнерадостная сорокавосьмилетняя Бланш была вылитой копией матери. К тому же она единственная из всех родных и приемных детей Моне проявляла интерес к искусству и творческой самореализации. В юности была верной помощницей художника: помогала относить мольберт и холсты в луга, на пленэр. И сама писала пейзажи, устраиваясь рядом, также с мольбертом, чтобы как можно точнее перенять импрессионистическую манеру. Порой ей удавалось выставить или продать какую-нибудь работу, хоть она и уступала «мастеру», своему отчиму, которому, как заметил некий критик в рецензии на ее картины, представленные в Салоне независимых 1906 года, «опасно подражать».[82] Болезнь Жана заставила ее вернуться в Живерни, где она ухаживала за мужем, а после его смерти – за отчимом. Клемансо называл ее Голубым Ангелом за голубые глаза и кроткий, добрый нрав. Ее младший брат Жан-Пьер Ошеде – еще один преданный и любимый пасынок – вспоминает, что после смерти Жана она оставалась «правой рукой Моне всегда и во всем».[83]

[79] Claude Monet. P. 327.

[80] Je sais tout. Janvier 15, 1914.

[81] WL 2642.

[82] Gil Blas. Mars 20, 1906.

[83] *Hoschedé.* Claude Monet. Vol. 1. P. 92. Положительный отзыв о творчестве Бланш Ошеде-Моне и ее отношениях с Моне см.: *Burke Janine.* Monet's Angel': The Artistic Partnership of Claude Monet and Blanche Hoschedé-Monet. Colloquy: text theory critique. 22 (2011). P. 68–80.

Мишель Моне в самодвижущемся экипаже возле «Отель Боди» в Живерни

В бренной жизни Моне дано было многое, в том числе дружная и заботливая большая семья. Другая его падчерица, Марта, жила по соседству с мужем-американцем, художником по имени Теодор Эрл Батлер, чья первая жена Сюзанна, младшая сестра Марты, скончалась в 1899 году. В браке с Сюзанной родились двое детей, и старший из них, Жак, на Осеннем салоне 1911 года уже выставил свои пейзажи – ему тогда было восемнадцать. Тридцатишестилетний Жан-Пьер также жил неподалеку с женой; рядом поселился и второй сын Моне: ему тоже исполнилось тридцать шесть, и он вел тихую, замкнутую холостяцкую жизнь. Мишель привнес тяжелые запахи бензина и машинного масла в цветочное благоухание Живерни. Разделяя любовь Моне к моторному транспорту, он покупал и продавал автомобили, мотоциклы, автозапчасти – как-то раз через его руки прошел шестиместный омнибус. Этот талантливый инженер сам построил самодвижущийся экипаж, на котором разъезжал по улочкам Живерни.[84] В любви к быстрой езде он превзошел отца и заставлял волноваться даже Клемансо. «Он так носится на своем авто по округе, что когда-нибудь свернет себе шею», – сокрушался в одном из писем Тигр.[85]

---

[84] О занятиях Мишеля перепродажей автомобилей см.: Revue Mensuelle du Touring-Club de France. Septembre, décembre 1906, avril 1907, janvier 1913, décembre 1913, avril 1914. Раздел коммерческих объявлений «Предложение и спрос» в этом же издании свидетельствует о том, что Жан-Пьер Ошеде активно занимался тем же.

[85] *Martet Jean.* Clemenceau: The Events of His Life as Told by Himself to His Former Secretary / Trans. Milton Waldman. London: Longmans, Green & Co., 1930. P. 220. Мишелю Моне действительно суждено было погибнуть в мчащемся автомобиле, но только в 1966 г., когда за несколько недель до своего восьмидесятивосьмилетия он разбился в Верноне, на мосту,

Жан-Пьер также слыл «гонщиком». Он держал в Верноне автомастерскую, агентство по продаже автомобилей и магазин велосипедов, а однажды поучаствовал в проведении гонки «Тур де Франс» 1910 года, когда она проходила через те места.[86] Была ему близка и любовь Моне к растениям: вместе с отчимом в юном возрасте он много ходил по болотам и лугам вокруг Живерни – это была хорошая практика для ботаника-любителя. В девятнадцать он стал членом-корреспондентом Нормандского Линнеевского общества и в уважаемых изданиях публиковал статьи о травах и цветах Вернона и его окрестностей. Кроме того, он разводил породистых ирландских водяных спаниелей, притом что Моне не пускал в свой сад собак и кошек, «поскольку, как объяснял Жан-Пьер, опасался, что они могут там все поломать».[87]

Когда гостей Живерни провожали к отцу этого многочисленного семейства, его чаще всего удавалось застать именно в саду: «рукава закатаны, сам загорелый, руки выпачканы в земле» – так описывал его один из друзей.[88] В заметке, опубликованной в 1895 году в «Жюстис», Клемансо восторженно называет Моне «вернонским крестьянином». Еще один посетитель описывает «сурового хозяина земли, охотника на волков и медведей, полного сил потомка древнего рода».[89] Должно быть, таким только и мог казаться величайший французский пейзажист, которому удалось интуитивно прочувствовать все радости деревенской жизни, – крепким, закаленным трудягой-землепашцем. Другие видели в нем морского волка – а иногда и в самом деле ошибочно принимали за моряка или капитана.[90] Такое сравнение тоже ему подходило. Он настолько прославился своими морскими пейзажами, что Роден, оказавшись на побережье в Бретани и увидев океан, воскликнул: «Красота – настоящий Моне!»[91]

Моне родился в Париже, но рос фактически у моря, в суетливом портовом городе Гавре, на побережье Нормандии, в двухстах километрах вниз по течению от столицы – в устье Сены. Его отец работал у поставщика бакалейных товаров, который снабжал грузами местные торговые клиперы; семья жила в рабочем предместье Энгувиль, знаменитом своими борделями, кабаре и «прочими злачными заведениями».[92] Позже Моне скажет одному из друзей, что вся его жизнь тогда проходила на фоне моря, волн и туч.[93] В его самых ранних этюдах запечатлены прибрежные пейзажи с парусниками; художник был настолько привязан к морю – продолжая писать его до конца своих дней, – что даже просил после смерти похоронить его внутри бакена.[94]

названном в честь Клемансо.

[86] La Presse. Août 1, 1910. О мастерской и магазине велосипедов в Верноне («Моше & Ошеде») см.: La Croix. Juillet 19, 1906; Guide Michelin (1912). P. 35. Мастерская, расположенная по адресу: Парижское шоссе, 105, позднее стала называться «Ошеде & Вейё» (L'Ouest-Eclair. Octobre 22, 1922).

[87] *Hoschedé*. Claude Monet. Vol. 1. P. 123. Книга Ошеде вышла одновременно с публикацией 1898 г.: Flore de Vernon et de la Roche-Guyon // Bulletin de la Société des amis des sciences naturelles de Rouen. О его членстве в Линнеевском обществе см.: Bulletin de la Société Linnéenne de Normandie. Caen: Lanier, 1901. P. x. О разведении ирландских водяных спаниелей см.: L'Ouest-Eclair. Juillet 24, 1913.

[88] L'Art dans les Deux Mondes. Mars 7, 1891.

[89] Je sais tout. Janvier 15, 1914.

[90] См.: *Giolkowska Muriel*. Memories of Monet // Canadian Forum. March 1927. Переиздание: *Shackleford George T. M. et al.* Monet and the Impressionists. Sydney: Art Gallery of New South Wales, 2008. P. 203; *Geffroy*. Claude Monet. P. 1.

[91] Ibid. P. 122.

[92] Цит. по: *Merriman John M.* The Margins of City Life: Explorations on the French Urban Frontier, 1815–1851. Oxford: Oxford University Press, 1991. P. 216. О дурной репутации Энгувиля (по мнению автора указанного издания, не вполне заслуженной) см. с. 210–217.

[93] *Geffroy*. Claude Monet. P. 5.

[94] Ibid. О первых набросках Моне см.: *Stuckey Charles F.* Claude Monet, 1840–1926. London: Thames & Hudson, 1995. P. 186.

Из Гавра в Париж Моне перебрался, когда ему было восемнадцать, весной 1859 года: он решил учиться живописи. В столице вскоре погрузился в пестрый мир искусств, политики и литературы. Но быстро оставил богемную среду, окружавшую его в ранней молодости, и после женитьбы на Камилле стал жить в предместьях Парижа, а потом перебрался в Живерни. И все же он отчасти сохранил причудливый стиль одежды, отличавший его приятелей, фланировавших по бульварам и сидевших в пивных, где можно было увидеть пелерины и кафтаны критика Теофиля Готье или замшевые перчатки и «нарочито броские брюки» Эдуарда Мане.[95] Грозную суровость облика художника подчеркивали твидовые костюмы в «елочку», которые поставлял ему из Парижа один превосходный англичанин-портной, и сапоги из ярко-красной кожи, пошитые на заказ фирмой, обслуживавшей французскую кавалерию. Присборенные рубашки пастельных тонов с отделанными рюшем манжетами придавали Моне, по словам очередного гостя, «щеголеватость».[96] Жан-Пьер точно охарактеризовал его внешний облик словами «сельский шик».[97]

Позже Клемансо так будет описывать своего друга: «Среднего роста, отличается красивой осанкой, ладно сложен, у него грозный, но лучистый взгляд и твердый, звучный голос».[98] Моне действительно был невысоким, полным, носил густую бороду, в которой скапливались крошки, а по центру желтой точкой мерцала «вечная сигарета».[99] Орлиный нос, как заметил еще один знакомый, придавал ему сходство с арабским шейхом.[100] Преклонный возраст и брюшко не вполне соответствовали его кипучей энергии. Но все отмечали, что у него проницательные, умные глаза, цвет которых, впрочем, воспринимался по-разному. Клемансо говорил, что это цвет «черной стали», а Эдмон де Гонкур считал глаза Моне «устрашающе черными»; другим они казались синими, серо-голубыми или карими.[101] Подобная неоднозначность, пожалуй, подтверждает правоту тех, кто считает, что наше восприятие цвета всегда зависит от освещения, а зрительный эффект ежеминутно меняется.

«Первым делом обед», – любил повторять Моне.[102] Видимо, такими словами он встречал своих гостей. Многие отправлялись в Живерни, чтобы вкусно поесть. «Нигде во Франции не готовят лучше, чем в этом доме», – воодушевленно рассказывал один маршан, старавшийся любыми правдами и неправдами получить приглашение.[103] Стряпней занималась кухарка Маргарита, много лет работавшая у Моне; ее муж Поль, исполнявший обязанности управляющего, также прислуживал за столом и доставлял дымящиеся блюда из кухни, в то время как шофер Сильвен тащил из подвала бутылки с вином.

Клемансо должны были провести в хорошо знакомую ему столовую, *salle à manger*; вся она – от стен и стенных панно до сервантов, стульев и потолочных балок – была выкрашена в цвет, который кто-то из гостей назвал «желтизной Моне». Медный колокол над камином так сиял, что приходилось щуриться.[104] Более пятидесяти японских эстампов из домашней коллекции заполняли стены столовой, а также соседних помещений и украшали лестницу, которая вела наверх, в мастерскую. Моне принадлежали несколько литографий Мане, но

---

[95] *Silvestre Armand*. Au Pays des souvenirs: mes maîtres et mes maîtresses. Paris: La Librairie Illustrée, 1892. P. 161.

[96] *Charteris Evan.* John Sargent. New York: Charles Scribner's Sons, 1927. P. 129.

[97] *Hoschedé*. Claude Monet. Vol. 1. P. 36.

[98] *Clemenceau*. Claude Monet. P. 15.

[99] *Hoschedé*. Claude Monet. Vol. 1. P. 37.

[100] La Revue de l'art ancien et moderne. Juin 1927.

[101] См.: *Maloon Terence*. Meeting Monsieur Monet // *Shackleford et al.* Monet and the Impressionists. P. 194; *Alphant*. Claude Monet. P. 649.

[102] La Revue de l'art ancien et moderne. Juin 1927.

[103] *Gimpel*. Diary of an Art Dealer. P. 8.

[104] Ibid. P. 60; *Hoschedé*. Claude Monet. Vol. 1. P. 53.

посетители встречались с этими изящными шедеврами, лишь когда посещали *cabinet de toilette*, то есть уборную.[105] Обед в доме Моне превращался в целую гастрономическую эпопею – упоительную, но требующую сил. У других бывало иначе: Ренуар, к примеру, накидывался на рыбу, фрукты и овощи, которые приносила с рынка кухарка, и начинал их писать – ужин подавали не раньше, чем завершалась работа над холстом.[106] Но недюжинный аппетит Моне не позволял откладывать приготовление пищи ради очередного натюрморта. Жан-Пьер, правда, утверждал, что обжорой *(gourmand)* Моне не был. Зато – делает оговорку пасынок – его можно назвать гурманом *(gourmet)*: он был разборчив в еде и знал в ней толк.[107] На самом деле в Моне было и то и другое: он мог съесть множество блюд и отведать множество вин, если они отвечали его тонкому, избирательному вкусу. «Он ест за четверых, – изумлялся один из гостей. – Клянусь, это не для красного словца. Он умнет четыре куска мяса, четыре порции овощей, выпьет четыре рюмки ликера».[108] Он любил фуа-гра из Эльзаса, трюфели из Перигора, как и грибы, которые сам собирал на рассвете в каштановой роще неподалеку от Живерни. На его ломящемся от яств столе появлялся говяжий язык, гуляш из воловьих хвостов с сосисками, заливная телячья печень, курятина в соусе из раков и провансальский рыбный суп буйабес, рецептом которого поделился Сезанн. Он ел пернатую дичь, целую неделю до этого провисевшую на крюке, – и чем сильней был душок, тем лучше. Как-то раз Клемансо подарил ему вальдшнепа: Моне сунул подарок в карман пальто да и забыл про него. Через несколько дней, обнаружив разлагающуюся птицу, «он не побрезговал отнести ее на кухню, где она была приготовлена, а затем с удовольствием съел».[109]

[105] Gil Blas. Août 31, 1911. Андре Арнивельд описывает подъем по лестнице с японскими эстампами: Je sais tout. Janvier 15, 1914.

[106] Саша Гитри описывает подобный эпизод, рассказывая о Ренуаре в созданной им в 1952 г. обновленной версии фильма «Соотечественники», изначально снятого в 1915 г.

[107] *Hoschedé*. Claude Monet. Vol. 1. P. 80.

[108] *Gimpel*. Diary of an Art Dealer. P. 8.

[109] *Hoschedé*. Claude Monet. Vol. 1. P. 82. О блюдах и рецептах в доме Моне см.: *Joyes Claire*. Monet's Table: The Cooking Journal of Claude Monet. New York: Simon & Schuster, 1989.

Моне в аллее, обсаженной розами, в своем саду
© Getty Images

В разгар сытной трапезы Моне непременно устраивал *le trou Normand* («нормандскую передышку»), чтобы сделать глоток яблочной водки, очищавшей нёбо и будившей аппетит, – после этого можно было снова предаваться обжорству. Подавали и вино – конечно, не местное, дешевое, а лучшие сорта, которые доставали из погреба. В конце предлагали домашнюю сливовую настойку. Кофе пили в бывшей мастерской, которую некогда обустроили в амбаре, но с тех пор успели превратить ее в скромную гостиную, где стояли деревенские стулья, мраморная статуя работы Родена и красовалось старинное зеркало: за край его рамы были вставлены потрескавшиеся и пожелтевшие фотографии друзей художника. Стены были увешаны холстами хозяина дома на подрамниках. Эркер выходил в сад, куда сразу после кофе Моне вел своих насытившихся гостей.

Этот сад обычно все и стремились увидеть. Ему были посвящены многочисленные газетные статьи, публиковались фотографии, многим желающим было позволено его лицезреть (и неменьшему числу отказано в этом удовольствии). Причем главной достопримечательностью была не та часть сада, которая открывалась из окон дома, – при всей ее красоте, – а бывший фруктовый сад и огород, которые Моне преобразил, создав островки с пестрыми цветочными клумбами и большой аллеей в центре, где по обеим сторонам росли два тиса и цвели гирлянды роз, обвивая металлические каркасы. Еще к одному примечательному месту, уже за оградой, можно было попасть по туннелю в юго-западном конце имения. Он пролегал под Королевской дорогой, на которой часто останавливались автомобили, чтобы пассажиры могли полюбоваться чудесным зрелищем через брешь в каменной стене: от известности никуда не денешься, и Моне давал возможность мельком взглянуть на свой сад состоятельным путешественникам.[110] Туннель проходил также под железной дорогой:

[110] *Hoschedé*. Claude Monet. Vol. 1. P. 61.

с высоты ее насыпи во время той судьбоносной поездки в 1883 году Моне впервые заметил благородную розовую постройку – «Прессуар». Сразу за выходом из туннеля открывалось, как написал один журналист, «царство водяных лилий».[111]

Моне начал создавать этот магический уголок в 1893 году, когда приобрел болотистый участок по ту сторону автомобильной и железной дорог, близ реки Рю, и тут же обратился за разрешением частично изменить ее русло, чтобы устроить пруд с лилиями. Но поскольку на реке поили скот, стирали белье и к тому же она приводила в движение две мельницы на восточной окраине Живерни, местные жители стали роптать, опасаясь, что экзотические цветы Моне – которые, насколько они могли судить, дохода не принесут – распространятся за пределы запруды и будут портить воду. Моне от их забот был далек. «К черту этих местных» – таков был его ответ.[112]

С коренными жителями деревни Моне никогда особо не ладил. Для них он был *horzin* (от *horsin*, «чужак», «приезжий»). Да еще и художник – подозрительно! Будь он хоть сто раз знаменит, его творческие поиски соседей не впечатляли. Фермеры взимали с него плату, если он гулял по их пастбищам или отправлялся в луга на этюды. Как-то раз – с тех пор прошло несколько лет – он писал пшеничную скирду; холст был готов только наполовину, когда хозяин поля заявил, что развалит шестиметровую скирду для молотьбы, если ему не заплатят за отсрочку.[113] Крестьяне, называвшие самих себя *cultivants* (то есть, по сути, «земледельцы»), не понимали, какой прок в цветочном саде, из которого ничего не съешь и не продашь. Моне, в свою очередь, по словам Жан-Пьера, не поддерживал с ними «вежливых бесед» – это казалось ему бессмысленным и неинтересным.[114]

Получить разрешение на создание пруда удалось довольно быстро: не зря у Моне были кое-какие связи среди местных журналистов и политиков. Он был дружен с мэром Живерни Альбером Коллиньоном, еще одним *horzin.* Коллиньон, видный литератор и интеллектуал, основал газету «Ви литтерэр», а также опубликовал несколько солидных работ, посвященных Стендалю и Дидро.[115] Ему-то как раз было понятно, чего хочет Моне, и к концу года художнику разрешили отвести реку с помощью системы шлюзов и плотин, чтобы получился небольшой узкий вытянутый пруд, над которым – возможно, под влиянием гравюр Хокусая – был построен изящный мост в японском стиле.

Первые водяные лилии появились здесь в 1894 году благодаря Жозефу Бори Латур-Марлиаку, опытному и предприимчивому ботанику, владевшему питомником в окрестностях Бордо. Путем скрещивания белых водяных лилий, представленных в северных широтах, с яркими тропическими видами, произрастающими в районе Мексиканского залива, Латур-Марлиак вывел первые жизнеспособные цветные водяные лилии в Европе. Свои экзотические сорта, составлявшие палитру из желтых, синих и розовых тонов, он показал в Париже на Всемирной выставке 1889 года в саду Трокадеро, по другую сторону Сены от Эйфелевой башни, явленной миру в том же году. Эти великолепные гибридные растения вдохновили Моне. Художник мечтал создать сад, который, как сказано в его письме, «будет

---

[111] La Revue de l'art ancien et moderne. Juin 1927.

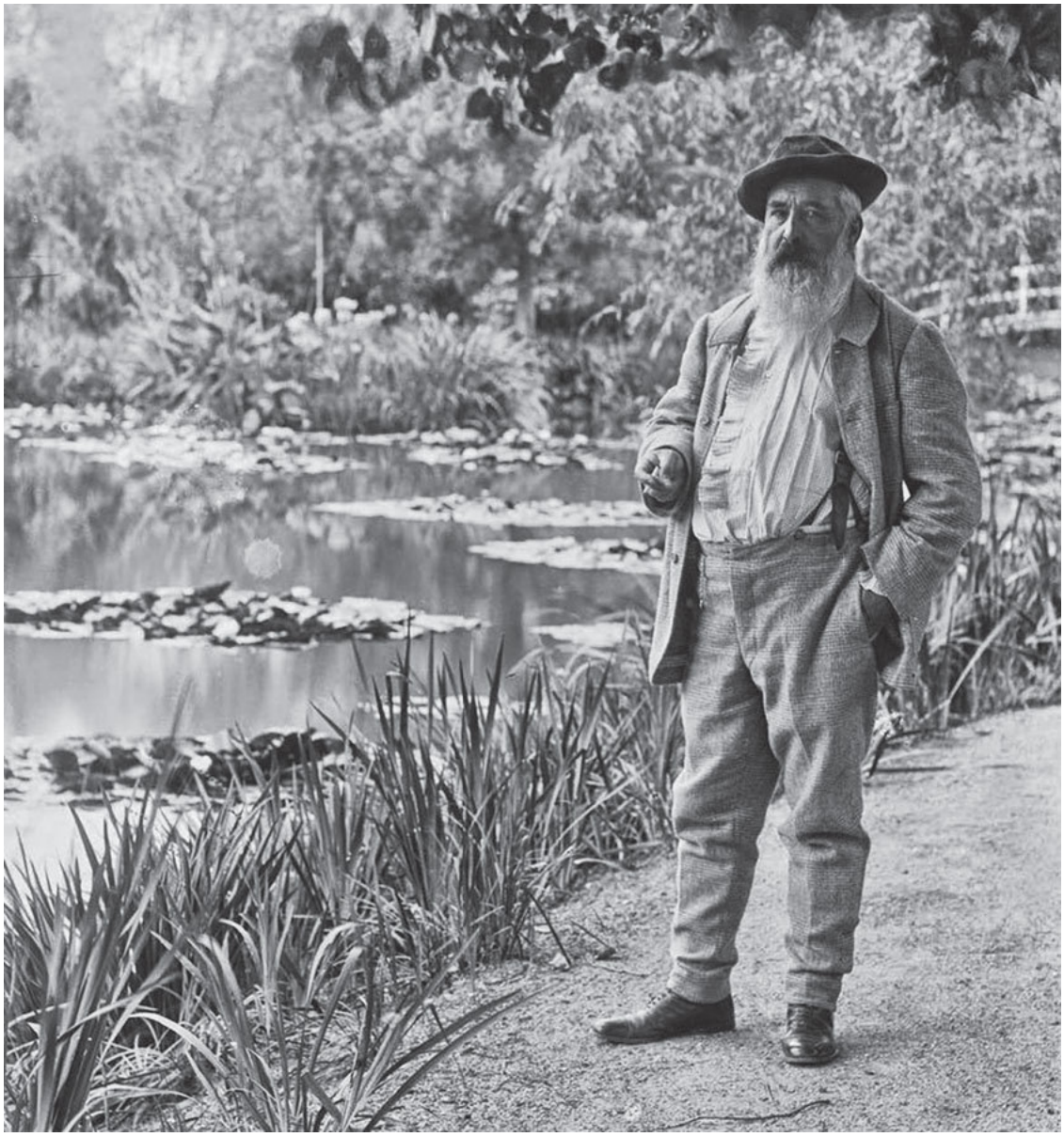
[112] Цит. по: *Tucker.* Claude Monet: Life and Art. P. 177.

[113] Огромные конические копны, покрытые соломой, строго говоря, представляли собой *meules de blé* (пшеничные скирды), а не стога сена *(meules de foin)*. Таким образом сжатую пшеницу хранили в зимние месяцы. Чтобы защитить зерно от ветров и осадков, пшеницу складывали колосьями к центру, а сверху покрывали соломой, которой в то время были также устланы крыши большинства домов в Живерни.

[114] См. об этом: *Hoschedé*. Claude Monet. Vol. 1. P. 45–48.

[115] *Cim Albert*. Un homme de lettres messin: Albert Collignon // Le Pays Lorrain et Le Pays Messin: Revue mensuelle illustré (1922). P. 476.

радовать глаз»; однако, увидев зрелище в Трокадеро, он с первого взгляда понял, что ему нужна именно такая «живописная натура».[116]



Моне возле нового пруда с лилиями в 1905 г., в начале работы над «пейзажами с нимфеями»

© Getty Images

В первой партии, заказанной у Латур-Марлиака, было шесть водяных лилий – две розовые и четыре желтые, – а также некоторые другие водяные растения, например рогульник и пушица.[117] Моне купил также четыре египетских лотоса, но, несмотря на уверения хозяина питомника, что и эти цветы приживутся в Нормандии, они вскоре погибли. Зато водяные лилии стали цвести, и Моне дополнительно заказал сорта красных оттенков. Зимой 1895 года он впервые поставил у воды мольберт, чтобы изобразить пруд. Через год его навестил журналист Морис Гийемо – и был изумлен при виде этих «вселявших непонятное волнение»

[116] WL 2319.

[117] С заказом Моне можно ознакомиться на сайте компании «Латур-Марлиак»: http://www.latour-marliac.com.

цветов, плававших среди зеркальных отражений. Моне признался ему, что хотел бы оформить этими зелеными и лилово-розовыми цветами и их отражениями какое-нибудь помещение округлой формы.[118]

Увы, план не осуществился, и холсты с изображением пруда отправились в кладовую. Через несколько лет художник приступил к расширению декоративного водоема, когда приобрел прилегающий участок, где также вырыли котлован и соорудили новые шлюзы, в результате чего Рю вновь изменила русло, а площадь пруда увеличилась в три раза. Моне построил еще четыре моста, а японский дополнил решетками, которые должны были оплести глицинии. С ивами соседствовали бамбук, рододендроны, японская яблоня и вишневые деревья – их живописно высадили по берегам пруда.

Конечно, это вылилось в громадные расходы. Пришлось построить оранжереи, в том числе одну для лилий, с собственной системой отопления. Садовники трудились круглый год не покладая рук. Проезжающие мимо автомобили оставляли на водяных лилиях слой пыли, и в 1907 году Моне предпочел заплатить за гудроновое покрытие Королевской дороги, чтобы не поручать садовникам – как он делал до этого – ежедневное купание цветов. В целом на поддержание садов тратилось около сорока тысяч франков в год. Моне практически не считал денег, а значит, мог позволить себе подобную «расточительность», поскольку его банковские счета росли от продаж работ, так что одних только ежегодных процентов хватало, чтобы покрыть эти сорок тысяч.[119]

В ранний период творчества Моне много путешествовал по Франции с палитрой и кистями. В 1886 году он трудился на открытых всем ветрам утесах острова Бель-Иль, в пятнадцати километрах от побережья Бретани. В 1888-м вместе с Ренуаром отправился в Антиб, на юг Франции, откуда вернулся с восхитительными пейзажами Лазурного Берега. На следующий год три месяца провел во Фреслине, в трехстах пятидесяти километрах к югу от Парижа, где запечатлел крутые обрывы реки Крёз.

После покупки фермы «Прессуар» в 1890 году Моне по-прежнему периодически совершал поездки на этюды: в Норвегию – навестить пасынка, или к нормандскому побережью, трижды с 1899 по 1901 год – в Лондон, а в 1908 году вместе с Алисой – в Венецию, где они, как самые настоящие туристы, позировали фотографам среди голубей на площади Сан-Марко. И все же подавляющее большинство картин Моне после 1890 года создавалось в окрестностях его дома. Именно тогда он стал все больше обращаться к местным сюжетам: пшеничные скирды на соседнем лугу, тополя у берегов реки Эпт, виды Сены ниже по течению, в Верноне, и выше – в Пор-Виле. Он изображал возвышающуюся над рекой старинную церковь Нотр-Дам, а летом 1896 года взял привычку вставать в половине четвертого утра и, сев в плоскодонную лодку, на веслах доходил до Сены, чтобы запечатлеть рассветный туман.

Но несмотря на местный характер этих пейзажей, Пол Хейс Такер, специалист по творчеству Моне, видит в них мощное национальное звучание, выражение французского духа. К примеру, пшеничные скирды, воплощающие изобилие и неизменность, по словам Такера, олицетворяют «сельскую Францию, цветущую и плодородную, отрадную и непреходящую».[120] Как тополя, которые высаживали, чтобы затем распилить на дрова или пустить на строительные нужды. И действительно, те тополя, которые Моне запечатлел, работая на берегах Эпта, собирались срубить еще до того, как он завершил свои полотна, так что ему пришлось выкупить все посадки (которые затем, когда работа была закончена, он не дрог-

[118] La Revue illustrée. Mars 15, 1898.

[119] О стоимости содержания сада см.: *Jullian Philippe*. Jean Lorrain ou le satiricon de 1900. Paris: Fayard, 1974. P. 244. О процентах по счетам Моне см.: *Spate Virginia*. Claude Monet: The Colour of Time. London: Thames & Hudson, 1992. P. 331. N. 3.

[120] *Tucker Paul Hayes*. Monet in the ‘90s: The Series Paintings. Boston: Museum of Fine Arts, in association with Yale University Press, 1989. P. 37.

нув продал торговцу древесиной). Но, кроме того, тополь считался во Франции «деревом свободы»: как пишет Такер, его название во французском языке *(peuplier)* происходит от *populus*, что означает одновременно и «народ», и «широко распространенный».[121] Готический Руанский собор был еще более ярким символом Франции: этот архитектурный стиль, зародившись в Иль-де-Франс, в Средние века распространился по всей Западной Европе. В декабре 1899 года один из критиков написал, что Моне удалось «передать все, что олицетворяет наш дух и нацию».[122]

Есть очевидный парадокс в том, что спрос на «первозданную Францию» удовлетворял человек, которого соседи по деревне презирали и считали незваным гостем, чуждым их вековым обычаям. В самом деле, было у Моне нечто общее с экзотическими водяными лилиями, существование которых зависело от того, удастся ли отвести естественное русло реки, незаменимой в деревенском хозяйстве: он тоже казался экзотическим цветком в Живерни, не поддерживал традиционный уклад жизни, не был к нему приспособлен, хоть и обеспечил себе состояние, перенося эту жизнь на холсты.

Несмотря на богатство и славу, которые принесли Моне эти работы, к концу столетия он внезапно отказался от патриотичных, «насквозь французских» мотивов сельских пейзажей, написанных в окрестностях Живерни. Теперь горизонт для него еще больше сузился: он почти одержимо, в ущерб всему остальному, искал сюжеты в собственном саду. Как писал его друг Гюстав Жеффруа, «эпический пейзажист, с такой силой выразивший величие океана, утесов, скал, старых деревьев, рек и городов, нашел для себя отдушину в сентиментальной чарующей простоте, в восхитительном уголке сада, возле маленького пруда, где раскрываются загадочные лепестки».[123] Поворотным Такер называет 1898 год – год, отмеченный обострением полемики вокруг так называемого «дела Дрейфуса», когда сопровождавшийся политическим скандалом несправедливый суд признал Альфреда Дрейфуса виновным в шпионаже, подняв при этом чудовищную волну антисемитизма в высших кругах французского общества.[124] Друзья Моне – Жорж Клемансо и Эмиль Золя – сыграли в этом деле важную и, без преувеличения, героическую роль: Клемансо опубликовал в своей газете «Орор» написанную Золя громкую статью «Я обвиняю» – блестящий пример открытого обличения власти. «Браво множество раз»,[125] – написал Моне Золя, которого тут же обвинили в клевете, так что ему пришлось скрываться по ту сторону Ла-Манша, в Англии. Ни один «патриотический» пейзаж с видами французской деревни, отражавший дух французской нации, из-под кисти художника больше не появился. Мог ли дрейфусар вроде Моне воспевать или хотя бы изображать Францию, которой, как писал Золя, «грозит бесчестье от несмываемого пятна позора»?[126] После процесса над литератором он на целых полтора года вообще забросил живопись.

«Надо возделывать наш сад» – такими словами Вольтер завершил повесть «Кандид, или Оптимизм». Этим Моне и занялся: он возделывал сад, в котором японский мост, розовая аллея, плакучие ивы и водяные лилии – ни в коей мере не олицетворявшие французскую деревню и национальный дух – в последующие четверть века станут сюжетами трехсот картин. Сужение географического пространства до границ собственного имения вовсе не означало, что взгляд художника также утратил широту. Отнюдь – как убедились вскоре проницательные критики. «В этой простоте, – писал Жеффруа, – заложено все, что может увидеть

---

[121] Ibid. P. 148.

[122] Цит. по: *Tucker*. Revolution in the Garden. P. 17.

[123] *Geffroy*. Claude Monet. P. 314.

[124] Об отношении Моне к «делу Дрейфуса» см.: *Tucker*. Monet in the ‘90s. P. 6; *Idem*. Revolution in the Garden. P. 20–23.

[125] WL 1397. Письмо Моне появилось раньше, чем статья «Я обвиняю», и было написано в поддержку журналистской деятельности Золя, защищавшего капитана Дрейфуса в газете «Фигаро» в ноябре и декабре 1897 г.

[126] L'Aurore. Janvier 13, 1898.

и представить художник, бесконечное множество форм и теней, сложная жизнь вещей».[127] Уильям Блейк в песчинке узрел мир – мимолетный взгляд Моне улавливал на зеркальной поверхности пруда с лилиями ослепительное многообразие и изобилие природы.

Картины с видами сада в итоге принесли Моне еще более ощутимый коммерческий успех и одобрение критиков, чем пшеничные скирды, тополя и соборы. В 1909 году сорок восемь таких работ были представлены публике на парижской выставке «Нимфеи. Цикл водных пейзажей Клода Моне». Холсты разошлись быстро и по хорошей цене, так что этот вернисаж прошел для него с невиданным прежде триумфом. Критик из «Газет де боз-ар» заявил: «Сколько существует человечество, а художники занимаются живописью, никому еще не удавалось достичь бóльших высот». Его собрат возвел Моне в ранг «величайших живописцев современности».[128] Творения художника сравнивали с фресками Микеланджело в Сикстинской капелле или с последними квартетами Бетховена.[129]

Моне окончательно был признан самым выдающимся художником Франции – не говоря о том, что он стал еще и самым известным ее садовником. Неудивительно, что после такого успеха наступает время горьких печалей: смерть Алисы и Жана, проблемы со зрением, вынужденная необходимость отложить работу. Должно быть, Моне задумывался о своей дальнейшей творческой судьбе. В 1905 году влиятельный критик Луи Воксель написал, что Моне напоминает ему Эрнеста Месонье.[130] Он имел в виду внешность Моне: длинную седую бороду, крепкое сложение. Правда, огромное состояние Моне и его слава, а заодно солидный дом и беспокойный нрав невольно приводили на ум нелестное сравнение с заносчивостью и расточительством самого влиятельного живописца времен его юности – Месонье, чьи работы шли нарасхват и становились предметом крупных сделок, притом что сам он, потратив целое состояние на великолепный особняк в Пуасси, находил сюжеты для картин в своем огромном имении и считался самым известным художником той эпохи. Правда, после его кончины в 1891 году имя Месонье было забыто практически сразу и едва ли не всеми. «Многие недавние кумиры исчезают, как лопнувший мыльный пузырь», – заметил как-то Месонье, видно тревожась о собственной посмертной славе.[131] Так что можно понять тревогу Моне, опасавшегося, что магический шар его живописи вдруг окажется таким же лопнувшим пузырем и за грандиозный успех при жизни он, как и Месонье, заплатит пренебрежением и безвестностью после смерти.

А ведь тревожные знаки уже появлялись. Наследие Моне и его собратьев-импрессионистов теперь ставили под сомнение. В 1912 году Воксель заявил: «Все признáют, что импрессионизм отошел в прошлое. Более молодые художники, при всем почтении к предыдущему поколению, должны искать что-то новое».[132] Это направление и в самом деле отходило на второй план. Свою последнюю совместную выставку импрессионисты провели в 1886 году, с тех пор прошло почти четверть века. Участники того Салона успели сойти со сцены или собирались ее покинуть. Эдуарда Мане не стало в 1883-м, как раз в ту неделю, когда Моне перебрался в Живерни. Берта Моризо последовала за Мане в 1895-м, Альфред Сислей – в 1899-м, Камиль Писсарро – в 1903-м, Поль Сезанн – в 1906-м. Оставшиеся больше не творили: мешали старческие недуги. Семидесятитрехлетний Ренуар, страдавший

[127] *Geffroy*. Claude Monet. P. 314.

[128] Gazette des beaux-arts. Juin 1909; L'Art et les artistes. Juillet 1909.

[129] *Tucker*. Claude Monet: Life and Art. P. 197.

[130] L'Art et les artistes. Novembre 1905.

[131] *Gréard Valéry C. O.* Meissonier: His Life and Art / Trans. Lady Mary Loyd, Miss Florence Simmonds. London: William Heinemann, 1897. P. 345. Я рассматриваю взлет и падение Месонье в книге: *King Ross*. The Judgment of Paris: The Revolutionary Decade that Gave the World Impressionism. New York: Walker, 2006.

[132] Gil Blas. Janvier 31, 1912.

от артрита и не покидавший инвалидного кресла, удалился на юг Франции и производил на посетителей «удручающее впечатление».[133] С Эдгаром Дега, которому вот-вот должно было исполниться восемьдесят, все было и того хуже: он превратился в желчного затворника-мизантропа. «Думаю только о смерти», – признавался он редким собеседникам, выдерживавшим его общество.[134] Мэри Кэссетт назвала его «дряхлой развалиной».[135] Впрочем, и она успела почти полностью ослепнуть и точно так же забросила живопись – Моне, судя по всему, грозила аналогичная участь.

Он мог превратиться в «реликт». Еще в 1898 году один анонимный автор написал, что у искусства «месье Моне» нет будущего. «Суть в том, – рассуждал этот критик, – что мастер истинного импрессионизма… не впечатляет молодежь».[136] Это было не совсем так, поскольку молодые художники, как Анри Матисс или Андре Дерен, по-настоящему вдохновлялись его примером. Но в отличие от прежних времен, громче всех импрессионизм клеймили не консервативные критики, а нарождающийся парижский авангард – в частности, кубисты и их последователи. Эти и другие представители нового поколения, в том числе пуантилисты, как Жорж Сёра, стали называться «постимпрессионистами» – с подачи английского критика Роджера Фрая, давшего им это определение в 1910 году, тем самым подчеркнув, что они вытеснили импрессионизм. Многие из них, особенно кубисты, охотнее называли своим учителем Сезанна, нежели Моне. Сезанн, по их мнению, в своих четко выстроенных композициях «стремился к сбалансированности и осмысленности», в отличие от бесформенных и «торопливых фантазий» Моне.[137] Когда в 1908 году художник-кубист Жорж Брак устроил в Париже первую персональную выставку, друг Пабло Пикассо поэт Гийом Аполлинер написал в предисловии к каталогу, что импрессионизм есть не что иное, как «невежество и мракобесие». Пришло время для «более благородного искусства, – объявил он, – более выверенного, упорядоченного, утонченного».[138] Под этим искусством он, разумеется, имел в виду кубизм, начавшийся с Брака и Пикассо. Еще один критик, Андре Сальмон, друг Аполлинера и Пикассо, заявил, что «современный пейзажист, едва взглянув на натуру и не успев взяться за кисть, произносит анафему импрессионизму».[139]

Поездка в Живерни в 1914 году была для Клемансо не только поводом сбежать из Парижа, от бесконечных разговоров о выборах, и найти отдушину за столом у Моне и в его саду. Он, как уже не раз бывало, приехал, чтобы утешить и ободрить друга.

С друзьями Моне повезло не меньше, чем с семьей. Последние три года старые товарищи старались его поддержать. «Сколько еще можно создать впечатляющих и красивых вещей», – убеждал Гюстав Жеффруа, который, так же как Клемансо и прозаик Октав Мирбо, был близок к художнику и оставался большим его поклонником.[140] В ближний круг входил также молодой повеса Саша Гитри, которого на страницах «Жиль Блас» назвали «сочинителем, актером, лектором, карикатуристом, светским львом, идеальным мужем и очарова-

---

[133] *Gimpel*. Diary of an Art Dealer. P. 12, 15.

[134] *Valéry Paul*. Degas Manet Morisot / Trans. David Paul. Ed. Jackson Mathews. New York: Bollingen, 1960. P. 99.

[135] Цит. по: Mary Cassatt: Modern Woman: Exhibition catalogue / Ed. Judith A. Barter. Chicago: Art Institute of Chicago, 1998. P. 350.

[136] La Chronique des arts et de la curiosité. Juin 25, 1898.

[137] Морис Дени (в 1907) и Эмиль Бернар (в 1904); цит. по: *Herbert Robert*. Method and Meaning in Monet // Art in America. 67 (September 1979). P. 90, 92.

[138] Цит. по: *Buckley Harry E.* Guillaume Apollinaire as an Art Critic. Ann Arbor: UMI Research Press, 1969. P. 55.

[139] André Salmon on Modern French Art / Ed., trans. Beth S. Gersh-Nesic. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2005. P. 83.

[140] Archives Claude Monet. P. 74.

тельным другом».[141] Двадцативосьмилетний Гитри и его жена Шарлотта Лизес уговорили Моне погостить у них на загородной вилле «Зоаки»,[142] расположившейся под сенью полуразрушенного аббатства в живописном местечке Жюмьеж, под Руаном. Предполагая, что Моне вряд ли захочет снова заняться живописью, они все же заставили его летом 1913 года преодолеть апатию и взять на себя переустройство их сада. Моне нравилось общество «четы Гитри», как он их называл. Они были щедрыми хозяевами, отправляли роскошные авто для встречи гостей на вокзал, потчевали их лобстерами и шампанским. «Ах, если бы жизнь всегда была так прекрасна», – написал Моне в августе Бланш из «Зоаков».[143] Другой гость имения вспоминает художника тем летом – неунывающего эпикурейца, который со смаком уплетает куропатку под бургундское из пустеющей на глазах бутылки.[144]

Моне были в радость садовые работы на вилле Гитри. Читатели светской хроники – в которой неутомимый Саша, делавший себе имя любыми средствами, всегда появлялся на видном месте – могли пристально следить за их продвижением. «У Людовика XIV был Ленотр, – писали в „Жиль Блас“, – у Саша Гитри есть Клод Моне. Едва ли Саша завидует Людовику».[145] Весной 1914 года Саша слег с сильной пневмонией. (Светская пресса постоянно информировала читателей о том, как меняется состояние больного.) Но в апреле Моне все еще периодически наведывался в «Зоаки» с чертежами и растениями из своего сада. Шарлотта отправляла ему сердечные письма с пожеланиями «радости» и называла его «наш милый, чудесный садовник».[146]

Но одно дело садоводство, другое – живопись. Друзья Моне, все как один, не теряли надежды заставить его вновь взять в руку кисть. Летом 1913 года, когда он гостил в «Зоаках», «дружеские уговоры» Гитри и Мирбо побудили его вернуться к мольберту.[147] А через несколько месяцев один парижский еженедельник опубликовал жизнеутверждающий снимок мэтра, который в эффектном твидовом костюме традиционного английского покроя сидит в мастерской за мольбертом и беглой кистью воссоздает на холсте увитую розами беседку за домом. «Три года я провел без живописи из-за страшной потери, – сказал он в интервью. – И всего пару месяцев назад вернулся к своему станку».[148] Но трудился он урывками, нерегулярно и без прежнего рвения. Не в последнюю очередь дело было в нем самом: он считал, что уже достиг всего, что было дано ему сделать в искусстве. «Мне всегда хотелось верить, – писал он одному из продавцов картин, – что я смогу совершить прорыв и наконец сделаю что-нибудь стоящее. Но, увы, все чаяния придется похоронить».[149]

---

[141] Gil Blas. January 25, 1914.

[142] Вилла получила название по пьесе Саша Гитри «У Зоаков» (1906).

[143] WL 2076.

[144] *Reboux Paul.* Mes mémoires. Paris: Éditions Haussmann, 1956. P. 195.

[145] Gil Blas. September 3, 1913.

[146] Archives Claude Monet. P. 83. О работах, которые Моне осуществил в «Зоаках», см.: WL 2112, 2115.

[147] Gil Blas. Septembre 3, 1913.

[148] Je sais tout. Janvier 15, 1914.

[149] WL 2050.

Саша Гитри, «очаровательный друг» Моне

Полный решимости возродить эту надежду во время своего пребывания в Живерни, Клемансо в какой-то момент – не иначе как после обеда и прогулки по саду – спустился с Моне в подвал: так, во всяком случае, потом рассказывали. Там, в холодном полумраке, он увидел первые холсты Моне, запечатлевшие пруд с лилиями и созданные почти два десятилетия назад; в 1897 году художник показал их Морису Гийемо, но на публичное обозрение не выставлял. Клемансо выказал живой интерес и уверил Моне, будто впечатлен картинами, хотя позже признавался, что эти первые пробы, хоть и были весьма красивы, показались ему «малоинтересными и выхолощенными».[150] Однако он надеялся оживить в Моне прежнюю мечту, о которой тот некогда поведал Гийемо: он хотел написать цикл больших холстов и оформить ими интерьер. «Дорогой Моне, – сказал Клемансо, – вам следует отыскать где-нибудь богатого еврея, который заказал бы водяные лилии для украшения столовой».[151]

Готовность, с которой художник воспринял идею, наверняка удивила, но и обрадовала Клемансо. Такого ответа он и правда не ожидал, ведь Моне не просто хотел найти применение холстам едва ли не двадцатилетней давности, а намеревался выполнить совершенно новый и еще более масштабный живописный цикл с мотивами пруда. Через несколько дней Моне написал Жеффруа о визите Клемансо и сообщил, что находится «в прекрасном расположении духа и одержим желанием творить». По его словам, приступить к осуществлению замысла пока мешает плохая погода, но он собирается «создать нечто грандиозное».[152]

Надо полагать, получив письмо, Жеффруа облегченно вздохнул: он горячо поддерживал Моне и старался убедить художника, что, вопреки всему, его талант не иссяк. Но ни Жеффруа, ни Клемансо даже представить не могли, что их увещевания обернутся настоящей творческой эпопеей. «Вы метнули петарду в вечность», – напишет позже Клемансо. И добавит, что Моне, охваченный новой идеей, «очертя голову» творит невозможное.[153]

---

[150] *Martet*. Clemenceau. P. 237.

[151] Ibid. В 1927 г. Клемансо скажет Гаэтану Санвуазену: «Я подал ему идею „Водяных лилий“. „Что, если написать для богатого заказчика круговой цикл на больших холстах?“ – предложил я ему» (Le Gaulois. Mai 18, 1927).

[152] WL 2116.

[153] *Clemenceau*. Claude Monet: Les Nymphéas. Paris: Plon, 1928. P. 19, 18.

Глава третья
Пейзажи и вода

Жизнь и творчество Клода Моне часто были связаны с безотчетным стремлением к невозможному. Он поставил себе недостижимую, по собственному признанию, цель: научиться изображать выбранный объект – будь то собор, утес или пшеничная скирда, перед которой он водрузил свой мольберт, – в уникальных и изменчивых погодных условиях, при разном освещении. Художник как-то признался гостю-англичанину: «Главная цель – передать свои впечатления, а уж потом все мимолетные эффекты».[154]

В 1889 году один критик презрительно заявил, что в живописи Моне нет ничего, кроме «географического места и времени года».[155] Только он упустил главное. Коль скоро предметы меняют цвет и сами меняются внешне в зависимости от сезона, погодных условий и времени суток, Моне рассчитывал запечатлеть их визуальный след в этих кратких, неповторимых, изменчивых мгновениях. Он не только сосредоточился на предметах, но и придавал решающее значение атмосфере вокруг, беспрестанно меняющимся, неуловимым свету и краскам, которые он называл *enveloppe* (имея в виду «окружение»). «Все меняется, даже камень», – писал он Алисе, пока работал над циклом, посвященным фасаду Руанского собора.[156] Но показать облик предметов, отобразив миг призрачной игры света и воздуха, – непростая задача. «Я гонюсь за грезой, – признался он в 1895 году. – И желаю невозможного».[157]

Все творчество Моне – это попытки запечатлеть мимолетные эффекты цвета и освещения. Стоя с мольбертом перед Руанским собором, или пшеничной скирдой на морозном лугу в окрестностях Живерни, или на продуваемых утесах нормандского побережья, он в течение всего дня будет изображать перемены освещения и погоды, а потом и времен года. Чтобы воссоздать желаемый эффект, в точности следуя собственным ощущениям, приходилось работать на открытом воздухе, часто – отнюдь не в комфорте. В 1889 году некий журналист описывал, как художник один на один с бушующими волнами, у подножия прибрежных скал в Этрета, «в промокшем насквозь плаще, пишет шквал и соленые брызги», стараясь перенести меняющийся свет на два-три холста, которые поочередно водружает на мольберт.[158]

Свет меняется очень быстро – каждые семь минут, как однажды заметил сам художник,[159] – так что, создавая живописные циклы с пшеничными скирдами и тополями, он работал над несколькими холстами одновременно, примерно раз в семь минут чередуя их на мольберте в зависимости от визуального эффекта, который он в тот момент пытался передать. Клемансо как-то раз пришлось наблюдать за ним на маковом поле сразу с четырьмя холстами. «Он переходил от одного к другому в зависимости от положения солнца».[160] А в 1880 году Ги де Мопассан описал, как Моне «пускается в погоню за впечатлениями» на побережье Нормандии. В его рассказе художник шагает через луга в сопровождении родных и приемных детей, «которые тащат за ним холсты – по пять-шесть работ на один и тот же

---

[154] *Charteris*. John Sargent. P. 131.

[155] Цит. по: *Wildenstein*. Monet, or the Triumph of Impressionism. P. 259.

[156] Цит. по: *Bernier Ronald R.* Monument, Moment, and Memory: Monet's Cathedral in Fin de Siècle France. Cranbury, NJ: Associated University Press, 2007. P. 73.

[157] *Hoschedé*. Claude Monet. Vol. 2. P. 112. Моне о понятии «envelope» см.: Gil Blas. Mars 3, 1889.

[158] Gil Blas. Mars 3, 1889.

[159] American Magazine of Art. March 1927.

[160] *Martet*. Clemenceau. P. 216.

сюжет, показанный в разное время в разных состояниях. Он трудился над ними по очереди, следя за переменами в небе».[161]

Из-за этой одержимости, заставлявшей Моне отражать последовательные изменения, когда солнце клонится к закату или сгущается туман, часто возникали ситуации комичные (в глазах свидетелей) и крайне досадные (для него самого). В 1901 году в Лондоне, из окна своего номера в отеле, он решил запечатлеть, по собственному выражению, «уникальную атмосферу» реки Темзы – легендарный желтый туман, так называемый «гороховый суп».[162] Навестивший его художник Джон Сингер Сарджент обнаружил Моне в окружении по меньшей мере девяноста полотен, «и на каждом оставался мгновенный световой эффект, наблюдавшийся над Темзой. Когда эффект повторялся, давая шанс завершить работу, – сообщал Сарджент, – до его исчезновения нужный холст обычно не удавалось найти».[163]

Таков парадокс подхода Моне: его картины, отражавшие текучесть визуальных эффектов в отдельный миг времени, часто создавались не один месяц. «Я работаю исключительно на пленэре, – опрометчиво заявил он однажды в беседе с журналистом. – В мастерской к холстам не притрагиваюсь».[164] Тем не менее практически все свои пейзажи, действительно начатые на побережье или в полях, Моне завершал именно в мастерской, где никакой натуры не было, но работа шла до седьмого пота.[165] Октав Мирбо вспоминал, что одна картина могла потребовать «шестидесяти сеансов».[166] На некоторые холсты ложилось по пятнадцать красочных слоев.[167] Лондонский цикл был завершен не на берегах Темзы, а целых два года спустя в мастерской в Живерни, на Сене, по фотографиям. Новость, что Моне пользуется снимками, вызвала своего рода скандал, когда в 1905 году об этом узнали из неосторожных, хотя, может быть, и намеренных высказываний лондонских знакомых художника, в том числе Сарджента. С перспективой аналогичного скандала Моне столкнулся, когда повез цикл с видами Руанского собора в Норвегию.

Картины Моне скрывают еще один парадокс. На многих из них можно видеть чудесные сцены сельской безмятежности: солнечные блики играют в летний полдень на берегу реки, изысканная дама прогуливается по цветущему лугу. Как писал Мирбо, в полотнах Моне ощущается «горячее дыхание любви» и «пульсация радости».[168] В его притягательных буколических композициях возникали великолепные цветовые переливы, дополненные «мерцающим» эффектом письма. По мнению многих, картины Моне не только радуют глаз, но и дарят умиротворение – в этом смысле художника можно назвать живописцем счастья. Жеффруа утверждал, что эти вещи помогают отвлечься и снимают усталость, а сам художник рассуждал о том, что они должны успокаивать «натруженные нервы», предлагая изнемогающему зрителю «прибежище для созерцания».[169] Его горячий поклонник, писатель Марсель Пруст, полагал даже, что холсты Моне способствуют исцелению духа «так же, как психотерапевты помогают некоторым невротикам», – имея в виду тех, кого подвела слабая нервная система, оставив на милость современности с ее бешеным ритмом.[170] У Пруста нашлись единомышленники. Спустя столетие с лишним эксперт по импрессионистической живописи

---

[161] Gil Blas. Septembre 28, 1886.

[162] Le Temps. Juin 7, 1904.

[163] *Charteris*. John Sargent. P. 126.

[164] Modern Art. Winter 1897.

[165] Блестящее исследование, показывающее, что работы Моне были не просто спонтанными импровизациями, написанными с натуры, см.: *Herbert*. Method and Meaning in Monet. P. 90–108.

[166] Gil Blas. Juin 22, 1889.

[167] *Lyon Christopher*. Unveiling Monet // MoMA. No. 7 (Spring, 1991). P. 22.

[168] Цит. по: *Geffroy*. Claude Monet. P. 121.

[169] Gazette des beaux-arts. Juin 1909.

[170] *Proust Marcel*. Journées de lecture // Contre Sainte-Beuve / Ed. Pierre Clarac, Yves Sandre. Paris: Gallimard, 1971. P. 178.

на аукционе «Сотби» в Лондоне назвал картины Моне «прекрасным средством от депрессии».[171]

Правда, создатель этих «средств» сам напоминал комок нервов и за работой предавался отнюдь не безмятежному созерцанию. Жеффруа описывает «постоянные тревоги и бесконечные переживания» Моне, а у Клемансо он «чудовище» и «король ворчунов».[172] Моне, бывало, впадал в уныние и раздражался, даже когда все было хорошо, а если, стоя у мольберта, он оставался недоволен результатом своих трудов – увы, такое случалось часто, – наступали продолжительные и безудержные приступы ярости. Клемансо остроумно изобразил типичную сцену, когда художник вдруг вспыхивал, даже если казалось, что вокруг тишь да гладь. «Могу представить, – писал он Моне, – как в ниагарском потоке радужного света Вы вдруг с кулаками бросаетесь на солнце».[173]

Письма художника то и дело выдают его угрюмый и сердитый нрав. Немало неприятностей доставляла ему погода. Моне мог затеять войну с солнцем, ветром или дождем. Натурные штудии делали его зависимым от всех стихий, и он обрушивал на них свой гнев, словно король Лир. Ему постоянно мешали то шквалистые порывы, то осадки, так что Мирбо однажды упрекнул его: «Что погода отвратительна и до конца августа не изменится, об этом ругайтесь сколько угодно. Но объявлять себя конченым художником из-за того, что за окном то льет, то свищет, может только сумасшедший».[174]

Было в творчестве Моне странное противоречие: он желал работать так, чтобы вокруг было тепло, тихо и солнечно, но почему-то предпочитал Нормандию, ту часть Франции, которая в туристическом путеводителе девятнадцатого столетия была описана довольно уныло: сообщалось, что там «обычно прохладно и сыро… погода быстро и часто меняется, а неизменное проклятие в виде ненастий грозит нехарактерными для соответствующего времени года температурами».[175] Весной 1896 года, выходя на этюды к продуваемому со всех сторон нормандскому побережью, он совсем отчаялся. «Вчера я думал, что сойду с ума, – писал он. – Ветер сдувал мои холсты, а когда я отложил палитру и попытался закрепить их, ее тоже сдуло. Я был так разъярен, что чуть все не выбросил».[176] А бывало, и выбрасывал. Однажды Моне, не помня себя от злости, зашвырнул на дно Эпта ящик с красками, после чего, успокоившись, был вынужден телеграфировать в Париж, чтобы заказать новые.[177] В другой раз художник сам бросился в Сену. «К счастью, все обошлось», – успокаивал он в письме приятеля.[178]

Доставалось и холстам. Жан-Пьер Ошеде вспоминал, как Моне «расправлялся» с ними: резал перочинным ножом, топтал, швырнув на землю, или пробивал насквозь ногой.[179] Гость-американец как-то увидел, что работа «прорвана крест-накрест, широко, прямо по центру», – это Моне, выйдя из себя, «дал пинка» несносному холсту. А поскольку ходил он тогда в деревянных сабо, виновник его гнева изрядно пострадал.[180] Иногда, не успев вовремя остановиться, он сжигал полотна. Периодически приступы ярости оказывались настолько сильными, что он отправлялся бродить по лугам и, чтобы избавить от себя

---

[171] Слова Филипа Хука цит. по: The Times. December 31, 2014.

[172] *Geffroy*. Claude Monet. P. 335; *Hoschedé*. Claude Monet. Vol. 1. P. 96.

[173] Georges Clemenceau à son ami Claude Monet. P. 179.

[174] Archives Claude Monet. P. 96.

[175] *Licquet Théodore.* Rouen: précis de son histoire, son commerce, son industrie, ses manufactures, ses monumens. Rouen: Édouard Frère, 1831. P. 17.

[176] WL 1343.

[177] The American Magazine of Art. March 1927.

[178] WL 40.

[179] *Hoschedé*. Claude Monet. Vol. 1. P. 73.

[180] The American Magazine of Art. March 1927.

домочадцев, ночевал в какой-нибудь гостинице в окрестностях Вернона. Или запирался в спальне на несколько дней, отказывался от еды и отвергал любые попытки его утешить. Друзья уговаривали его развеяться – съездить в Париж. «Приезжайте на пару дней, – умолял Мирбо, когда Моне вновь попал во власть наваждения. – Пройдемся. Погуляем… сходим в Сад растений, там потрясающе, или в „Комеди Франсез“». Вкусно поедим, будем говорить о пустяках – и чтобы никакой живописи перед глазами».[181]

Было и другое противоречие. Он любил живопись и жил ради нее – и вместе с тем называл это занятие беспросветной му́кой. «Это сатанинское ремесло меня истязает», – писал он художнице Берте Моризо, с которой был дружен.[182] А одному журналисту сказал: «Многие полагают, что я пишу с легкостью, однако труд художника тяжек. Часто подобен пытке. Да, это великая радость, но и великое страдание».[183] Гнев и муки Моне за мольбертом выдают лукавство, скрытое в его хорошо известном высказывании о Винсенте Ван Гоге. Мирбо однажды похвастался перед Моне принадлежавшим ему полотном Ван Гога «Ирисы». «Как мог человек, настолько любивший цветы и свет, да еще превосходно их изображавший, сделать самого себя таким несчастным?» – спросил художник.[184]

Были среди друзей и те, кто считал его муки и страдания побочным эффектом гениальности – синдромом стремления к совершенству, или тем, что Жеффруа называл «мечтой о форме и цвете», которых он искал с «почти безоглядным самоотречением».[185] Став свидетелем очередной волны депрессии, Клемансо написал Моне: «Если бы вечный поиск недостижимого не толкал Вас вперед, не быть бы Вам автором столь многих шедевров».[186] Своему секретарю Клемансо так объяснил буйный нрав Моне: «Надо страдать. Нельзя предаваться самодовольству. <…> Если художник режет свои полотна, рыдает, впадает в ярость перед своим произведением, он чего-то достигнет».[187]

Клемансо, несомненно, понимал, что, уговаривая Моне взяться за цикл масштабных холстов, на которых будет запечатлен пруд с водяными лилиями, он пробуждает в художнике не только мечту, но также отчаяние и ярость, толкая его испытать судьбу.

Несколько десятилетий Моне терпел всевозможные трудности и лишения. В ранние годы он познал нищету и насмешки критиков. Позже страдал от ревматических болей – «это мне расплата за пребывание под дождем и снегом»[188] – и катаракты, которая отчасти могла быть «расплатой» за то, что художник подолгу наблюдал на ярком солнце за отражениями и бликами на воде. И все же еще ни одна работа не давалась ему так тяжело – и не оборачивалась столь мучительной неуверенностью в себе и обилием разорванных холстов, как цикл, посвященный водяным лилиям. В 1909 году выставка «Нимфеи. Цикл водных пейзажей Клода Моне» принесла самые восторженные отзывы критиков и коммерческий успех, но процесс создания этих магических видов был связан с мучительными переживаниями и депрессией.

Моне начал писать виды своего расширившегося сада и расположенных в нем водоемов в 1903 году. Через год заезжий журналист застал художника у пруда с двенадцатью

---

[181] *Mirbeau Octave*. Correspondance avec Claude Monet / Ed. Pierre Michel, Jean-François Nivet. Tusson: Du Lérot, 1990. P. 210.

[182] WL 1064.

[183] Modern Art. Winter 1897.

[184] Об этом эпизоде см.: *Daudet Léon.* Un Prince de la Lumière // L'Action française. Décembre 8, 1926.

[185] *Geffroy*. Claude Monet. P. 335.

[186] Georges Clemenceau à son ami Claude Monet. P. 101.

[187] *Martet*. Clemenceau. P. 238.

[188] WL 1066.

холстами, которые он чередовал в зависимости от освещения.[189] Выставка планировалась на весну 1907 года, однако работа не клеилась – за месяц до открытия Моне попросил отложить событие на год и сообщил владельцу галереи Полю Дюран-Рюэлю: мол, он только что уничтожил тридцать холстов.[190] Положение еще больше усугубилось, когда той же весной сад всерьез пострадал от шквалистого ветра. Через год выставлять по-прежнему было нечего, и Моне с пафосом отказался от предполагаемого вернисажа «раз и навсегда».[191] Забыв про пруд с лилиями, он принялся изображать корзины с яйцами.

Алиса не знала, что делать: ее супруг пребывал во власти черной меланхолии, конца которой не предвиделось. «Что ни день, то продырявленный холст», – жаловалась она.[192] Одна американская газета с явным скепсисом рассказывала, что за один только майский день 1908 года Моне якобы испортил полотен на сто тысяч долларов, и задавала вопрос (недвусмысленный): художник он или сумасшедший?[193] Он стал отказываться от обеда – плохой признак для такого гурмана – и целыми днями не выходил из спальни. Его мучили головные боли, головокружение, темнело в глазах. Близкие, как всегда, были рядом и утешали. Мирбо мягко пожурил его за отмену выставки, заметив, что такое поведение кажется «безрассудным и нездоровым» для, «несомненно, лучшего и мощного живописца своего времени».[194] Похвалы приободрили Моне, он вернулся к мольберту. «Эти пейзажи с видами пруда и отражения неотступно меня преследуют», – писал он Жеффруа летом 1908 года.[195]

В 1909 году, на два года позже, чем предполагалось, Моне выставил все сорок восемь холстов с водяными лилиями. К тому времени о мучительных борениях художника было уже широко известно. Автор материала в «Голуа» отмечал, что работы показали публике лишь после того, как художник долго «сомневался, переживал и скромничал», а другой критик, Арсен Александр, сообщал читателям, что Моне стал жертвой переутомления и «неврастении».[196] Чаще всего неврастению приписывали женщинам, иудеям, слабовольным мужчинам, гомосексуалистам и моральным извращенцам.[197] Многих повергло в изумление известие о том, что у Моне, этого крепкого и бодрого «вернонского крестьянина», исполина в деревянных сабо, нервное расстройство.

В эмоциональном истощении Моне следовало винить не только ветры, сдувавшие его холсты, или дожди, заливавшие и прибивавшие к земле растения в его дивном саду. И дело было не только в том, что он подолгу, день за днем, сидел на одном месте, пристально всматриваясь в один и тот же вид, – хотя специалисты соглашались тогда, что подобное занятие, требующее почти полной неподвижности, может привести к неврастении, и в таком случае допустимо предположить, что в 1892 году в Руане художника не случайно преследовали ночные кошмары, в которых знаменитый собор обрушивался ему на голову. Прежде всего эти «муки творчества» объяснялись стремлением создать нечто совершенно новое и оригинальное, по-настоящему революционное. Сам он излагал свою задачу, как всегда, лаконично: «Главное здесь – зеркальная поверхность воды, которая постоянно меняется, отра-

---

[189] Le Temps. Juin 7, 1904.

[190] WL 183, 1832.

[191] WL 1850.

[192] Цит. по: *Piguet Philippe*. Claude Monet au temps de Giverny. Paris: Centre culturel du Marais, 1983. P. 270.

[193] Chicago Tribune. May 16, 1908. Такер предполагает, что много раз публиковавшиеся рассказы о том, как Моне уничтожает свои холсты, «могли появляться в прессе ради рекламы, чтобы успевшие оценить его творчество американские коллекционеры покупали больше работ, которые вот-вот станут редкостью» (*Tucker.* Claude Monet: Art and Life. P. 190).

[194] Correspondence avec Claude Monet. P. 215.

[195] WL 1854.

[196] Le Gaulois. Mai 5, 1909; Comoedia. Mai 8, 1909.

[197] *Forth Christopher E.* Neurasthenia and Manhood in fin-de-siècle France // Cultures of Neurasthenia from Beard to the First World War / Ed. Marijke Gijswijt-Hofstra, Roy Porter. Amsterdam: Éditions Rodopi, 2001. P. 329–362.

жая небо».[198] Вода на его полотнах действительно изменчива и становится то светло-зеленой или тускло-лиловой, то оранжево-розовой или огненно-красной. Но способ, каким Моне раскрывал мотив воды и неба, говорит об изменении художественного ви́дения – именно эти дерзкие опыты, как утверждал Жеффруа, привели его на грань саморазрушения.

Моне единственный вздумал показать неподвижную, зеркальную поверхность воды крупным планом. Обычно куда больше живописцев интересовали разнообразные «сопутствующие» эффекты: мерцание лунного света на ряби реки, тяжелые волны, бьющиеся о берег. Моне сам считался признанным мастером подобных пейзажей: Эдуард Мане как-то назвал его «Рафаэлем вод».[199] Но у пруда с лилиями Моне искал более тонких нюансов и пытался запечатлеть не только растения на поверхности воды и их отражение, но также полупрозрачность и глубину. Он и прежде уже пробовал передавать происходящие под водой едва уловимые метаморфозы. «Меня тревожит все, что невозможно передать, – жаловался он Жеффруа в 1890 году, когда писал виды Эпта, – как вода и водоросли, волнами колышущиеся в глубине».[200] Вершиной этих подводных исканий стало полотно, на котором его падчерицы Бланш и Сюзанна проплывают в лодке «над текучей прозрачностью удивительного мира подводной флоры с его лентами водорослей, тусклых и диких, колеблющихся и переплетающихся под гнетом течения»,[201] как поэтично описал эту сцену Мирбо.

Неподатливость «невозможного» – при попытке ухватить не столько мимолетные тени и отражения на поверхности, сколько волнующуюся растительность в мутной полупрозрачной глубине – вот одна из причин, приводивших Моне в отчаяние. Когда в 1909 году картины были наконец выставлены, успех им принесла изощренная живописная техника.[202] И хотя Сезанн сказал как-то, что «Моне – это только глаз», невероятную остроту его зрения дополняло также совершенное владение кистью, позволявшее работать в изысканной и виртуозной манере. Художник Андре Массон – сам мастер спонтанного письма – позднее восторгался его «сложным мазком: разнонаправленным, волнистым, пестрым. Эту фактуру надо рассмотреть вблизи. Она ошеломляет!» Кисть Моне, по словам Массона, – «неистовый ураган».[203]

Если рассмотреть эти пейзажи с близкого расстояния, открывается изумительная в своем разнообразии техника. Моне выбирал холсты с рельефным плетением, в которых нити утка были толще основы. Затем он накладывал несколько слоев грунта, давая каждому из них основательно просохнуть. Он работал кистью под определенным углом к нитям утка, чтобы на них осталось больше краски; это создавало рифление, и возникала так называемая текстурная вибрация.[204] Иными словами, пользуясь свойствами краски и текстуры полотна, он передавал характер водной ряби и одновременно, благодаря углублениям, образованным более тонкими нитями основы, акцентировал ее рельефность. Удивительно, что слои краски, которыми художник, стремившийся поймать спонтанное впечатление от ускользающего момента, покрывал холст, исчислялись по меньшей мере дюжиной. Часто он соскабливал один-два слоя ради фактурности: это позволяло усилить эффект мерцания вновь нанесенной краски.[205]

---

[198] La Revue de l'art ancien et moderne. Juin 1927.

[199] *Proust Antonin*. Edouard Manet: Souvenirs. Paris: Librairie Renouard, 1913. P. 84.

[200] WL 1060.

[201] Cahiers Octave Mirbeau / Ed. Pierre Michel. No. 8 (2001). P. 261.

[202] Эту информацию я почерпнул в следующем издании: *Herbert*. Method and Meaning in Monet. P. 90–108.

[203] *Masson André*. Monet the Founder / Trans. Terence Maloon // *Shackleford et al.* Monet and the Impressionists. P. 190.

[204] *Herbert*. Method and Meaning in Monet. P. 98.

[205] *Lyon*. Unveiling Monet. P. 22.

Таким образом, техника Моне была поистине виртуозной и дополнялась особым подходом к композиции. Во многих ранних работах с видами пруда – например, в пейзаже с японским мостом 1890 года – Моне выстраивает традиционную перспективу. Поле зрения сужается от переднего плана, где плавают лилии, к среднему, поперек которого изящно выгнулась арка моста. В глубине, на заднем плане, – густо поросший берег, а на некоторых холстах появляется фрагмент неба. Но постепенно вода, суша и небо начинают сливаться или меняться местами, а то и вовсе исчезают – словно, стоя у пруда, Моне опустил взгляд и все пристальнее всматривается в воду. К 1904 году небо остается только в отражениях на водной глади, которую ограничивает лишь противоположный берег в верхней части полотна. Через год исчез и берег, Моне сосредоточился на поверхности воды и отражениях, прорванных там, где вырастали мерцающие архипелаги лилий. Еще более головокружительными и неуловимыми ракурсы сделались в 1907 году – в том самом мучительно мрачном *annus horribilis*, – когда художник вдруг повернул холсты на девяносто градусов и начал создавать вертикальные композиции. Теперь россыпи лилий ложились поверх тусклых отражений плакучих ив, а в центре оставался зеркальный просвет, в котором отражалось небо самых разных оттенков.

Критик Луи Жилле в 1909 году отметил уникальную особенность этого водного царства: все картины как будто написаны «вверх ногами», небо оказалось внизу, а окружающий пейзаж – от которого остались только перевернутые отражения ив и другой растительности – наверху. Ландшафт опрокинулся вверх тормашками. Утратив твердую опору, взгляд плавно утопает в водовороте, который Жилле сравнил с «зеркалом без рамы»,[206] – переворачивающим образ мира и его полупрозрачных глубин. Зрителю не дано ни перспективы, ни иных ориентиров, определяющих пространство и расстояния. Земля, деревья, небо – все исчезло и лишь проблесками напоминает о себе в длинных отсветах, оживляемых ветром, вспыхивающих на солнце и тускнеющих в сумерках. Не зыбки здесь только яркие вкрапления водяных лилий. Издание «Газет де боз-ар» рассыпалось в дифирамбах: никто до сих пор не писал подобного. Неудивительно, что после таких приводящих в замешательство образов Моне на некоторое время возвращался к натюрмортам, изображая корзины с яйцами.[207]

Луи Жилле увидел пейзажи воды Моне 1909 года с видами прудов по-иному. По его мнению, эти композиции стали новаторскими благодаря своей абстрактности. Действительно, заявил он, «чистая абстракция в искусстве вряд ли увела бы дальше».[208] На это Моне мог возразить, что его искусство – не абстракция в сравнении с природой, а скорее попытка как можно точнее ее отобразить – да, почти одержимость визуальной достоверностью, передающей эфемерное начало. Жан-Пьер Ошеде позже заявил, что Моне не создавал «абстракций».[209] И все же критики, как Жилле, да и некоторые авангардные художники, видели в этих исканиях нечто иное. В их глазах великолепная техника Моне – мерцающие мазки и красочные гармонии – это освобождение от обыденной описательности. Так что реалистичность в изображении пруда была куда менее значима, чем формальные средства, которыми она достигалась, или эмоции, пробуждавшиеся в зрителе этим гипнотическим цветовым ритмом. Пусть некоторые критики списывали Моне со счетов и называли его искусство уста-

[206] Revue Hebdomadaire. Août 21, 1909; цит. по: *Levine Steven Z.* Monet, Narcissus, and Self Reflection. University of Chicago Press, 1984. P. 246.

[207] Новаторство техники Моне в этих работах рассматривается в следующих изданиях: *Tucker*. Claude Monet: Life and Art. P. 190–198; *Spate*. Claude Monet: The Colour of Time. P. 62. Такер отмечает, что Моне нарушил «один из фундаментальных законов пейзажной живописи: небо – вверху, земля – внизу» (с. 191), а Спейт пишет, что художник «перечеркнул само понятие „вид“» (или «пейзаж») (с. 254).

[208] Revue Hebdomadaire. Août 21, 1909; цит. по: *Levine*. Monet, Narcissus, and Self Reflection. P. 247.

[209] *Hoschedé*. Claude Monet. Vol. 1. P. 135.

ревшим – зато Жилле тезисом о «чистой абстракции» выдвинул его в 1909 году в авангард современного искусства.

Выставка в тот год прошла с большим успехом, и после нее все заговорили о том, что сорок восемь панно должны оставаться вместе, образуя декоративный ансамбль. Так в 1895 году Клемансо предлагал поступить с циклом видов Руанского собора, убеждая правительство – увы, тщетно – приобрести коллекцию и сохранить ее в первозданном виде. Моне и сам написал Жеффруа письмо, в котором высказал пожелание оформить своими панно с лилиями некое помещение, создать «цветочный аквариум», в котором владелец мог бы отдыхать и восстанавливать силы. Он представлял, как холсты «покрывают стены, соединяют их, создавая иллюзию бесконечного целого, словно это волна, но при этом нет ни горизонта, ни берега».[210] Пресса идею подхватила: журналисты по крайней мере пяти газет призывали покупателя объявиться, чтобы повторить и сохранить эффект присутствия, который наблюдали посетители галереи Дюран-Рюэля. «Прочтет ли эти строки миллионер, который сейчас так нужен?» – спрашивал один из авторов.[211]

Найти миллионера, который пожелал бы иметь умиротворяющий, чарующий интерьер, казалось, не так уж сложно. В предыдущие десятилетия масштабные полотна, предназначенные для частных домов, пользовались в Париже большим спросом, и такие художники, как Эдуард Вюйар или Морис Дени, украшали гостиные, кабинеты и столовые толстосумов, создавая декоративные ансамбли. Дени в 1903 году сказал, что слово «декоративный» поистине стало девизом творчества молодых французских живописцев.[212] Спустя три года один французский критик заявил, что художественную значимость той или иной вещи нельзя игнорировать потому лишь, что «она нашла практическое применение или украшает дом», и обратил внимание, что ежегодный Парижский салон, где выставлялись многочисленные декоративные панно, все больше походит «на меблированную квартиру».[213]

У Моне также был опыт создания живописных ансамблей для домашних интерьеров. В конце 1870-х годов он выполнил не менее четырех пейзажей на холстах почти двухметровой высоты и ширины для оформления обшитой деревянными панно гостиной в загородной резиденции Эрнеста Ошеде – Шато-де-Роттембур. На этих полотнах можно было видеть отдельные уголки и характерные детали роскошного имения Ошеде: розовый сад, мерцающий пруд, белоснежных индюков на фоне зеленых лужаек. Они так и не заняли предназначавшееся для них место: Ошеде погряз в судебных тяжбах, связанных с банкротством (а его жена вскоре сбежала с Моне). Зато через несколько лет художник создал тридцать шесть панно различных размеров, украсивших двери в парижской квартире Поля Дюран-Рюэля, – и черпал вдохновение в своем саду в Живерни.

Однако в 1909 году миллионер, который мог бы спасти цикл с водяными лилиями, так и не отозвался. «Никогда и нигде, – сокрушалась „Голуа“, парижская утренняя газета, выходившая самым большим тиражом, – эти работы больше не увидят вместе – так же, как сейчас видим их мы. Они разойдутся по четырем континентам, все – прекрасны, но в каждой – лишь частица их общей тайны».[214] Эта реплика наверняка задела Моне и его почитателей, тем более что владелец «Голуа» Габриель Тома заказал Морису Дени оформление столовой

[210] Цит. по: *Geffroy*. Claude Monet. P. 240.

[211] Comoedia. Mai 8, 1909; цит. по: *Levine*. Monet, Narcissus, and Self-Reflection. P. 214.

[212] Цит. по: *Benjamin Roger*. The Decorative Landscape, Fauvism and the Arabesque of Observation // Art Bulletin (June 1993). P. 299. Об интересе к декоративной живописи в конце XIX в. см.: *Tucker*. Monet in the ‘90s. P. 133–134.

[213] Revue des Deux Mondes. Juin 1906.

[214] Le Gaulois. Mai 22, 1909.

в своем особняке из розового кирпича в Медоне, носившем название «Капуцины»; это были пасторальные сцены, навеянные видами сада заказчика.

Предположение, что живописные работы разлетятся по всему свету, довольно быстро сбылось. Критик из «Газет де боз-ар» сообщал, что некоторые холсты отправляются в «ненасытную Америку, которая вечно крадет наши шедевры».[215] В начале 1889 года один обозреватель поделился опасением, как бы «нахрапистость янки» не привела к тому, что лучшие произведения Моне отправятся в США,[216] – и беспокоился он не случайно: через два года предпринимательница Берта Палмер после удачного «шопинга» увезет домой в Чикаго двадцать пять полотен художника. Трансатлантические перемещения продолжились и в 1909 году. Два холста с водяными лилиями приобрел на выставке Александр Кокрейн, владелец химических предприятий, намереваясь украсить ими свой дом в Бостоне, выстроенный архитектором Стэнфордом Уайтом. Среди других покупателей были Хант Хендерсон, сахарный барон из Нового Орлеана, и Корнелиус Ньютон Блисс, бывший министр внутренних дел, – стены его дома на Тридцать седьмой улице в Нью-Йорке к тому времени уже украшали работы Моне, созданные в Этрета. Вустерский музей искусств купил одну вещь по совету Десмонда Фицджеральда, инженера-гидравлика из Бруклина и давнего собирателя картин Моне. Еще одно полотно отправилось к Катерине Толл, вдове видного адвоката из Колорадо. Другое пополнило богатую коллекцию Моне в доме в Нотаке, штат Коннектикут, – его также построил Стэнфорд Уайт для сталелитейщика Харриса Уитмора. В 1890 году Уитмор начал так рьяно собирать произведения художника, что его отец ворчал: «Скоро у нас будет столько Моне, что и смотреть не захочется».[217] Сына это не смущало: он в результате приобрел тридцать холстов. Уитмор был разборчивым коллекционером: ему также принадлежало полотно Уистлера «Симфония в белом № 1, девушка в белом», висевшее у него на площадке лестницы.

Разочарование Моне, которому не довелось создать «цветочный аквариум» в частной обстановке, возможно, компенсировало то обстоятельство, что в 1909 году продажи картин принесли ему 272 тысячи франков. А к идее законченного декоративного ансамбля – одной из немногих, все еще толком не реализованных, – Клемансо, которому не давал покоя образ «богатого еврея», напомнит художнику почти через пять лет.

---

[215] Gazette des beaux-arts. Juin 1909.

[216] L'Art moderne. Juillet 7, 1889.

[217] Цит. по: *Smith Anne Y.* The Whittemores of Connecticut: Pioneer Collectors of French Impressionism // Antiques & Fine Art (Spring 2010). P. 158.

Глава четвертая
Великолепный замысел

Гостей в Живерни часто провожали наверх, в том числе в спальню мэтра. Гюстав Жеффруа называл эту просторную, залитую светом комнату с видом на сад «музеем обожаемых друзей Моне».[218] На стенах среди множества картин висели три пейзажа Писсарро, обнаженная за банными процедурами Дега, четыре работы Эдуарда Мане и две акварели Эжена Делакруа. Здесь же можно было заметить пару бронзовых статуэток Огюста Родена, а над простой кроватью – «чувственно прекрасного» «ренуара»[219] и сезанновский «Черный замок». Сезанн был особенно любим Моне: на стенах спальни и мастерской в Живерни висело не меньше четырнадцати его работ. «Да, Сезанн – величайший из всех нас», – сказал однажды Моне.[220] Но если вдруг у него случался кризис, картины Сезанна завешивали тканью: работать в присутствии гения он не мог. «Чувствую себя пигмеем у ног гиганта», – признался он как-то раз.[221]

Любимые художники радовали Моне каждое утро, когда он просыпался. Вставать он привык рано. Где бы ни приходилось ему трудиться, свои часы он сверял по солнцу, возвращаясь в сумерки и поднимаясь с рассветом, так что в спальне даже не пользовался ставнями. Умывшись – непременно холодной водой, в любую погоду, – он спускался на первый этаж, чтобы позавтракать и выкурить сигарету, до вечера их будет еще много. Подавали ему копченого угря или бекон и яйца, снесенные курами, которых разводили в специальном загоне в саду. Иногда он предпочитал «английский» завтрак: тосты с конфитюром и чай фирмы «Кардома», так полюбившийся ему во время пребывания в Лондоне. Если верить Саша Гитри, день Моне начинался также с бокала белого вина – по традиции, издавна сложившейся в рабочей французской среде.[222] Затем он шел работать на пленэре или, в ненастные дни, удалялся в мастерскую. Ровно в 11:30 колокольчик звал его к обеду, начинавшемуся со стаканчика домашней сливовой настойки. Через два часа он возвращался к мольберту и трудился до изнеможения всю вторую половину дня. Когда во всепоглощающем творческом процессе не оставалось времени на такие банальные надобности, как стрижка, деревенского цирюльника приглашали прямо к пруду, и он кромсал лохмы мэтра, пока тот живописал, – правда, проходиться ножницами по роскошной, слегка порыжевшей от табака бороде категорически воспрещалось.[223]

Судя по всему, Моне начал работать с прежней интенсивностью как раз в апреле, когда у него гостил Клемансо, в мае и июне проводя в трудах едва ли не каждый день с утра до вечера. «Встаю в четыре часа утра», – писал он одному из продавцов его картин в июне 1914 года.[224] Приблизительно тогда же художественному критику и директору галереи Феликсу Фенеону художник сообщил: «Работаю что есть силы, пишу в любую погоду. <…> Я решил осуществить великолепный замысел, которым увлечен».[225]

---

[218] *Geffroy*. Claude Monet. P. 331.

[219] L'Art et les artistes. Décembre 1905 / Trans. Terence Maloon // *Shackleford et al.* Monet and the Impressionists. P. 198.

[220] *Georges-Michel Michel.* Peintres et sculpteurs que j'ai connu, 1900–1942. New York: Brentano's, 1942. P. 35.

[221] Gil Blas. Juin 5, 1914. В 1920 г. Моне утверждал, что в его спальне размещены четырнадцать работ Сезанна (La Revue de l'art ancien et moderne. Janvier – Mai 1927), но, по другим сведениям, некоторые из них находились в мастерской.

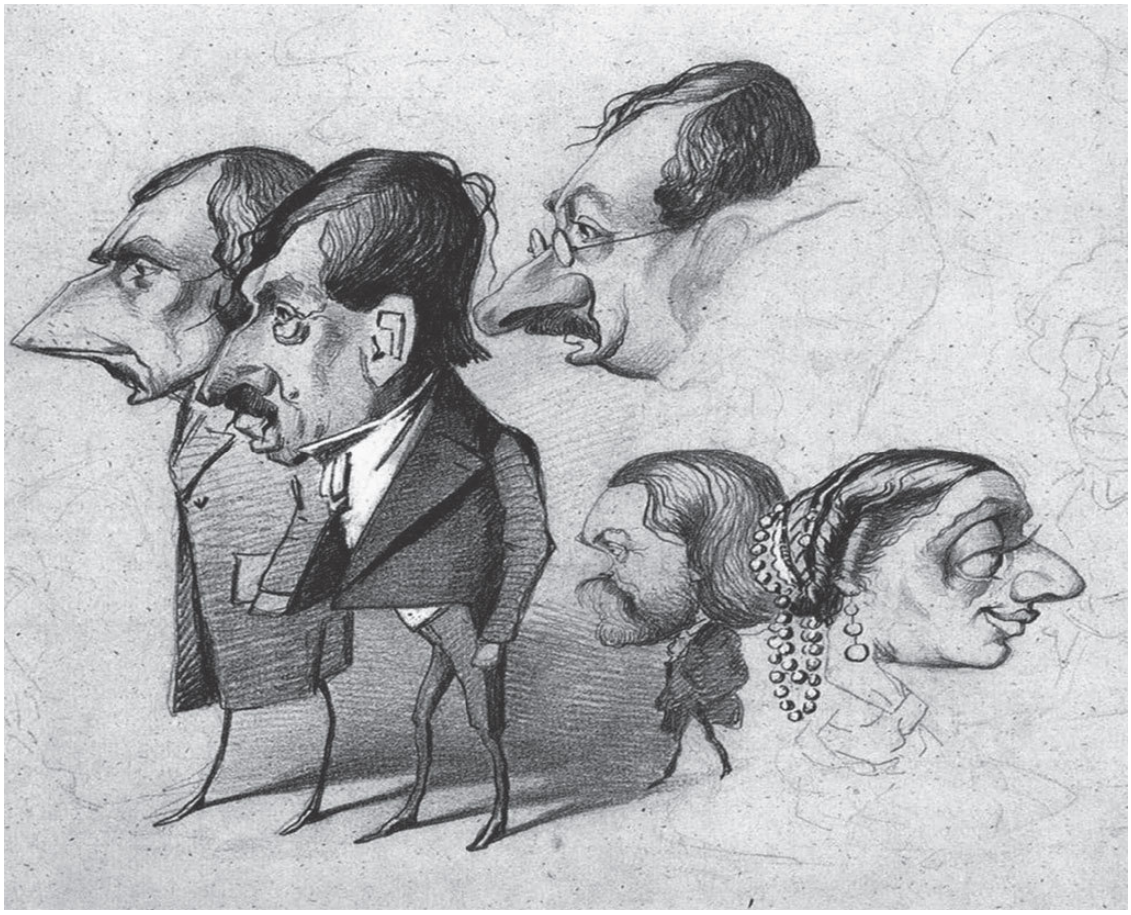
[222] *Guitry.* If I Remember Right. P. 223. О спиртных напитках за завтраком см.: *Haine W. Scott.* The World of the Paris Café: Sociability Among the French Working Class, 1789–1914. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1998. P. 94.

[223] *Gillet Louis.* Trois variations sur Claude Monet. Paris: Librairie Plon, 1927. P. 45.

[224] WL 2123.

[225] WL 2119.

Первым делом Моне подготовил серию рисунков. Когда-то он утверждал, что не рисует вовсе – «разве что кистью и красками».[226] Художник часто подчеркивал, что в его искусстве фактически нет места для рисунка, в отличие, например, от живописца XIX века Жан-Огюста-Доминика Энгра, который считал, что «живопись – это на семь восьмых» рисунок, и за свою долгую жизнь выполнил больше пяти тысяч графических листов.[227] Моне сводил на нет роль рисунка в своем творчестве, потому что эскиз, подразумевающий продуманность, противоречил импрессионистическому идеалу передачи мимолетного впечатления. Тем не менее художник весьма талантливо обращался с углем, пером и карандашом, часто делая эскизные рисунки к будущим картинам. В юности он обратил на себя внимание как мастер карандаша, а не кисти: еще подростком в Гавре, на радость прохожим, Моне выставлял свои рисунки – карикатуры на местных знаменитостей – в витрине канцелярской лавки. Позже он делал карандашные наброски в парижских ресторанчиках, изображая своих богемных друзей.[228]



Карикатуры юного Клода Моне
© Bridgeman Images

[226] WL 2113.

[227] Цит. по: *Rushton Ray.* Ingres: Drawings from the Musée Ingres at Montauban and Other Collections // Journal of the Royal Society of Arts (February 1980). P. 159.

[228] О карикатурах, созданных в Гавре, см.: *Tucker*. Claude Monet: Life and Art. P. 9; *Edwards Hugh*. The Caricatures of Claude Monet // Bulletin of the Art Institute of Chicago (1907–1951). Vol. 37 (September-October, 1943). P. 71–72. О портретных набросках в «Брассери де Мартир» см.: *Maillard Firmin*. Les Derniers Bohèmes: Henri Murger et son temps. Paris: Librairie Satorius, 1874. P. 42.

Очевидно, после визита Клемансо Моне выудил из старых залежей несколько альбомов.[229] Одному из них – подумать только! – было пятьдесят лет: многие его страницы размером двадцать пять на тридцать пять сантиметров были испещрены рисунками, выполненными еще в 1860-х годах. Альбом изрядно попутешествовал: там было немало ветряных мельниц, зарисованных в Голландии в 1871 году. А еще трогательный набросок портрета Жана, тогда еще школьника, – художник, должно быть, вздрогнул, увидев этот лист через несколько месяцев после смерти сына.

Эскиз Моне к одной из композиций с лилиями, выполненный фиолетовым мелком
© Bridgeman Images

На чистых страницах этих потрепанных альбомов Моне принялся изображать свои ирисы, ивы и лилии, прорабатывая карандашом или восковым мелком – иногда фиолетовым – композиции, которые собирался создать. На последней странице одного из альбомов остался полустертый набросок, выполненный карандашом много лет назад: шпиль церкви и остроконечные крыши вдалеке – вид на соседнее местечко Лимец. Моне нужно было место, он перевернул альбом, и в небе над Лимецем словно поплыли большие облака – это были россыпи водяных лилий. Карандаш оставлял стремительные, свободные, почти призрачные штрихи. Именно так – уверенно и, можно предположить, радостно – с первых лаконичных волнообразных линий началось воплощение этого великолепного замысла.

Весной 1914 года Моне удалось возобновить работу – после «страшного открытия», сделанного почти два года назад, когда его правый глаз стал вдруг слабеть, теперь зрение стабилизировалось. Он наблюдался у офтальмолога, чтобы отсрочить операцию, да и Клемансо тогда удалось развеять его страх неизбежной слепоты. «Уверяю вас, катаракта переносится легче, чем болезни простаты», – убеждал он Моне.[230] Клемансо знал, о чем говорит: в 1912 году ему удалили предстательную железу.

Слабеющий левый глаз по-прежнему доставлял Моне неудобства, ограничивая восприятие глубины. Он стал хуже различать цвета, но с этим недостатком, по собственному признанию в одном из более поздних интервью, он справлялся, «доверяя этикеткам на тюбиках и особой системе расположения красок на палитре». Но он также говорил, что его «недуг» порой отступает, – случались периоды, когда он все видел ясно и мог скорректировать соотношение цветов на полотнах.[231] Как бы то ни было, весной 1914 года его опасения

[229] Marmottan inventory no. 5128 (Sketchbook 1); Marmottan inventory no. 5129 (Sketchbook 6).

[230] Georges Clemenceau à son ami Claude Monet. P. 78–79.

[231] La Revue de l'art ancien et moderne. Juin 1927. Об улучшении зрения в 1914 г. см.: WL 2123.

и жалобы, связанные со зрением, временно прекратились, он предусмотрительно старался избегать прямых солнечных лучей и, выходя из дому, надевал широкополую соломенную шляпу.

Весть о внезапном выздоровлении Моне донеслась до Парижа, где в середине июня в одной из газет появилась заметка, озаглавленная «Здоровье Клода Моне». Ее автор поспешил успокоить читателей: «Клод Моне в добром здравии. Впрочем, многие годы это было далеко не так, и поклонники великого живописца безмерно сожалели, что он прекратил творить. Мэтр из Живерни оставил свое занятие – это было прискорбно и для французского искусства, и для него самого: Моне на долгие часы погружался в размышления, не в силах взять в руки кисть». Тем же, кто сомневался, что художник вернулся к мольберту, предлагалось прокатиться на поезде до Живерни: из окна вагона они смогли бы заметить мэтра возле пруда, где «необыкновенное ви́дение» помогает ему запечатлеть «восхитительные цвета, вновь чарующие его взгляд».[232]

Путешественников, прильнувших к окнам проходящего состава, мог удивить не только сосредоточенный облик Моне, но и размер холстов. Его воодушевление «великолепным замыслом» было тем более велико оттого, что многие полотна, к которым он приступил в 1914 году, буквально возвышались над ним. Когда-то, в самом начале, пытаясь привлечь внимание публики и принять участие в Парижском салоне, он решил создать несколько монументальных вещей – получились эдакие исполины, известные как «большая машинерия»: чтобы перемещать их по мастерской, требовалась целая система шкивов, тросов и другого оснащения. В 1865 году он приступил к созданию своей вариации «Завтрака на траве» – сцены пикника с персонажами, изображенными в натуральную величину и одетыми по моде того времени (женщины в ту пору носили платья с кринолином); картина достигала почти четырех метров в высоту и около шести в ширину. Но заполнить красками двадцать четыре квадратных метра полотна в итоге оказалось непосильной задачей, закончить работу не удалось.

Судя по всему, неудача его не остановила: в 1866 году он приступает к другому большеформатному полотну, «Женщины в саду», высотой два с половиной и шириной два метра. Сохраняя верность пленэру, как рассказывают, он даже вырыл канаву в саду возле своего дома в Виль-д'Авре, под Парижем, чтобы холст можно было поднимать и опускать на специальных подвесах. Титанический труд пропал зря: жюри Салона 1867 года картину отвергло. В 1914-м полотно заняло видное место в мастерской художника вместе с фрагментами, оставшимися от «Завтрака на траве». В 1878 году он отдал «Завтрак» в качестве залога домовладельцу в Аржантёе, некоему господину Фламану, который, недолго думая, скатал холст в рулон и забросил в подвал. Моне удалось получить полотно назад через шесть лет: за это время оно так сильно пострадало от сырости и плесени, что пришлось разрезать его на три части.

С тех пор холсты Моне заметно уменьшились в размерах. Практически все его картины, выполненные позднее 1860 года, в ширину не превышали метра – отчасти это, конечно, было связано с его пристрастием к работе на открытом воздухе. Редким исключением стали несколько портретов его падчериц Бланш и Сюзанны, плывущих в лодке по реке, – они были выполнены в конце 1880-х годов после того, как художник сообщил продавцу своих картин, что хотел бы «вернуться к большим полотнам».[233] Но даже эти вещи не составляли и полутора метров в ширину. Произведения, принесшие ему славу и состояние, – пейзажи с пшеничными скирдами, тополями, Руанский собор, Лондон – редко достигали метровой высоты или ширины. Водяные лилии, созданные для блистательной парижской

[232] La Renaissance: politique, littéraire et artistique. Juin 13, 1914.

[233] WL 642.

выставки 1909 года, также были относительно компактными. Самая крупная из этих работ составляла около метра в ширину, остальные же имели размер приблизительно девяносто на девяносто сантиметров.

Тем не менее в 1914 году Моне приступил к созданию холстов полутораметровой высоты и почти двухметровой ширины, причем и эту «планку» он предполагал поднять. Как именно выглядел процесс создания таких масштабных полотен, особенно на самых ранних этапах воплощения «великолепного замысла», сказать трудно. Возможно, художник начинал с натурных штудий на небольших холстах, которые создавал непосредственно на берегу пруда, а затем перебирался в мастерскую и переносил изображение на холст большего размера, увеличивая масштаб. Если бы Моне сразу работал на пленэре с этими холстами, ему понадобилась бы помощь, чтобы спустить их из мастерской вниз по лестнице, а заодно и деревянные мольберты да еще шесть ящиков с красками, после чего все это предстояло протащить еще сотню метров по саду и туннелю, ведущему к пруду с лилиями.

Помогать мэтру могли садовники, но была рядом и Бланш, как в старые добрые времена, когда она спешила вслед за ним через луга и толкала тележку с холстами, а потом, стоя рядом, писала собственные этюды. Один из гостей Живерни позднее вспоминал, как она «пыталась совладать с тяжелыми холстами» Моне.[234] Более близкой по духу и умной помощницы и пожелать было нельзя. К тому же Бланш и сама делала успехи: в 1892 году один из ее пейзажей купила Берта Палмер; другую работу ей удалось выставить в Салоне независимых – а вот официальный Салон отверг ее так же, как и отчима.[235] Но она забросила живопись, зато всеми силами продолжала помогать Моне. «Она меня сейчас не оставит, – так Моне написал Жеффруа в феврале, через неделю после кончины Жана, – и это будет утешением нам обоим».[236]

В самом деле, присутствие Бланш, которая стала Моне другом и опорой во всем, весной 1914 года способствовало артистическому возрождению художника не менее, чем поддержка Клемансо. Как позже заметит Жеффруа, Моне «нашел в себе мужество, чтобы жить дальше, и силы, чтобы творить, благодаря женщине, ставшей ему преданной дочерью». После смерти Жана она постепенно заняла место своей матери, поддерживая порядок в доме Моне и принимая друзей, навещавших художника, как Клемансо. А главное, она также «убедила его вновь взять кисти»,[237] тем самым прервав череду лет, проведенных отчимом в тоске и бездействии.

«У живописи Моне странный язык, – заметил один обозреватель в 1883 году, – его секретами владеют лишь несколько посвященных да он сам». В первые десятилетия XX века этот язык стал гораздо понятнее. Импрессионизму в целом, как и творчеству Моне, было посвящено немало книг и статей, объясняющих эти секреты кажущейся спонтанностью мазка или случайным выбором сюжетов, в которых привычный досуг мелких буржуа изображен на фоне красивых, но малоприметных сельских уголков. Еще в 1867 году читатели романа Эдмона и Жюля де Гонкуров «Манетт Саломон» отождествили художника Крессана с Моне и его друзьями. Крессан – противник последователей «серьезной школы» – «врагов цвета». Эти живописцы, воспитанники Академии художеств, отвергают мимолетные впечатления и, наоборот, подходят к изобразительному искусству «осмысленно, рас-

---

[234] Цит. по: *Spate*. Claude Monet: The Colour of Time. P. 280.

[235] Работы Бланш Ошеде-Моне можно встретить в собраниях многих национальных музеев Франции: в Музее Клемансо и в Музее Мармоттан-Моне в Париже, в Музее Тулуз-Лотрека в Альби, в Музее изящных искусств в Руане, в Музее августинцев в Тулузе, в Музее Ла Кою в Ване и в Музее А.-Ж. Пулена в Верноне.

[236] WL 2103.

[237] *Geffroy*. Claude Monet. P. 332. О том, как Бланш поддерживала художника и помогала ему в то время, см. также: *Burke*. Monet's Angel. P. 74–75.

судочно, через выражение идей и их критику». Крессан, напротив, интуитивно фиксирует впечатления, когда видит траву и деревья, ощущает речную прохладу или идет по тенистой тропе. «Прежде всего, – говорит рассказчик, – он искал ярких и глубоких впечатлений от места, момента, времени года, часа».[238]

Этот фрагмент описывает складывавшийся в те годы метод, которым будет пользоваться Моне. Но как подобные сценки с их едва уловимыми и зачастую скоротечными визуальными проявлениями – дрожанием листвы, мимолетными тенями, бликами – можно воссоздать в красках на холсте? Как сделать нематериальное и летучее осязаемым и постоянным? Как удается художнику запечатлеть то, что человеческий глаз видит лишь доли секунды?

У всех художников-импрессионистов была своя техника, как правило изменявшаяся с течением десятилетий. Но «странный язык», помимо прочего, предполагал особое внимание к кистям и краскам. Сложные мазки словно рассыпались, превращаясь в разноцветные пятна, и мир представал на картине мерцающим миражом. Многих критиков и посетителей галерей приводили в замешательство эти на первый взгляд небрежные и хаотичные «черточки» и «запятые», ложившиеся совсем не так, как ровные и выверенные мазки маститых преуспевающих живописцев, вроде Месонье, который ювелирно выписывал на своих полотнах самые мелкие детали, давая возможность коллекционерам рассматривать их через увеличительное стекло. Холсты импрессионистов для такого пристального разглядывания не годились. В 1873 году молодая любительница искусства Мари-Амели Шартруль де Монтифо, писавшая под псевдонимом Марк де Монтифо, заметила, что кажущаяся «грубая простота» работ Эдуарда Мане скрывает понимание сложных визуальных законов. «Отступите немного назад, – подсказывала Шартруль, – и красочное нагромождение обретет цельность. Все фрагменты окажутся на своих местах, детали станут читаться».[239] Дистанция, необходимая для восприятия импрессионистической живописи, стала темой научной дискуссии. Камиль Писсарро – в 1880-х годах тяготевший к применению «научных методов» в искусстве – в итоге вывел формулу, согласно которой зритель должен находиться на расстоянии, равном трем диагоналям холста.[240]

Как это ни удивительно для художника, стремившегося передать сиюминутное ощущение, живописная техника Моне требовала вдумчивости и проработки. Его вещи должны были казаться спонтанными, но на самом деле их созданию предшествовала большая подготовка и прихотливая организация творческого процесса. Некий посетитель насчитал в его мастерской семьдесят пять кистей и сорок коробок с красками.[241] Все без исключения холсты, которые регулярно доставляли поездом из Парижа, нужно было сразу покрыть слоем свинцовых белил, чтобы яркие краски, которыми будет писать художник, ложились на эту сияющую основу. Базовый слой, излучающий свет, – новшество, которое в 1860 году начал применять Эдуард Мане и импрессионисты. Такая техника нарушала все живописные догмы «признанных школ», ведь обычно живописцы работали по более темному фону, усиливавшему эффект глубины. К примеру, Тициан и Тинторетто пользовались коричневой или темно-красной грунтовкой, а Гюстав Курбе – добрый друг Моне, у которого на первых порах тот многому научился, – порой писал даже по черной основе. Но импрессионисты, стремившиеся к сияющей воздушности, отказались не только от темного грунта, но и от лака, хотя многие их предшественники покрывали работы подкрашенным лаком, имитируя

---

[238] *Goncourt E. de, Goncourt J. de*. Manette Salomon. Paris: Charpentier, 1902. P. 162, 267–268.

[239] L'Artiste. Juin 1, 1873.

[240] Писсарро цит. по: *Becker Christoph et al.* Camille Pissarro, Impressionist Artist. Staatsgalerie, Stuttgart, 1999. P. 103. Об идеальном расстоянии до холста, по мнению Писсарро, см.: *Gage John*. The Technique of Seurat: A Reappraisal // Art Bulletin. Vol. 69 (September 1987). P. 451–452.

[241] *Gimpel.* Diary of an Art Dealer. P. 75.

патину на картинах старых мастеров. Так, один знаток, беседуя с Джоном Констеблом, заметил: «Хорошая живопись, как и хорошая скрипка, должна быть коричневой».[242] Многие торговцы красками специально хранили для художников тот же янтарный лак, которым обрабатывали лютни мастера, изготавливавшие музыкальные инструменты.

Ценители старой школы с ее глянцевыми холстами относились к разноцветным россыпям с большим подозрением. Теоретик искусства XIX века Шарль Блан заявил, что цвет приведет живопись «к грехопадению так же, как Ева – Адама».[243] Но импрессионисты были только рады появлению новых обольстительно-ярких красок, созданных в XIX веке благодаря развитию химии. Некогда начинающему живописцу Моне удавалось передать искристость озаренных светом вод Темзы, используя фиолетовый кобальт, изобретенный в 1859-м, и окись хрома, появившуюся в 1862 году.

Моне старался также выбирать цвета, которые выдержат испытание временем – не поблекнут и не пожелтеют, как бывало со многими пигментами. Один торговец живописью вспоминает, что в своем деле Моне всегда учитывал «химическую эволюцию красок».[244] Не случайно весной 1914 года, вернувшись к работе, он ограничил палитру красками, которые считал наиболее стойкими. Чтобы они лучше сохранялись, он также осторожнее смешивал их между собой, чем в 1860-х или 1870-х годах. А еще заворачивал пигменты в промокательную бумагу и разминал, чтобы из них вышла часть связующего вещества – макового масла: ему было известно, что из-за масел, проступающих на поверхности, произведения многих старых мастеров пожелтели, – и рассчитывал, что его детища «мрачная» судьба обойдет.

В июне Моне был настолько погружен в работу, что уговорить его отправиться куда-либо из Живерни стоило большого труда. Он даже отверг приглашение в Жюмьеж – его звали осмотреть сад, который он спроектировал в «Зоаках». Лишь по-настоящему веская причина – четырнадцать его работ были отобраны в коллекцию Лувра – вынудила Моне сесть в поезд до Парижа. Это действительно была большая честь. Как правило, после смерти художника проходило еще лет десять, прежде чем работы выставлялись в Лувре. Так что Моне оказался одним из немногих, кому при жизни довелось увидеть свои произведения в залах, которые один из наиболее уважаемых музейных хранителей Франции назвал «славным пантеоном искусств».[245]

Моне не любил скопление людей, переезды, публичные мероприятия, да и вообще Париж. Он неспроста называл себя *casanier* – домоседом.[246] «Городская жизнь не для меня», – как-то признался он.[247] В отличие от Мане и Дега, парижским бульварам он предпочитал проселочные дороги Нормандии. Десятью годами раньше некий журналист заметил, что слава заставила Моне возненавидеть Париж: он не мог пройти и сотни метров, «чтобы не столкнуться с каким-нибудь приставалой, профаном, напыщенным невежей или снобом».[248]

И все же Моне периодически ездил в Париж. В чем он не мог себе отказать, так это в удовольствии отведать устриц с друзьями в ресторане «Прюнье» на рю Дюфо – самом модном парижском заведении, где подавали морепродукты; бывал он также на состязаниях по

---

[242] Цит. по: *Ball Philip.* Bright Earth: The Invention of Colour. London: Viking, 2001. P. 153.

[243] Цит. по: Ibid. P. 13.

[244] *Gimpel*. Diary of an Art Dealer. P. 59. О красках и технике Моне в поздний период см.: *Roy Ashok*. Monet's Palette in the Twentieth Century: Water-Lilies and Irises // National Gallery Technical Bulletin. Vol. 28. London: National Gallery, 2007. P. 61–67.

[245] Слова Леонса Бенедита цит. по: *Moore, Sarah J.* John White Alexander and the Construction of National Identity: Cosmopolitan American Art, 1880–1915. Cranbury, NJ: Associated University Presses, 2003. P. 49.

[246] WL 2617.

[247] WL 1132.

[248] L'Art et les artistes. Décembre 1905 / Trans. Terence Maloon // *Shackleford et al.* Monet and the Impressionists. P. 197.

борьбе. «В напряжении всегда есть красота»,[249] – говорил он. Каждый раз его появление в Париже не оставалось незамеченным. Один из друзей оказался вместе с ним и Жеффруа в театре. «Я шел рядом с Клодом Моне и помню, как он, приземистый, крепкий и молчаливый, с силой ударял тростью по мостовой. Своим видом он напоминал гордого и свободного *campagnard*,[250] идущего по бульвару». В театре, полном «расфуфыренных и безликих» парижан, он оказался настолько заметной и яркой фигурой, что к нему обратились все взгляды. «Он занял свое кресло, и капельдинеры, впервые видевшие этого титана, почувствовали, что перед ними Человек с большой буквы».[251]

Поначалу Моне использовал работу как благовидный предлог, чтобы пропустить очередной многолюдный вернисаж: газета «Жиль Блас» сообщала, что он «трудится и не может оставить пленэр».[252] Но увидеть, как собственные картины украшают стены Лувра, было слишком заманчиво. Да и не только в этом было дело: терпя в течение многих лет притеснения и неприязнь со стороны художественного «истеблишмента», Моне для себя решил, что и он сам, и его друзья-единомышленники должны занять заметное место в национальных музейных собраниях. В 1890 году он начал долгую и активную кампанию, чтобы «Олимпия» Мане, вызвавшая громкий скандал на Парижском салоне 1865 года, оказалась в Люксембургском музее, хранившем произведения современного искусства. В 1907 году он убедил Клемансо, тогда премьер-министра, переправить картину в Лувр как подлинный шедевр. Через семь лет и он сам занял место в первом музее Франции рядом с Мане.

Так что Моне совершил одну из немногих вылазок в Париж, когда ответственный хранитель Лувра организовал частный просмотр в залах Камондо.[253] В начале июня он сел в поезд в Боньер-сюр-Сен, в восьми километрах от дома. Поездка в составе, курсировавшем между Парижем и Гавром, заняла чуть больше часа, но звуки пыхтящего паровоза определенно навеяли художнику некие смутные воспоминания. Его жизнь словно бы пролегла параллелью этому железнодорожному полотну, тянувшемуся от вокзала Сен-Лазар до нормандского побережья. Первые рельсы на этом маршруте положили в 1841 году, через год после рождения мэтра, а до Гавра, где он вырос, железная дорога добралась в 1847-м, то есть через год или два после того, как его семья перебралась туда из Парижа. По этой колее в мае 1859 года, в восемнадцатилетнем возрасте, он множество раз преодолевал по двести с лишним километров, отправляясь на занятия в Париж, а затем обратно в Нормандию, чтобы писать Руан, Сент-Адресс, Онфлёр и Трувиль-сюр-Мер.

В тот июньский день 1914 года Моне сел в состав, отправившийся от платформы в Боньере в направлении Парижа. Поезд шел на восток, день наверняка был теплым, приятным, но и утомительным. Миновав долину Сены, цепочка вагонов потянулась через западные предместья Парижа – сердце импрессионизма: не случайно Моне сравнивал с артериями реку и железную дорогу во всем их разноцветии, созданном шлюпками и кафе, мостами и купальщиками или паровозами, игравшими на фоне неба своим черным плюмажем. Как напишет критик через десять с лишним лет, «импрессионизм родился в пригородах столицы».[254] Никто так, как Моне, не любил эти предместья, где так хорошо было отдыхать и предаваться развлечениям в блеске солнечных лучей, среди отражений на рифленой поверхности воды, и никому не удавалось изобразить их более выразительно и притягательно.

---

[249] *Hoschedé*. Claude Monet. Vol. 1. P. 86.

[250] Деревенский житель *(фр.)*.

[251] La Renaissance de l'art français et des industries de luxe. Janvier 1920. Этим другом был Жорж Леконт, описанный эпизод произошел в начале 1890-х гг.

[252] Gil Blas. Juin 3, 1914.

[253] Факт путешествия Моне в Париж и посещения залов Камондо подтверждает газета: Le Journal des débats politiques et littéraires. Juin 9, 1914.

[254] La Revue de Paris. Février 1927.

После Боньера железная дорога сначала вела на юг, утопая в лугах и огибая излучины Сены, а затем, преодолев почти двухкилометровый туннель, выныривала на поверхность недалеко от Рони-сюр-Сен, где река проблескивала сквозь густую зелень, обступившую берега. Еще пара минут – и вот уже Мант-ла-Жоли, где успевает мелькнуть за окном старый каменный мост, некогда запечатленный Камилем Коро, которого Моне назвал «величайшим из пейзажистов».[255] Спустя двадцать минут на противоположном берегу, где находилось местечко Триель-сюр-Сен, показались белые печи, в которых обжигали известь. Выше, на фоне скучившихся тополей, стояла вилла друга Моне – Октава Мирбо. Еще немного, и вагон, раскачиваясь, уже шел через Медан, где художник мог заметить дом писателя и большого друга импрессионистов, недавно почившего Эмиля Золя: ставни и башенки этой постройки были видны над деревьями справа. Дальше – Пуасси; по словам Моне,[256] «жуткое место», где ему довелось жить короткое время до переезда в Живерни и где – уникальный случай – он вообще не нашел подходящей натуры.

Паровоз, пыхтя, пробрался сквозь лес Сен-Жермен-ан-Ле и пересек петляющую Сену. Когда состав под стук колес проезжал Карьер-сюр-Сен, справа показались спускавшиеся по течению вниз острова, кафе и прочие достопримечательности, которые век спустя местные власти дальновидно окрестят «Pays des Impressionnistes» – «Край импрессионистов». Ресторан «Фурнез», в 1881 году увековеченный Ренуаром на картине «Завтрак гребцов», уже почти десять лет был закрыт, но ниже по реке все еще оставались на прежнем месте шлюпочная мастерская, кафе и танцевальный зал «Лягушатник». Там летом 1869 года Моне и Ренуар вместе, прямо на берегу, писали этюды с купальщиками, барахтающимися в реке, и мерцающими отражениями вокруг крошечного островка с названием Камамбер.

Левее, километрах в пяти вверх от моста, где Сена расширялась до ста восьмидесяти метров, виднелись мачты и трубы Аржантёя. Там женившийся во второй раз Моне прожил на рю Пьер-Гиенн с 1871 по 1874 год, а следующие четыре – на бульваре Сен-Дени (позже его переименуют в бульвар Карла Маркса – в честь другого знаменитого жителя городка). Там, на фоне сада, который пышно цвел возле дома, он часто изображал Камиллу. Или нес холсты и мольберт то к берегу реки, то к мосту, где пролегала дорога, и писал парусные шлюпки, железнодорожный мост и порт Аржантёя. А иногда лавировал по широкому отрезку реки в своей плавучей мастерской – шлюпке, на которой его друг Гюстав Кайботт помог соорудить импровизированную каюту. Вода плескалась, ударяясь о борта, Камилла оставалась в каюте, а он сидел на носу, положив ногу на ногу, и увлеченно работал – именно в такой обстановке запечатлел его в один прекрасный летний день 1874 года Эдуард Мане. На другом его полотне Моне ухаживает за садом на рю Пьер-Гиенн и наклоняется к цветам, а Камилла с семилетним Жаном отдыхают рядом на траве. «Казалось, – вспоминал Моне годы спустя, – те чудесные мгновения с их иллюзиями, восторгами и вдохновением должны длиться вечно».[257]

Поезд в последний раз пересек Сену в Аньере, выше по течению от острова Гранд-Жатт, по мосту, который за тридцать лет до этого Жорж Сёра показал на заднем плане в картине «Купание в Аньере». Сразу за мостом, слева, простирался поросший кустарником участок, который спустя столетие еще один не менее расчетливый местный муниципалитет назовет «Парком импрессионистов». И наконец, показались очертания Парижа – Триумфальная арка, заметная издалека, а дальше – Эйфелева башня. Состав миновал трубы и газгольдеры Клиши и оказался в районе Батиньоль, где когда-то друзья Моне, каждый вечер

---

[255] Цит. по: *Tucker*. Monet in the ‘90s. P. 246.

[256] WL 243.

[257] Цит. по: *Isham Howard.* Image of the Sea: Oceanic Consciousness in the Romantic Century. New York: Peter Lang, 2004. P. 335.

собираясь за облюбованным столиком в «Кафе Гербуа», обсуждали «Искусство с большой буквы»[258] и планы покорения Парижа. Кафе было в двух шагах от мастерской Мане, интерьер которой воспроизвел в 1870 году Анри Фантен-Латур в картине «Мастерская в Батиньоле», где Моне и его друзья стоят вокруг Мане, сидящего за мольбертом, с повязанным вокруг шеи изысканным синим платком. Фантен-Латура уже десять лет как не было на свете, да и из восьми целеустремленных молодых людей на этом групповом портрете только Моне и Ренуар еще не покинули этот мир.

Анри Фантен-Латур. Мастерская в Батиньоле. 1870 г. Моне – крайний справа
© Getty Images

Поезд нырнул в Батиньольский туннель, а когда пассажиры вновь увидели дневной свет, пейзаж перед ними сменился в последний раз: у них над головой проплыл мост Европы, после чего, маневрируя по ветвящимся путям, паровоз добрался до вокзала Сен-Лазар. В начале 1877 года Моне разрешили устанавливать мольберт на платформах, где он создавал циклы холстов, изобилующих клубами дыма и пара. Для неблагожелательного, но зоркого критика в этих работах воплотились «все отталкивающие черты» импрессионизма: «грубая фактура, обыденные сюжеты, сиюминутность, намеренная несвязность, вызывающие краски, небрежение к форме.[259] Столь точное определение импрессионизма как нельзя лучше подходило к этому монументальному, покрытому копотью сооружению, в котором воплотились альфа и омега бытия Моне, ведь здесь столько раз начинался и заканчивался его день.

[258] Manet by Himself: Correspondence and Conversation / Ed. Juliet Wilson-Bareau. London: MacDonald & Co., 1991. P. 31.
[259] Цит. по: *Tucker*. Claude Monet: Life and Art. P. 96.

Четырнадцать картин Моне, переданных Лувру, принадлежали графу Исааку де Камондо, некогда обосновавшемуся в Париже коммерсанту и коллекционеру еврейского происхождения, который перебрался в Европу из Константинополя, принял итальянское гражданство и обладал «удивительной способностью делать деньги».[260] Некоторые саркастически замечали, что, претендуя на признание и респектабельность, Камондо сменил «шлепанцы и фески», которые носили его предки, на котелок, абонемент в «Опера́», конюшню с породистыми скакунами и «облагородил свою фамилию соответствующей частицей».[261] Он также стал знатоком живописи и собрал в своей роскошной квартире на Елисейских Полях одну из самых изысканных коллекций импрессионистов во Франции. В 1911 году он скоропостижно скончался в возрасте пятидесяти девяти лет, успев завещать Лувру всю свою коллекцию, включавшую работы Мане, Сезанна, а также Моне. Он оставил сто тысяч франков на обустройство нескольких смежных залов, где должны были разместиться эти произведения, и к началу лета 1914 года все было готово.

Моне, надо думать, ликовал, когда его полотна заняли несколько угловых помещений Лувра вместе с творениями его друзей, которые в прошлом вызывали презрение художественной элиты, да и публикой принимались неоднозначно. Даже Камондо в отношении их не всегда был прозорлив: так, если бы не письмо Моне, он не приобрел бы «Дом повешенного» Сезанна. Купив картину, коллекционер, словно в оправдание, сохранил этот документ в кожаном кармане, прикрепленном с обратной стороны к раме.[262]

Эта поездка по железной дороге давала Моне возможность вспомнить собственные, пусть менее отчаянные, битвы и маленькие победы. Ведь в залах Лувра оказалось еще больше значимых вех его творчества и, в более широком смысле, всей его сознательной жизни, запечатленных на холстах: от заснеженной дороги под Онфлёром, которую он писал в молодости, и сценок в Аржантёе и Ветёе до блистательных видов Руанского собора (четыре из которых принадлежали Камондо) и холстов с водяными лилиями. Один обозреватель описывал, как, стоя возле своих полотен, художник «то восторгался, то с удовольствием начинал вспоминать годы, точные даты и малейшие подробности создания этих произведений».[263]

Вскоре после того, как Моне побывал в Лувре тем июньским днем, на Париж обрушилась жесточайшая гроза. Одна из газет вышла с заголовком «Почва уходит из-под ног». Из-за проливных дождей, вдобавок к «небрежности и изъянам конструкции»,[264] вокзал Сен-Лазар затопило. Канализационные трубы переполнились, их прорвало, размыло метро, на улицах образовались трещины и провалы. В одну такую яму упало такси с водителем и пассажиром; оба погибли. Молниями убило бригаду железнодорожных рабочих, а с домов срывало кровлю. Кое-где взорвался газопровод, особенно сильно полыхнуло на рю Сен-Филипп-дю-Руль, там образовалась дыра двадцатидвухметровой глубины, поглотившая обойную мастерскую. В другую расселину на бульваре Нея провалился бык, а девять лошадей, задействованных в подземных работах возле Порт-де-ла-Шапель, утонули, когда вода хлынула в железнодорожный туннель. Журналист, наблюдавший за пожарными, которые в ту ночь ликвидировали последствия разгула стихии, закрепив на шлемах ацетиленовые лампы, был потрясен, когда заметил яркие огни и услышал, как наяривает оркестр на рю Ла Боэси, где

[260] Burlington Magazine for Connoisseurs. May 1911.

[261] *Vollard Ambrose*. Recollections of a Picture Dealer / Trans. Violet M. MacDonald. Mineola, NY: Dover, 2002. P. 103.

[262] Le Carnet de la semaine. Juin 24, 1917.

[263] Journal des débats politiques et littéraires. Juin 9, 1914.

[264] La Lanterne. Juin 17, 1914.

парочки, не думая о повсеместных разрушениях, весело танцевали «томные вальсы и чувственные танго».[265]

Сейчас в этом беспечном вальсировании на краю зияющей пропасти мы видим грозное предзнаменование, которое, разумеется, не мог разглядеть журналист: аллегорию беззаботной Франции, веселящейся летом 1914 года, когда мир уже погружался в трагические события. Позднее люди будут с ностальгией вспоминать предвоенные годы, золотой век жизнерадостной, безмятежной наивности, время блаженного легкомыслия и утонченного артистизма; в немецком языке даже возникло выражение «счастлив, как Бог во Франции», а позднее, когда прошлое кануло в небытие, этот период стали называть «прекрасная эпоха» *(la belle époque)*. Конечно, понятие появилось уже потом, но образ мира, проживающего последние счастливые дни, и атмосфера упоительного очарования, которую сами парижане называли «сладкая жизнь» *(la vie douce)*, были описаны в «Фигаро» ровно годом раньше. В июне 1913-го один репортер, встретившись с отрядом из сорока семи бойскаутов из Сан-Франциско, попросил их поделиться впечатлениями от Парижа. Скаутов поразила Эйфелева башня и горгульи Нотр-Дама, но особенно – фонтаны и общественные сады, бульвары, обсаженные деревьями, уличные кафе, где можно сидеть, наблюдая за идущими мимо прохожими. Подросткам понравились красные брюки французских солдат, аккуратные бороды молодых мужчин (которые, сняв шляпы, иногда целуют друг друга[266]), длинные багеты в булочной, невероятное количество автомобилей (в одном только Париже их выпускали шестьсот фабрик) и, естественно, «красивые, модно одетые леди», которые, оказывается, – скауты не могли поверить собственным глазам – прямо на улице курят сигареты.[267]

Такой образ Парижа, с бульварами, садами, кафе и модницами, собственно, и был близок Моне и импрессионистам: счастливый мир красоты и изящества, непринужденной повседневной праздности, который они наполнили жизнью и увековечили своей кистью. Сад Моне и запечатлевшие его полотна вписывались в визуальный вокабулярий Парижа так же, как входы на станции метро в стиле ар-нуво и танцовщицы «Фоли-Бержер». «Вспоминая прекрасные мирные времена, – напишет Моне один романист с фронта, прямо из окопа, от силы восемь месяцев спустя, – я часто вижу перед глазами цветущий сад и просторную столовую в Живерни».[268]

От грандиозной бури в июне 1914 года цветущий сад Моне практически не пострадал. Об «ужасном ненастье» упоминается в письме Шарлотте Лизес, но спустя два дня после потопа художник сообщает еще одному другу, что у него «приступ деятельности» и ему некогда даже выйти из дому. «Мой труд превыше всего» – это признание, сделанное в письме, вполне подходило в качестве девиза, который ему не раз придется вспоминать в последующие годы.[269]

Через пару недель он напишет еще два письма: одно – некой мадам Кателино, которой он предложит полюбоваться своими водяными лилиями, пик цветения которых приходится как раз на июнь; второе – парижскому продавцу его картин Полю Дюран-Рюэлю. Моне сообщит, что вернулся к работе, что зрение его улучшилось и «все идет хорошо».[270]

Оба письма, написанные в приподнятом настроении, датированы 29 июня. В этот самый день на первых полосах всех французских газет будет сообщено об убийстве в Сараеве австрийского эрцгерцога Франца Фердинанда.

---

[265] Gil Blas. Juin 16, 1914. Данные о разрушениях взяты из: La Lanterne. Juin 16, 1914.

[266] Имеется в виду традиционное французское приветствие, сопровождающееся троекратным символическим поцелуем в щеку. – *Примеч. перев.*

[267] Le Figaro. Juin 20, 1913.

[268] Archives Claude Monet. P. 152. Романистом был Леон Верт.

[269] WL 2120, 2121.

[270] WL 2122, 2123.

Жорж Клемансо был не из тех, кто готов веселиться на краю пропасти. Он видел, что надвигается буря, и опасался ее. В марте на открытии статуи одного эльзасского политика в Меце он так отозвался о Германии: «Жажда превосходства над Европой предопределяет ее политику уничтожения, направленную против Франции. Поэтому надо готовиться, готовиться и еще раз готовиться».[271] Это было смелое заявление, учитывая, что с 1871 года Мец входил в состав Германской империи. В первой половине 1914 года Клемансо ежедневно писал передовицы для своей новой газеты «Ом либр», в которых патетично предупреждал об угрозе так называемого германского цезаризма. Все силы Германской империи, писал он, «сомкнув ряды, движутся к единственной цели – мировому господству; это завоевание будет мирным, если добровольно покориться натиску, и жестоким, если оказать сопротивление».[272] Он сожалел о плачевном уровне оснащения французской армии и о том, что Германия могла выставить три с половиной тысячи единиц тяжелой артиллерии против трехсот, которыми располагали французы. Он выступал за продление срока воинской повинности с двух до трех лет, что позволило бы поддерживать большую боеспособную армию. Когда солдаты в восточных гарнизонах начали протестовать, он опубликовал памфлет, обратившись к ним с вопросом: «Разве не доносится до вас через Вогезы грохот полевых орудий, когда вы складываете оружие?»[273]

В передовице Клемансо от 23 июня говорилось: «Бессмысленно отрицать, что Европа живет в состоянии непрерывного кризиса». С убийством Франца Фердинанда кризис обострился. И даже Клемансо уже не мог предсказать, как будут развиваться события. Пройдет два дня, и очередная передовица, посвященная «чудовищной трагедии в Сараеве», выйдет с заголовком «Шаг в неизвестность». Высказывания лидера французских социалистов Жана Жореса о том, что может произойти дальше, оказались более определенными. Жорес был единственным политиком во Франции, не уступавшим Клемансо в харизме, интеллекте и красноречии, и при этом оставался его достойным и постоянным оппонентом. Если Клемансо был наиболее ярким и сильным литератором во французской политике, Жорес приковывал внимание своими выступлениями перед аудиторией – некоторые назвали его величайшим оратором всех времен.[274] В июле 1914 года, пользуясь своим блистательным ораторским даром, Жорес выступил против участия Франции в «дикой балканской авантюре», полагая, что войну все еще можно предотвратить. 25 июля, выступая в Вэзе, недалеко от Лиона, он вышел к аудитории с такими словами: «Подумайте, чем эта катастрофа обернется для Европы. <…> Какая начнется бойня, разруха, какое варварство!»[275]

Вместе с тем во Франции многим было не до политических событий в Сербии и нарастающих гибельных конфликтов: всеобщее внимание привлекло дело Кайо – суд над Генриеттой Кайо, второй супругой Жозефа Кайо, в прошлом – министра финансов в правительстве Клемансо, а с июня 1911 по январь 1912 года – премьер-министра. В марте редактор «Фигаро» Гастон Кальметт начал кампанию по дискредитации Кайо, опубликовав фрагменты его личной переписки, в том числе письма, которые он адресовал Генриетте, когда еще состоял в первом браке: тем самым доказывалось, что Кайо бесчестен в достижении личных целей. «Он разоблачен, – торжествовал Кальметт. – Моя миссия выполнена».[276] Мадам Кайо свою миссию выполнила три дня спустя, явившись в кабинет Кальметта на рю Дрюо: она

[271] Цит. по: *Holt Edgar.* The Tiger: The Life of Georges Clemenceau, 1841–1929. London: Hamish Hamilton, 1976. P. 165.

[272] L'Homme Libre. Juin 25, 1914.

[273] Цит. по: *Holt*. The Tiger. P. 164.

[274] См.: *Zeldin Theodore*. France 1848–1945: Politics and Anger. Oxford: Oxford University Press, 1979. P. 397.

[275] Цит. по: *Goldberg Harvey*. The Life of Jean Jaurès. Madison: University of Wisconsin Press, 1962. P. 460, 463.

[276] Le Figaro. Mars 13, 1914. Все обстоятельства дела см.: *Berenson Edward*. The Trial of Madame Caillaux. Berkeley: University of California Press, 1992.

выпустила в него шесть пуль из браунинга, спрятанного в меховой муфте. В июле она предстала перед судом за убийство.

Благополучие Европы висело на волоске, однако на освещение суда над мадам Кайо у журналистов ушло куда больше чернил, чем на описание ухудшающейся политической обстановки. Газета «Эко де Пари» практически игнорировала все другие новости. Даже первая полоса «Ом либр» подробнейше раскрывала читателям ход дела, не забыв упомянуть, что в первый день процесса мадам Кайо, в черном платье и соломенной шляпе того же цвета, поддерживала силы, перекусывая вареными яйцами и солониной из ягнятины, и запивала все это водой «Эвиан».[277] Рассмотрение дела, потребовавшее участия двух бывших премьер-министров, а также бывших и действующих глав других министерств, длилось до 28 июля, когда подсудимую оправдали. Оглашение вердикта завершилось всего за несколько часов до того, как Австро-Венгрия объявила Сербии войну и сбросила бомбы на Белград. Через три дня стала известна еще одна шокирующая новость: Жорес был убит французским националистом в кафе на рю Монмартр.

На следующий день, 1 августа, в Национальную ассамблею пришла телеграмма с приказом о всеобщей мобилизации, который сразу был оглашен. А за окнами ассамблеи в газетных киосках на набережной Орсе очередной выпуск «Ом либр» вышел с передовицей Клемансо, озаглавленной «Падение в пропасть». Через два дня, в шестнадцать часов пятнадцать минут, когда над Парижем гремела гроза и ливень затапливал улицы, Германия объявила Франции войну.[278]

[277] L'Homme Libre. 21 Juillet 1914.

[278] О погоде 3 августа см.: Le Matin. 4 Août 1914.

Глава пятая
Впереди неизвестность

«Лично я останусь здесь, пусть даже эти варвары решат меня убить: я умру среди своих холстов, видя плоды трудов всей моей жизни».[279]

Клод Моне написал это спустя чуть меньше месяца после начала войны. Еще через две недели он повторил свою отважную клятву в письме Женевьеве Ошеде, жене своего пасынка Жан-Пьера, который, как и еще три миллиона французов, уже надел военную форму. «Если здесь станет неспокойно или опасно и Бланш захочет уехать, я ее пойму, – писал художник, – но сам все равно останусь. Слишком много воспоминаний хранят эти места. Здесь прошла бóльшая часть моей жизни; словом, лучше умереть здесь, рядом с моими работами, чем спастись, но бросить все, чем я жил, на потребу мародерам и врагам».[280]

Этой решимости встретить врага лицом к лицу у Моне напрочь не было, когда германские солдаты ступили на французскую землю в предыдущий раз, в 1870 году. Он тогда проводил медовый месяц с Камиллой и трехлетним Жаном в курортном местечке Трувиль-сюр-Мер на берегу Атлантики. Когда хорошо вооруженная прусская армия из двухсот тысяч солдат подошла к Парижу и принялась осаждать город, он поспешил переправиться через Ла-Манш в Англию. Моне отсиживался там всю Франко-прусскую войну, бродя по лондонским паркам, где создал немало прекрасных холстов, и воспитывал свой вкус, знакомясь с произведениями Констебла и Тёрнера, а также с английским джемом.

Французские солдаты идут в штыковую атаку в битве на Марне, 1914 г.

В августе 1914 года ситуация снова складывалась не в пользу Франции. К германской границе спешили сотни эшелонов с французскими солдатами в кепи и красных брюках, так запомнившихся бойскаутам. Блестели нагрудные знаки кавалеристов, а офицеры гневно потрясали тростями. «Все дружно пели, – сообщала газета „Матэн“, – зная, что идут слу-

[279] WL 2128.
[280] WL 3102.

жить священному делу будущего цивилизации».[281] И конечно же, их собственной страны. «Умереть за родину – вот самая прекрасная судьба», – пели они. Эта участь постигла десятки тысяч человек, попавших под огонь германских орудий – тяжелых полевых пушек, грохот которых Клемансо слышал по ту сторону Вогезов и которые теперь безжалостно выкашивали всех подряд. 22 августа двадцать тысяч французских солдат пали в битве при Шарлеруа; это была самая крупная потеря во французской армии по итогам одного дня. Пройдет два дня, и германская армия хлынет через границу Франции.

Французская пресса сообщала, что парижане встретили такой поворот событий, храня «гордое спокойствие».[282] Но на самом деле паника, безусловно, имела место. К концу августа в Париже была слышна германская канонада, аэропланы «таубе» сбрасывали на город бомбы. Парижане с тревогой высматривали в небе цеппелины. Военный министр предрек, что германцы появятся в столице в течение недели, началась спешная эвакуация. Как и в 1870 году, правительство переехало в Бордо, а парижане бросились на вокзал Аустерлиц и Орлеанский вокзал, где творилась невообразимая сумятица, сновали набитые добром автомобили, а жандармы пытались навести порядок. Некоторые устремились на суда, выходящие из Руана и Гавра, где эвакуационные госпитали лихорадочно готовились принимать раненых. Тысячи людей перемещались по дорогам в телегах, на велосипедах или шли пешком, везя перед собой пожитки.[283] Этот исход коснулся и произведений искусства. Более двух с половиной тысяч картин из Лувра сложили в ящики, запечатали и под охраной солдат отправили на хранение в Тулузу и Блуа. Среди эвакуированных работ были четырнадцать холстов Моне из коллекции Камондо, провисевших в музее чуть больше двух месяцев.[284]

Мимо сада Моне в Живерни поезда везли на восток солдат в товарных вагонах. Тем временем многие фермеры и крестьяне потянулись на запад, прочь из Живерни и окрестных мест, спасаясь, по словам Моне, «в минуту всеобщей ужасной и нелепой паники».[285] Есть воспоминания очевидца, так описывающего дороги вокруг Живерни в те августовские дни: «Всюду грязно от пыли, поднятой ордой бедняков, толкающих впереди свой скарб, дети в голос рыдают на телегах, а старики, сломленные тяготами и переживаниями, беззвучно всхлипывают и прячут лицо в ладонях».[286] Вскоре в деревне появилось семейство беженцев из Бельгии, они поселились в доме, принадлежавшем Дельфену Сенжо, у семьи которого Моне приобрел «Прессуар».[287]

В Живерни зачислили на срочную службу или мобилизовали больше тридцати мужчин. Американское землячество исчезло практически в одну ночь. Падчерица художника Марта уехала вместе с мужем Теодором Эрлом Батлером и его двумя детьми: они поспешили из Живерни в Нью-Йорк. Лишь один американец остался по крайней мере еще на несколько месяцев – Фридерик Уильям Макмоннис, скульптор из Бруклина, в 1901 году обосновавшийся в здании монастыря XVII века, возле церкви. Он устроил госпиталь на четырнадцать мест в увитом плющом доме под названием «Дом на сваях». Койки пустовали недолго: раненые солдаты заняли все до одной.

Старшей сестрой милосердия импровизированного госпиталя в Живерни вскоре стала бывшая звезда – Эжени Бюффе, «уличная певичка», в 1890 году прославившаяся на всю

---

[281] Le Matin. Août 4, 1914.

[282] Le Temps. Septembre 4, 1914.

[283] The Times. Septembre 3, 1914.

[284] Автор благодарит за эту информацию Клэр Менон (личная электронная переписка, 17 декабря 2014 г.). См.: *Maingon Claire*; Campserveux, David. A Museum at War: The Louvre 1914–1921 // L'Esprit Créateur. Vol. 54 (Summer 2014). P. 127–140.

[285] WL 2642.

[286] *Buffet Eugénie*. Ma vie, mes amours, mes aventures: confidences recueillies par Maurice Hamel. Paris: Eugène Figuière, 1930. P. 129.

[287] Le Radical. Novembre 19, 1914.

страну своими выступлениями в парижских кабаре и кафешантанах. За несколько недель до описываемых событий мадемуазель Бюффе, которой ныне было сорок восемь лет, прошла курсы сестер милосердия, и ее отправили менять повязки и утешать раненых солдат в Живерни. «Боже, что за зрелище! – писала она потом. – Сколько ночей провела я, слушая стенания несчастных бойцов… Некоторые в первом же наступлении лишились рассудка и теперь вскакивали среди ночи, хоть мы за ними и смотрели, и кричали так, словно все еще были в окопах». Бюффе обратила внимание, что многие молодые солдаты издают один и тот же жалобный стон: *Maman* («мама»). Как-то ночью она решила им спеть, и они, «убаюканные этой колыбельной, умиротворенные и притихшие, уснули».[288]

Госпиталь, в котором царила атмосфера страданий и смерти, находился меньше чем в километре от дома Моне. Жители Живерни жертвовали заведению белье и матрасы, Моне тоже внес свою лепту: раненые и контуженые солдаты питались овощами из его сада. Если точнее, то горох и бобы росли не в той знаменитой части на территории фермы «Прессуар» – ботва овощных культур мало привлекала художника, – а в огороде, который его садовники разбили на участке, арендованном по соседству вместе с так называемым «Синим домом». Из-за войны сады Моне постепенно зарастали, поскольку многие садовники отправились на фронт. «У нас все благополучно, по-прежнему приходят хорошие вести о тех, кто нам дорог, – писал Моне Жозефу Дюран-Рюэлю, сыну продавца его картин, – но живем мы в постоянных волнениях и тревогах».[289]

В начале июля, ощутив душевный подъем, Моне сообщил Гюставу Жеффруа, что «берется за грандиозный труд».[290] Теперь же, в первые страшные недели военного конфликта, когда под ружье встали Жан-Пьер и Альбер Салеру, муж его падчерицы Жермены, мысли об этом труде отошли на второй план. «Будь храбрым, но осторожным, – писал художник Жан-Пьеру, – и знай, что ты всегда в моем сердце».[291] Второй его сын, Мишель, не был допущен к службе по состоянию здоровья, вероятно из-за операции, которую он перенес за несколько месяцев до этого, или из-за старой травмы – перелома бедренной кости, полученного в 1902 году, когда он разбил свой автомобиль в Верноне.[292] Тем не менее он еще раз попытается пойти добровольцем. Волновался Моне и за своих друзей. Он отправлял телеграммы, чтобы хоть что-то узнать о Саша и Шарлотте, пытался разыскать Октава Мирбо и в письмах в Париж справлялся о Ренуаре, проводившем на фронт двоих сыновей.[293]

Беспокоился Моне и о судьбе своих картин. Враг стоял меньше чем в пятидесяти километрах от Парижа, аэропланы бомбили столицу и сбрасывали мешки с песком, к которым крепили листовки, сообщавшие, что скоро в городе будут германские войска; мэтр боялся, что его холсты попадут в руки гуннов, и наверняка помнил, как в 1870 году были уничтожены многие произведения Камиля Писсарро: в доме художника в Лувесьене пруссаки устроили мясную лавку, а холстами застилали пол. В последний день августа в письме Жозефу Дюран-Рюэлю Моне спрашивал, нет ли у него на примете «надежного места», где можно было бы разместить «часть картин…», и подсказывал: «Вдруг вы найдете возможность арендовать автомобиль с надежным водителем, который увез бы все, что удастся погрузить».[294] Если

[288] *Buffet*. Ma vie, mes amours, mes aventures. P. 129–130.

[289] WL 2132

[290] WL 2124.

[291] WL 2126.

[292] Об этой аварии см.: WL 1673. Моне пишет об освобождении сына от службы в письме: WL 2128.

[293] WL 2125.

[294] WL 2127.

бы это получилось, холсты Моне, как и сокровища Лувра, присоединились бы к массовому исходу.

Но автомобиль из Парижа за картинами не приехал, зато вскоре из своего дома в Шевершмоне, в сорока километрах выше по реке от Живерни, прикатил Октав Мирбо. Не многим посетителям здесь бывали столь же безмерно рады, особенно в такое смутное время. Мирбо, несомненно, был искренен, когда писал Моне: «Вы самый дорогой мне человек на свете».[295] Их взаимная привязанность казалась трогательной Саша Гитри: «Не было ничего прекраснее этого блеска в глазах, когда они переглядывались».[296]

Их дружба началась больше тридцати лет назад: в 1880-х годах Мирбо опубликовал первые восторженные строки, посвященные живописи Моне. Как рассказывает Гитри, тогда этот, быть может, самый проницательный и умеющий предельно ясно выразить свои мысли критик навлек на себя гнев всего Парижа, осмелившись раньше всех отдать должное Моне, Сезанну и Вон Гогу.[297] Моне назвал его «первооткрывателем живописи».[298] Он также писал романы, весьма своеобразные и порой странные. В 1913 году одна газета назвала его «великий Октав Мирбо, самый мощный писатель нашего времени».[299] Но прежде всего он был неутомимым борцом за правду и справедливость, а также защитником обиженных – человеком (по выражению все той же газеты) «по-настоящему передовых взглядов».[300] Собрат Мирбо по перу как-то заметил, что по утрам, едва проснувшись, он уже зол на весь мир и до самого вечера выискивает поводы, чтобы не подобреть.[301] В детстве он метал в беспечных прохожих яблоки из семейного сада[302] и всю оставшуюся жизнь продолжал «выпускать снаряды по движущимся мишеням». Больше всех доставалось от него церкви: о том, как священники покрывают случаи сексуальных домогательств (жертвой которых он сам стал в школьные годы, проведенные в Бретани), с безжалостной откровенностью описано им в романе 1890 года «Себастьян Рок, или Убийство души ребенка».

---

[295] *Mirbeau Octave*. Correspondance Générale / Ed. Pierre Michel with the assistance of Jean-François Nivet. Lausanne: L'Age d'Homme, 2005. Vol. 2. P. 260.

[296] *Guitry*. If I Remember Right. P. 222.

[297] Ibid. P. 227.

[298] *Elder*. A Giverny, chez Claude Monet. Loc. 835.

[299] L'Homme Libre. Août 2, 1913.

[300] Ibid. Septembre 14, 1913.

[301] *Harding James*. Sacha Guitry: The Last Boulevardier. London: Methuen, 1968. P. 51.

[302] Le Figaro. Octobre 22, 1932.

Писатель Октав Мирбо, большой друг Моне

Мирбо был таким же гурманом, как и Моне. В 1880-х годах он основал «обеденный клуб» – в буквальном смысле слова, – назвав его «Bons Cosaques» (что можно перевести как «Бравые казаки»), и художник сразу был туда приглашен. Садоводство – еще одно их общее увлечение: в 1890-х годах Мирбо с не меньшей одержимостью, чем Моне, пристрастился к разведению садов. «Я так люблю цветы, что больше мне ничего не надо, – признался он в газетной публикации в 1894 году. – Цветы – мои друзья. <…> Только они приносят радость».[303] Его любовь к растениям имела и более «земные» стороны; однажды он поделился с Моне: «Меня восхищает даже ком земли, я могу любоваться им часами напролет. А компост! Так можно любить только женщину. Я разбрасываю его и вижу в этих дымящихся кучах прекрасные формы и яркие краски, которые скоро здесь проявятся!»[304] Мирбо удобрил компостом не один сад, переезжая из одного дома в другой, пользуясь бесконечными советами Моне, получавшего в ответ шуточные отчеты о его неудачах и разочарованиях («У меня ни единого цветка! <…> Слизняки поедают головки маков, пока личинки червей точат корни»).[305] В 1900 году, перед тем как отойти в мир иной, отец Мирбо рекомендовал семейного садовника Феликса Брёя, чтобы тот ухаживал за растениями Моне, – и вот больше десяти лет спустя Брёй все еще жил в Живерни, поселившись в небольшом доме на территории имения.

В юности кипучий нрав Мирбо дополняла грозная внешность: огненно-рыжие волосы, пылающие ярко-синие глаза, внушительное сложение. Вот как описал его один газетчик: «Он широкоплечий, лицо напоминает морду мастифа, привыкшего громко лаять и больно кусать».[306] О его эксцентричности свидетельствовал и облик собаки, гулявшей с ним по

[303] Le Journal. Septembre 16, 1894.

[304] *Mirbeau*. Correspondance Générale. Vol. 2. P. 284.

[305] Ibid. P. 261.

[306] Le Figaro Février 17, 1917.

Парижу на поводке, – все считали ее дикой, что это была за порода, осталось загадкой (предположительно – динго), но ее неизменная преданность хозяину напоминала самого Мирбо, всегда хранившего верность друзьям, в том числе Моне.[307] Зато присущее Мирбо миролюбие олицетворял другой живший у него зверь – совершенно незлобивый еж, чья кончина глубоко опечалила писателя.

В былые дни Мирбо ездил в Живерни вдоль Сены на велосипеде. В 1914 году ему исполнилось шестьдесят шесть лет, и, как ни печально, он лишь отдаленно напоминал себя былого: после перенесенного двумя годами ранее инсульта он был частично парализован. Теперь его называли «отшельником из Шевершмона»,[308] который с трудом передвигался и – что еще хуже – не мог держать в руке перо. Чтобы содержать дом, Мирбо вынужден был продать столь дорогую ему коллекцию живописи. Три картины Ван Гога попали на аукцион в 1912 году, среди них – «Ирисы» и «Три подсолнуха», приобретенные через год после смерти художника у Папаши Танги, портрет которого, написанный тем же Ван Гогом, также принадлежал писателю. «О да! Как глубоко он постиг утонченную душу цветов!» – написал Мирбо в одной из ранних хвалебных статей о Ван Гоге.[309] Ему не хотелось продавать картины, но 50 тысяч франков, за которые ушли с молотка «Три подсолнуха», в сто шестьдесят шесть раз превысили уплаченную за них сумму, и это стало для него хоть каким-то утешением.

Визит Мирбо был желанным, но едва ли радостным. Полупарализованный писатель считал, что жить ему осталось недолго, и часто говорил друзьям и гостям: «Больше мы с вами не встретимся. Нет-нет! Мне конец». Как-то раз он повторил это Моне: «Мы друг друга больше не увидим. Я не жилец, все кончено».[310] Мирбо был подавлен еще по одной причине. Он считался самым известным и открытым выразителем антивоенных взглядов, в его романах часто говорится об ужасах войны, о национализме и патриотизме. Так, главный герой романа «Себастьян Рок» отвергает патриотизм за вульгарность и иррациональность, а боевой героизм для него – не более чем «неприкрытый и опасный разбой и убийства». В конце Себастьян бесславно падет на поле боя, подтверждая мысль Мирбо: война истребляет тех, кто молод и полон сил, и тем самым «убивает надежду человечества».[311] Неудивительно, что, когда война разразилась в реальной жизни, это окончательно подкосило писателя. «Война давит на меня, – сказал он в интервью несколько месяцев спустя. – Она преследует меня днем и ночью».[312]

И все же Мирбо, несомненно, рад был увидеть новые холсты Моне: друг наконец вернулся к работе, и это обнадеживало, даже если сам он уже не мог писать. В очерке, посвященном Мирбо и опубликованном в 1914 году, говорилось: «Благородство и утонченность помогали ему замечать в помыслах и трудах других людей недостижимую красоту, ради которой этот поборник всего справедливого и прекрасного готов был снова и снова идти в бой».[313] Так и в Моне он прежде всего видел художника, постигшего неуловимую красоту, и сломал немало копий, защищая его. Многие годы из-под его пера постоянно появлялись ободряющие и хвалебные строки, особенно когда Моне переживал очередной кризис. «Вы, бесспорно, величайший, самый мощный художник нашего времени», – писал он, когда Моне

---

[307] Пьер Мишель рассказывает о верной собаке динго как о «близнеце» Мирбо в предисловии к опубликованному издательством «Буше» роману Мирбо «Динго»: *Mirbeau*. Dingo. Société Octave Mirbeau, 2003. P. 6. Издание доступно онлайн: http://www.leboucher.com/pdf/mirbeau/dingo.pdf.

[308] *Carr Reg*. Anarchism in France: The Case of Octave Mirbeau. Manchester, UK: Manchester University Press, 1977. P. 147.

[309] L'Echo de Paris. Mars 31, 1891.

[310] Цит. по: *Michel Pierre, Nivet Jean-Francois*. Octave Mirbeau: l'imprécateur au cœur fidèle. Paris: Librairie Séguier, 1990. P. 905–906.

[311] *Mirbeau Octave*. Sébastien Roch. Preface by Pierre Michel. Angers: Éditions du Boucher, 2003. P. 268, 269.

[312] Le Petit Parisien. Août 13, 1915.

[313] *Elder Marc*. Deux essais: Octave Mirbeau, Romain Rolland. Paris: Georges Cres, 1914. P. 22.

в отчаянии отменил выставку в 1907 году и искромсал холсты с водяными лилиями.[314] А летом 1913 года Мирбо отправился вслед за художником в «Зоаки», где вместе с Гитри «дружески увещевал» мэтра, пробуждая в нем интерес к живописи.[315]

Собственно, Мирбо одним из первых увидел, как начинает создаваться новое большое творение. Моне охотно показывал друзьям свою творческую кухню. Еще в июле он пригласил Гюстава Жеффруа «посмотреть, как зарождается его необъятное произведение»,[316] но тогда визит дважды сорвался. Не приехал и Клемансо, который, будучи сенатором, председателем сенатских комитетов по военным и иностранным делам, издателем газеты «Ом либр», также не смог вырваться из Парижа и вообще собирался последовать за правительством в Бордо. Между тем Саша Гитри тяжело заболел и пролежал с пневмонией всю весну и начало лета – так что в начале июля отправился поправлять здоровье в Эвиан-ле-Бен. А к сентябрю они с Шарлоттой уже собирались в эвакуацию – подыскивали себе виллу в безопасном Антибе.

Что именно увидел Мирбо и как далеко продвинулся Моне к началу сентября, сказать сложно. В начале июля Моне сообщил, что трудится два месяца подряд «беспрерывно, несмотря на неподходящую погоду».[317] Зной и грозы первых двух с лишним июльских недель к концу месяца сменились более умеренной погодой и частыми ливнями.[318] Но если тогда его труд был плодотворным, то в августе и сентябре в обстановке паники и неопределенности он, похоже, приостановил свои штудии. А значит, в тревожные первые дни войны Мирбо увидел новое произведение на начальной стадии, но даже таким оно впечатляло, хоть и было отложено до лучших времен.

К середине сентября угроза стала менее явной, ситуация на фронте с точки зрения Франции выглядела почти оптимистично. Победа в битве на Марне с участием более шестисот таксомоторов, подвозивших на фронт бойцов подкрепления, означала, что Париж может спать спокойно. «Они возвращаются туда, откуда пришли, познав поражение и позор», – торжествовал некий репортер, описывая отход германских войск.[319] Разумеется, возвращались они отнюдь не домой; в середине сентября началось строительство траншей вдоль северного берега реки Эна, в то время как британцы, на другой стороне, усиливали позиции у Шмен-де-Дам: это были первые окопы, скользкие от грязи, которые затем сетью протянутся от Северного моря до Швейцарии. Сам военный конфликт уже получил название Великая война, или Мировая война, подтверждая чудовищный охват этого столкновения.[320]

После шести недель потрясений в Живерни вернулась жизнь – не вполне настоящая и непростая. Деревня оставалась пугающе безлюдной. «Все бежали», – писал Моне в октябре.[321] Другому своему другу он сообщал в Париж, что не видит людей, «кроме несчастных раненых, которые здесь повсюду, даже в самых маленьких городках».[322] Однако в том

---

[314] *Mirbeau*. Correspondance avec Claude Monet. P. 215.

[315] Gil Blas. Septembre 3, 1913.

[316] WL 2124.

[317] Ibid.

[318] См.: раздел «Погода» на с. 3 газеты «Матэн» за июль 1914 г. (Le Temps Qu'il Fait // Le Matin. Juillet 1914).

[319] Le Matin. Septembre 14, 1914.

[320] Определение «Великая война» вошло в обиход в начале осени 1914 г. См.: La Grande Guerre: La Vie en Lorraine / Ed. René Mercier. Septembre 1914. Nancy: L'Est Républicain; а также: La Grande Guerre par les artistes / Ed. Gustave Geffroy.Paris: Georges Crès. Novembre 1914. Той осенью были также опубликованы фотографии Шарля де Прейсака (Charles de Preissac. Photographies de la Grande Guerre). Понятие «мировая война» появляется в издании: Revue Générale Militaire 16. Juillet-décembre 1914. Paris: Berger-Levrault. P. 104.

[321] WL 2642.

[322] WL 2129.

же месяце, чуть раньше, Мирбо посетил его еще раз, и тогда Моне сообщил Жеффруа, что их измученный болезнью друг теперь «в добром здравии и впечатлен последними событиями»,[323] то есть новым грандиозным проектом Моне, работу над которым художник все еще не возобновил.

В ноябре Моне побывал в Париже – с тех пор как начались военные действия, он там не появлялся. В первые месяцы Великой войны город выглядел как будто «отрезвленным». Уже успели вернуться многие из тех, кто эвакуировался, в городе было полно беженцев из Бельгии и раненых солдат. Раненых было такое количество, что часть отеля «Ритц» специальным приказом превратили во временный госпиталь. Лишь немногие гостиницы принимали постояльцев.[324] Улицы были почти безлюдными, театры закрылись, Лувр опустел, с наступлением ночи всюду воцарялась тьма. Почти всем было не до искусства. В день приезда Моне одна газета писала: «В страшных испытаниях, уготованных нам бесчеловечной войной, искусство способно лишь скорбеть. Оно оплакивает сокровища Лувена, Мехелена, Арраса и Реймса»[325] – городов, в которых памятники искусства и архитектуры пострадали или были уничтожены. Единственную проходившую тогда выставку Анри-Жюльена Дюмона, названную «Впечатления войны: на руинах Санлиса», финансировала франко-бельгийская ассоциация – представленные на ней картины, по словам обозревателя, «говорили, кричали, вопили о попрании законности и промедлении наказания».[326] Казалось, эпоха безмятежно-прекрасных прудов и садов ушла в прошлое.

[323] WL 2130.

[324] В издании: L'Echo de Paris. Novembre 8, 1914, указано всего четыре парижских отеля, «открытые во время войны».

[325] Le Petit Parisien. Novembre 10, 1914.

[326] Ibid.

Поль Сезанн. Портрет Гюстава Жеффруа

В Париже Моне пообедал с Жеффруа. Они подружились давно и сразу – как только познакомились в сентябре 1880 года, вместе оказавшись в одном небольшом отеле у подножия маяка на Бель-Иль-ан-Мэр, и Жеффруа принял Моне – бородатого, в берете и толстом свитере, потрепанного всеми ветрами – за капитана морского судна.[327] В том году Жеффруа начал работать в качестве журналиста у Клемансо в «Жюстис». И так же как Клемансо и Мирбо, стал влиятельным и верным своим принципам борцом, ясно и открыто излагаю-

[327] *Geffroy*. Claude Monet. P. 1.

щим свои взгляды. Один из друзей вспоминает его как «человека, для которого справедливость <была> превыше всего».[328] А другие с теплотой называли его *«Le bon Gef»* («Славный Жеф»). «Светлое, усталое лицо» Жеффруа, как выразился один его собрат по перу,[329] запечатлел Сезанн и изваял Роден. Этот плодовитый автор книг о художниках и музеях в 1908 году был назначен директором Национальной мануфактуры Гобеленов, парижской фабрики по изготовлению настенных ковров. Там он и поселился в добротной квартире вместе с любимой матерью и с неизлечимо больной сестрой Дельфиной; здесь же разместилась его библиотека из тридцати тысяч книг. С Клемансо и Мирбо его сближала также убежденность, что Моне – один из величайших живописцев в истории и принадлежит к «когорте мастеров», как он убежденно заявлял.[330]

Моне и Жеффруа не довелось увидеть также Клемансо, который находился в Бордо, где из тесной квартиры руководил остатками редакции «Ом либр»: три четверти сотрудников газеты ушли на фронт.[331] Моне не получал вестей от Тигра с первой недели войны, когда тот написал из Парижа: «Напряжение громадное, но я убежден, что если мы не утратим присутствия духа – а оглянувшись вокруг, вижу, что так и есть, – то успешно справимся. Только это потребует времени».[332] В том августе он опубликовал в «Ом либр» волнующий призыв забыть о политической вражде и разногласиях: «Сегодня среди французов не должно быть ненависти. Пора научиться любить друг друга и радоваться этому».[333] Еще через несколько дней он отправил жизнеутверждающее послание другу в Англию: «Мы переживаем трудные времена, но, полагаю, благополучно их минуем. Страна меня восхищает. Ни кличей, ни песен. Только взвешенные решения».[334]

Но радость любви недолго была всеобщей, а решения – взвешенными. К концу августа, когда Париж, казалось, вот-вот падет под натиском Германии, Клемансо явился к президенту Франции Раймону Пуанкаре и набросился на него с обвинениями. «Его путаная речь выдавала злость и неистовство человека, утратившего самообладание, – вспоминал Пуанкаре, – и ярость разочарованного патриота, который считал, что сможет победить в одиночку».[335]

Пуанкаре был не единственным, кому досталось от разгневанного Тигра. В 1887 году Клемансо заявил: «Война – слишком серьезное дело, чтобы доверять его военным».[336] В 1914 году он быстро укрепился во мнении, что столь серьезную задачу нельзя отдавать на откуп генералам. В сентябре он жестко выступил против французской военной элиты. В «Ом либр» он раскритиковал армейские медицинские службы, собственными глазами увидев, как раненых солдат доставляют с фронта в фургонах для перевозки рогатого скота и лошадей, после чего у многих наблюдается столбняк. Однако правительство объявило военное положение, в свете которого многие гражданские свободы упразднялись, а военным властям передавались широкие права, связанные с цензурой в любых газетах, которые могли представлять угрозу общественному порядку и подрывать моральный дух. Нашелся генерал, обвинивший Клемансо в проведении «порочной и лживой кампании».[337] Тираж газеты был арестован, и

---

[328] Слова Жюля Амеде Барбе д'Оревильи цит. по: *Hoschedé*. Claude Monet. Vol. 1. P. 103.

[329] L'Art et les artistes. Décembre 1905 / Trans. Terence Maloon // *Shackleford et al.* Monet and the Impressionists. P. 197.

[330] *Geffroy*. Claude Monet. P. 313.

[331] См.: *Dallas*. At the Heart of a Tiger. P. 440.

[332] Georges Clemenceau à son ami Claude Monet. P. 79.

[333] L'Homme Libre. Août 2, 1914.

[334] *Clemenceau*. Discours de Guerre: Recueillis et publiés par la Société des Amis de Georges Clemenceau. Paris: Presses Universitaires de France, 1968. P. 43.

[335] Цит. по: *Watson D. R.* Clemenceau: A Political Biography. London: Eyre Methuen, 1974. P. 252.

[336] Цит. по: *Suarez Georges*. La vie orgueilleuse de Clemenceau. Paris: Éditions P. Saurat, 1987. P. 128.

[337] Цит. по: *Becker Jean-Jacques*. The Great War and the French People / Trans. Arnold Pomerans. Leamington Spa: Berg, 1985. P. 45.

«Ом либр» неделю не выходила. В итоге издание возобновилось, хоть и под новым, издевательским названием *L'Homme Enchaîné.* «Свободный человек» стал «Человеком в оковах».

Зато Моне свои оковы наконец скинул: к концу ноября он вернулся к холстам. «Я снова тружусь, – сообщил он Жеффруа в письме от 1 декабря. – Это лучшее средство, чтобы не думать о нынешних бедах, хоть мне и несколько неловко оттого, что я исследую цвет и форму, пока столько людей ради нас страдают и умирают».[338]

Смятение Моне было понятно. Через год, в ноябре 1915-го, английский искусствовед Клайв Белл с горечью скажет в статье «Искусство и война»: «Всюду только и слышно – „Сейчас не до искусства!“»[339] В самом деле, многие французские художники, отложив кисти, надели форму, в том числе самые заметные авангардисты. «Сегодня практически все наше искусство воюет», – писала газета «Фигаро».[340] И это было правдой – по крайней мере, в отношении молодого поколения. Друг Моне Шарль Камуан, тридцатипятилетний фовист, живший по соседству в Верноне, был мобилизован в августе и сразу же отправлен на фронт, как и навещавший иногда Моне кубист Фернан Леже. Встали под ружье фовисты Морис де Вламинк и Андре Дерен, кубист Жорж Брак.

Другие французские живописцы, особенно старшее поколение, уже служили стране – или начинали служить – в другом качестве: вооружившись кистями и красками. В битве на Марне в сентябре 1914 года сорокатрехлетний художник Люсьен-Виктор Гиран де Севола, воспитанник Академии художеств, воевал в артиллерии, когда его подразделение – одетое в те самые броские форменные брюки – попало под жестокий вражеский огонь. «Именно тогда, – напишет он позже, – мне пришла идея камуфляжа, сначала расплывчатая, но затем все более внятная. Должен же быть способ, подумал я, чтобы замаскировать не только нашу орудийную батарею, но и людей, которые ее обслуживают». Экспериментируя «с формой и цветом», Гиран де Севола начал придумывать средства, с помощью которых его товарищи и окружающие их предметы стали бы «менее заметными».[341]

В Военном министерстве идеи Севола быстро взяли на вооружение. И в начале 1915 года появляется первая камуфляжная группа; сначала в нее войдут тридцать художников, но в итоге к службе будет привлечено три тысячи *camoufleurs*, которым даже пошьют элегантную форму с нашивкой по эскизу самого Севола: золотым хамелеоном на красном фоне. В этих войсках будет служить Брак, спасшийся из траншей вместе с кубистами Жаком Вийоном, Роже де ла Френе и Андре Маре. Перед войной кубистов обвиняли в отсутствии патриотизма и нелюбви к Франции, но Гиран де Севола утверждал, что в новом деле это художественное направление окажется незаменимым: «Для полной деформации объекта я использовал методы кубистов, и это позволило мне привлечь к работам некоторых талантливых художников, которые, в силу особого ви́дения, могли замаскировать любой объект».[342]

К концу 1914 года, пока подразделение Севола начинало разрабатывать маскировку для французских солдат, у которых вместо благородных кепи должны были появиться пятнистые капюшоны с маской, на военную службу призвали еще одну группу художников. В сентябре, после победы на Марне, Пьер Каррье-Беллез и Огюст-Франсуа Горже с помощниками, представлявшими двадцать «избранных живописцев», приступили к росписи гигантского полотна «Пантеон войны» *(Panthéon de la Guerre)*; работы велись в мастерской Каррье-Бел-

[338] WL 2135.

[339] The International Journal of Ethics. November 1915.

[340] Le Figaro. Février 20, 1915.

[341] Цит. по: *Delouche Danielle*. Cubisme et camouflage // Guerres mondiales et conflits contemporains. No. 171: Représenter la Guerre de 1914–1918. Juillet 1993. P. 125.

[342] Цит. по: Ibid. P. 131–132. О кубизме и обвинениях в отсутствии патриотизма см. с. 129.

леза на бульваре Бертье. В итоге должна была появиться панорама; этот иллюстративно-зрелищный жанр, возникший в конце XVIII века, в следующем столетии стал широко популярен: виды города или сцены битвы, изображенные в лучших традициях реалистической живописи на масштабном полотне, огибающем помещение внутри просторной ротонды, полагалось рассматривать со специальной площадки в центре. По сообщениям прессы, композиция «Пантеон войны» с батальными сценами и фигурами сотен героев Франции должна была составить по окружности сто пятнадцать метров.[343]

Для художников, желавших послужить стране, была еще одна стезя: им отводилась роль светочей, прославляющих культуру и цивилизацию Франции. В 1914 году французская пресса была единодушна в вопросе о том, что поставлено на карту. Этот конфликт газетчики называли не иначе как «священная война». Так, 4 августа газета «Матэн» объявила столкновение Франции и Германии «священной войной цивилизации против варварства». Меньше чем через неделю после начала военных событий наиболее авторитетный французский мыслитель – философ Анри Бергсон, обращаясь к самому высокому интеллектуальному учреждению государства, Институту Франции, заявил, что «грубость и цинизм» германцев – это «возврат к дикарству».[344]

Эти слова подтвердились мрачными фактами в конце августа, когда германские войска убили сотни мирных бельгийцев и сожгли город Лувен – «интеллектуальную столицу Нидерландов», о чем напомнила своим читателям газета «Матэн»,[345] – и старинную библиотеку, включавшую более двухсот пятидесяти тысяч средневековых книг и рукописей. Еще через две недели германцы направили свои пушки на Реймсский собор, средневековые скульптуры которого Роден назвал непревзойденным шедевром европейского искусства, а виднейший медиевист Франции Эмиль Маль – вершиной человеческой цивилизации. Германцы, писал Маль, «наставили свои орудия на прекраснейшие статуи, которые всегда несли мир и олицетворяют милосердие, добро, самоотречение… Все человечество возмущено этим преступлением: все словно увидели, как погасла звезда и на земле померкла красота».[346]

Перед лицом подобного варварства в военное время тем более важна была идея поддержания художественных и культурных ценностей. «Пусть французское искусство постоит за себя так же твердо, как французская армия!» – призвал в сентябре Клод Дебюсси.[347] Вопрос встал еще более остро по прошествии нескольких недель, в середине октября, когда первый залп со стороны Германии прогремел на культурном и литературном фронте. 13 октября издание «Тан» опубликовало манифест (в оригинальном виде напечатанный в газете «Берлинер тагеблатт») под заголовком «Призыв к цивилизованным нациям». Его составила и подписала группа из девяноста трех немецких ученых и интеллектуалов, среди которых были биолог Пауль Эрлих, физик Макс Планк, а также Вильгельм Конрад Рентген, открывший излучение, названное его именем. В манифесте выражался протест против «лжи и клеветы», чернящих «славное и правое дело Германии в навязанной нам жестокой схватке». Далее следовали благовидные оправдания и откровенная ложь: дескать, нейтралитет Бельгии нарушили французы и англичане, а вовсе не Германия и ни одно произведение французского или бельгийского искусства не было повреждено, так же как ни один бельгийский гражданин

---

[343] Le Figaro. Juin 2, 1915.

[344] L'Homme Libre. Août 9, 1914.

[345] Le Matin. Août 30, 1914.

[346] Revue de Paris. Decembre 15, 1914. Перевод на английский язык см.: *Byrnes Joseph F.* Reconciliation of Cultures in the Third Republic: Émile Mâle (1862–1954) // Catholic Historical Review. Vol. 83. No. 3 (July 1997). P. 417–418. Высказывание Родена о Реймсе см.: *Cadel Judith*. Rodin: Sa vie glorieuse, sa vie inconnue. Paris: Grasset, 1937. P. 110.

[347] Цит. по: *Kelly Barbara L.* Debussy and the Making of a *musicien français*: Pelléas, the Press, and World War I // French Music, Culture, and National Identity, 1870–1939 / Ed. Barbara L. Kelly. Rochester, NY: University of Rochester Press, 2008. P. 69.

не пострадал от руки немецкого солдата, за исключением случаев «вынужденной самообороны». О притязаниях Франции и Великобритании на право олицетворять цивилизованную Европу было сказано следующее: «Те, кто берет в союзники Россию и Сербию, кто не боится натравливать монголоидов и негров на белую расу, подают цивилизованному миру самый постыдный пример и, безусловно, не имеют права объявлять себя защитником европейской цивилизации».

Подобное заявление было тем более скандальным, что исходило от настоящих гигантов мысли, которых высоко чтили их французские коллеги, предполагая, что в своих суждениях они не могут не опираться на скрупулезные научные обоснования. Но по-настоящему оскорбительным для многих французских интеллектуалов был финальный «кивок» в адрес выдающихся деятелей немецкой культуры: «Пусть никто не сомневается, что в своей борьбе мы пойдем до конца – как цивилизованная нация, для которой наследие Гёте, Бетховена и Канта столь же свято, как родная земля и дом».

Во Франции стали появляться ответные реплики, была даже забавная попытка доказать, что Бетховен – не столько немец, сколько бельгиец.[348] Композитор Камиль Сен-Санс в первые недели войны также вступил в полемику. В статье для ежедневной газеты «Эко де Пари» он признал, что нет смысла отрицать достижения немецкого искусства и немецкой мысли («Это значит подражать германцам, заявляющим, что французы – нация обезьян»). Однако «абсурдная германофилия», испортившая общественный вкус – в частности, навязыванием Вагнера французской аудитории, – также достойна сожаления. «Гёте и Шиллер, – продолжал автор, – замечательные поэты, но как они переоценены!» Финал звучал ярко и патриотично: «Порой приходится слышать, что у искусства нет родины. Это совершенная ложь. Искусство вдохновляется непосредственно народным характером. И если у искусства родины нет, родина в любом случае есть у творца».[349]

Французские деятели искусств и мыслители ответили собственной публикацией, подписи под которой поставил весь интеллектуальный и культурный авангард: литераторы Октав Мирбо, Анатоль Франс и Андре Жид, композиторы Сен-Санс и Дебюсси – и, конечно же, ни Жорж Клемансо, ни Клод Моне не остались в стороне. Моне был самым известным художником во Франции, да и во всем мире, и особую славу ему принесли утонченные вариации на темы французских соборов – тех самых памятников, которые были осквернены германскими пушками, – так что в этом культурном реванше без него было не обойтись. А потому к нему вскоре обратились с просьбой, чтобы он разрешил использовать свое имя и помог общему делу. Издателю готовившейся публикации художник ответил, что обычно не присоединяется к каким-либо группам (что было истинной правдой), но «сегодня другая ситуация, и если вы полагаете, что мое имя поддержит ваши усилия, можете его использовать».[350]

Это ответное заявление, под которым он согласился поставить свое имя, разрослось до целой брошюры, названной «Немцы: разрушители соборов и сокровищ прошлого». Издание, адресованное иностранным литераторам и деятелям искусств, а также «всем ценителям прекрасного», преподносилось как «документальное свидетельство» бомбардировок в Реймсе, Аррасе, Лувене и других городах. В книге были фотографии и прочие подтверждения деяний, которые Анатоль Франс в приложении к этой публикации назвал «бесчеловечным и бессмысленным уничтожением священных памятников искусства и минувших времен».[351]

---

[348] *Becker*. The Great War and the French People. P. 91.

[349] L'Echo de Paris. Septembre 19, 1914.

[350] WL 2143.

[351] Les Allemands: destructeurs des cathédrales et de trésors du passé. Paris: Hachette, 1915. P. 76.

Заимствовать имя и талант Моне французская военная машина будет и впредь. А он тем временем продолжит изучение цвета и формы, обнадеживая себя тем, что таким образом помогает своей стране.

Глава шестая
Grande Dе́coration[352]

В декабре 1914 года, когда Моне вновь стоял перед мольбертом, Париж также возвращался к привычной жизни. Правительство вернулось из Бордо в десятых числах. «Мулен Руж» возобновил дневные и вечерние представления, на сценах «Комеди Франсез» и «Опера коми́к» шли пьесы и оперы, всегда завершавшиеся торжественным исполнением «Марсельезы». Признаки войны были буквально повсюду: в Гран-Пале организовали госпиталь для раненых бойцов; витражи в окнах собора Нотр-Дам заменили на уродливые желтые стекла; всех, кто приезжал в Париж, встречал приглушенный свет фонарей и темные улицы, так что знаменитый «город огней» окрестили вскоре «городом теней».[353] Но осторожный оптимизм постепенно влиял на общий настрой. «Вперед, к полной победе», – призвала газета «Матэн», опубликовавшая официальное сообщение о том, что наступление германских войск на Пикардию и Аргонский лес якобы закончилось для них полным разгромом.[354] «1915 год принесет нам победу и мир», – уверенно заявил французский генерал Пьер Шерфис.[355]

Жорж Клемансо был настроен менее оптимистично. «Война продлится не меньше полугода», – написал он Моне из Бордо в первую неделю декабря и мрачно добавил: «Если только не все три».[356] Спустя несколько дней вместе с другими политиками и дипломатами он вернулся в Париж, а еще через сутки отправился в Живерни. Плохая погода, грязь и сумрак, да еще случавшиеся время от времени ливни[357] не предполагали долгой прогулки по саду Моне, который и без того был укрыт на зиму, да и не хватало там заботливых рук садовников, находившихся ныне на фронте. Зато гастрономические удовольствия остались прежними. Продовольствия во Франции пока хватало – были бы деньги (причем французская пресса вскоре не без злорадства будет рассказывать о том, как немцы устраивают картофельные бунты и давятся сосисками из собачьего мяса и хлебом из соломы).[358] Моне, должно быть, показал Клемансо новые холсты, но теперь Тигр думал не о том, как ободрить друга: перед ним стояла насущная задача. Ему предстояло воодушевить целую нацию, так что он строчил длинные статьи с лозунгами, призывающими к объединению. Новая громкая передовица более чем из двух тысяч слов появлялась на первой полосе ежедневно. В одном из таких посланий он восславил французских солдат и их «сверхчеловеческие усилия», но далее следовало обращение, от которого становилось тревожно: «Сегодня, во имя своего будущего, Франция требует, чтобы ее сыновья жертвовали жизнью».[359]

Клемансо нельзя было обвинить в лицемерии. Его сын Мишель, лейтенант Четвертой армии, в сорок один год чуть не погиб от вражеской пули через две недели после начала войны. Будучи, как и отец, настоящим бойцом, он успел убить своего противника, прежде чем потерял сознание. Однако Моне, возможно, не разделял убеждения Жоржа Клемансо, что дети Франции должны непременно положить жизнь за родину. Его сына, которого также звали Мишель, в итоге признали годным к службе – отчасти из-за того, что требования к

---

[352] «Большая декорация» *(фр.)*.

[353] Цит. по: *Dallas Gregor*. 1918: War and Peace. London: Pimlico, 2002. P. 170.

[354] Le Matin. Decembre 5, 1914.

[355] L'Echo de Paris. Janvier 2, 1915.

[356] Georges Clemenceau à son ami Claude Monet. P. 80.

[357] Le Figaro. Decembre 10, 1914.

[358] Le Matin. Février 25, 1915; Le Petit Parisien. Février 29, 1915.

[359] L'Homme Libre. Decembre 15, 1914.

новобранцам снизили, когда в боях успели погибнуть почти триста тысяч французских солдат. Неизвестно, много ли Клемансо говорил с другом о войне. Живерни было для него святая святых: он ценил общество Моне еще и потому, что политика интересовала художника в последнюю очередь.

Клемансо был искрометным собеседником, и почти всем его остротам нашлось место в дневниках тех, с кем он общался. Моне, в свою очередь, был немногословен. «Только ни о чем меня не спрашивайте, – предупредил он одного гостя. – Не пытайтесь меня разговорить. Ничего интересного я не скажу».[360] Саша Гитри вспоминал: «Клод Моне не любил поддерживать разговор в привычном понимании. Даже на самые серьезные вопросы, касавшиеся искусства, он чаще всего отвечал „да“ или „нет“. <…> То есть говорили вы, он слушал».[361] Впрочем, не всем удавалось вытащить из него даже «да» или «нет». Вспоминают, как в дружеской беседе с Жеффруа Моне рычал в ответ на его реплики: «Р-р-р… Р-р-р… Р-р-р…»[362] Даже с Клемансо он оставался лаконичным и замкнутым. «Самые близкие друзья Моне, – поделился Тигр с Гитри, – могут не знать, что у него на уме».[363]

Но никто не принимал молчание Моне за недостаток ума. Из столовой в комнату, где подавали кофе, гости проходили через Голубую гостиную, где находилась его разнообразная и богатая библиотека. По воспоминаниям Жеффруа, Моне полюбил книги, когда впервые оказался в Париже и в «Брассери де Мартир» стал общаться со многими писателями и интеллектуалами.[364] В 1874 году Ренуар, написавший портрет Моне, изобразил его не у мольберта: художник курит трубку, сосредоточенно склонившись над книгой, в его облике определенно есть нечто «профессорское». В более зрелые годы, в Живерни, Моне часто читал вечерами вслух, когда Алиса сидела рядом в Голубой гостиной с шитьем и слушала. Помимо Мирбо и Жеффруа, он отдавал предпочтение таким авторам, как Флобер, Золя, Ибсен, Харди и Толстой. Читал он и классиков: Аристофана, Тацита и Данте. Обращался к авторам научных трудов и публицистики, как Монтень или Ипполит Тэн, читал «Историю Франции» Жюля Мишле, мемуары Сен-Симона, дневники Делакруа. О Моне на их страницах не упоминается, хотя в юности он часто подглядывал за происходящим в мастерской Делакруа из окна соседнего дома в надежде хоть одним глазком увидеть мастера за работой – с таким же жадным интересом спустя несколько десятилетий гости Живерни будут следить и за ним.

В последний раз в 1914 году Моне привело в Париж увлечение литературой, а заодно и изысканное угощение. На неделе, предшествовавшей Рождеству, он побывал на ежемесячном обеде в Гонкуровской академии, литературном обществе (полное название которого звучало как «Литературное общество братьев Гонкур»), созданном по завещанию Эдмона де Гонкура. Это собрание в 1900 году основали Жеффруа и Мирбо, а с 1912 года Жеффруа стал его президентом. Обеды стали своеобразным продолжением традиции «Бравых казаков» Мирбо (завершивших совместное преломление хлебов в 1888 году): участники были в основном те же, прежней осталась и их любовь к литературе и хорошей кухне.

Десять членов Гонкуровской академии, «десятка», встречались за обедом в первый вторник каждого месяца – сначала в Гранд-отеле, а позднее в «Кафе де Пари». Последние несколько месяцев они собирались в оформленном резными панно отдельном кабинете под названием «Гостиная Людовика XVI» – который вскоре переименуют в «Гонкуровскую гостиную», – в ресторане «Друан», специализировавшемся на морепродуктах; в этом заве-

[360] Le Petit Parisien. Février 12, 1922.

[361] *Guitry*. If I Remember Right. P. 23.

[362] *Fels Marthe de*. La Vie de Claude Monet. Paris: Gallimard, 1929. P. 173.

[363] *Guitry*. If I Remember Right. P. 236.

[364] См.: *Geffroy*. Claude Monet. P. 14–15.

дении возле «Опера де Пари» часто бывал Клемансо и другие журналисты. «За столом говорили на самые разные темы, – сообщалось в газетной хронике, – наконец, когда подали десерт, началось обсуждение литературных новинок года».[365] По итогам этих горячих обсуждений за персиками Мельба,[366] начиная с 1903 года, в декабре вручалась награда в пять тысяч франков – Гонкуровская премия.

В «десятку» Моне официально не входил, но всегда появлялся на ежемесячных гонкуровских обедах. Это был один из немногих поводов, которые могли заманить его в Париж, поскольку поездка сулила вкусное угощение и интересный разговор в компании добрых друзей.

Среди писателей Моне вовсе не чувствовал себя не в своей тарелке. Он давно приятельствовал со многими из них – не только с Мирбо и Жеффруа. На ужинах «Бравых казаков» в 1880-х годах он познакомился с Анри Лаведаном, Полем Эрвье и Жозефом-Анри Ронистаршим, которых называл «людьми большой души и таланта».[367] И вообще, часто казалось, что в обществе литераторов ему проще, чем с художниками. Он был близким другом Стефана Малларме – вплоть до смерти поэта в 1898 году. Среди реликвий, выставленных на видном месте в мастерской мэтра вместе с фотографиями друзей, был пожелтевший конверт со стихотворным посвящением от Малларме, который был частым гостем в Живерни:

Monsieur Monet que, l'hiver ni
L'été, sa vision ne leurre,
Habite, en peignant, Giverny,
Sis auprès de Vernon, dans l'Eure.

Моне, господину, чей глаз, будь то в зной
иль зимой, зорок в прежней мере:
он пишет холсты – да и дом у него
в Живерни, под Верноном, в Эре.

Письмо дошло до получателя, и Моне потом долго недоумевал, отчего конверт не был украден каким-нибудь «просвещенным почтальоном».[368]

С особым восхищением относились к Моне романисты, и в первую очередь, пожалуй, Марсель Пруст, страстный поклонник художника, мечтавший побывать в Живерни. Пруст даже хотел написать книгу, посвященную саду Моне.[369] Однако познакомиться им не довелось. Общие друзья несколько раз пытались устроить визит, но все время что-нибудь мешало – быть может, и к лучшему, поскольку облака пыльцы в саду Моне могли вызвать приступ у Пруста, страдавшего такой сильной астмой, что своих посетителей он даже просил не носить бутоньерки в петлицах.

---

[365] Gil Blas. Decembre 9, 1909.

[366] *Персики Мельба* – десерт, придуманный кулинаром и рестораторомОгюстом Эскофье в первой половине 1890-х годов в честь оперной певицы Нелли Мельба; представляет собой сочетание персика и ванильного мороженого с добавлением малинового пюре.

[367] *Elder*. A Giverny, chez Claude Monet. Loc. 662.

[368] Цит. по: *Lloyd Rosemary*. Mallarmé: The Poet and His Circle. Ithaca: Cornell University Press, 1999. P. 138. Моне приводит текст стихотворения Малларме в письме 1920 г., адресованном Жеффруа: WL 2390. Конверт размещался на небольшой подставке, установленной в застекленном бюро во второй мастерской (Je sais tout. Janvier 15, 1914).

[369] См.: Le Figaro. Juin 15, 1907. Книга Пруста должна была называться «Шесть садов Рая»; предполагалось, что речь в ней пойдет о саде графини де Ноай, о садах Рёскина на озере Конистон-Уотер и Мориса Метерлинка (которого автор называет «Вергилием Фландрии»), поэтов Анри де Ренье и Франсиса Жамма, а также о саде Моне в Живерни.

Поэтому писатель ограничился лишь паломничеством по тем уголкам Нормандии, где работал Моне, «словно по святым местам».[370] Он многократно упоминал Моне в своих текстах: пятнадцать раз в записных книжках, двадцать четыре – в незавершенном романе «Жан Сантей» и двенадцать раз в сборнике статей «Против Сент-Бёва», а также во многих очерках и письмах. Десять упоминаний имени Моне встречается в *magnum opus* Пруста – цикле «В поисках утраченного времени», первый роман которого, «В сторону Сванна», вышел в свет в декабре 1913 года.

Что именно привлекало Пруста в Моне, в 1909 году сформулировал романист и драматург Анри Геон, определив отличие Моне от других живописцев – в частности, от Дега или Сезанна: «Они пишут в пространстве, а он – если можно так выразиться – во времени».[371] К изучению действия времени у Моне был, можно сказать, «писательский» интерес. В его живописных циклах, отражающих смену времен года и состояния природы в течение дня, – как, например, пшеничные скирды – впечатления зрителя преображаются под влиянием времени не меньше, чем предметы, так что люди и пейзажи выстраиваются в хронологической перспективе. Моне полагал, что на представление о пространстве или месте накладывается отпечаток мгновения, когда мы их открываем. Пруст выразил эту идею в финальных строках романа «В сторону Сванна»: «Места, которые мы знали когда-то, больше уже не расположены исключительно в пространстве»,[372] это «пласт среди прочих впечатлений», возникающих в тот или иной момент нашей жизни. Циклы полотен Моне и есть такие «пласты» – предметы и места, растворяющиеся во времени; как пишет об этом Пруст: «Дома, дороги, улицы – увы! – мимолетны, как годы».

Роман «В сторону Сванна» вполне мог претендовать на Гонкуровскую премию 1914 года. Впрочем, нет подтверждения тому, что Моне читал романы Пруста и восхищение, с которым их автор относился к художнику, было взаимным. Тем не менее Моне высказывался в поддержку других писателей. За гонкуровскими обедами он не только поглощал устриц или филе ягненка, но также неофициально участвовал в обсуждениях и порой даже пытался повлиять на решение жюри. Годом ранее входивший в «десятку» романист Люсьен Декав получил от Моне письмо, в котором художник – признавая, что, пожалуй, сует нос не в свое дело, – «все равно» убеждал адресата проголосовать за роман «Белый дом» Леона Верта. Причем побудили Моне к этому не столько бесспорные достоинства романа, сколько то обстоятельство, что Верт, близкий друг Мирбо, заменил тяжелобольному литератору секретаря и помог завершить роман «Динго», записав текст под диктовку. Моне объяснял Декаву, что у Верта «настоящий талант», что премия принесет ему «большую пользу» и, кроме того, – что особенно важно – «порадует беднягу Мирбо».[373]

---

[370] Marcel Proust on Art and Literature, 1896–1919 / Trans. Sylvia Townsend Warner. New York: Meridian Books, 1958. P. 357.

[371] Nouvelle Revue Française. Juillet 1, 1909.

[372] Здесь и далее цит. по: *Пруст М.* В сторону Сванна / Пер. Е. В. Баевской. М.: Иностранка, Азбука-Аттикус, 2013.

[373] WL 2640.

Марсель Пруст
© Getty Images

Несмотря на хлопоты Моне, премию в том году Верт не получил. Как не удостоился ее и роман, который с восторгом примут следующие поколения, – «Большой Мольн» Алена-Фурнье. Сам автор в сентябре трагически погиб в бою, ему было всего двадцать семь лет, и следующий его роман остался незавершенным. О его гибели несколькими неделями ранее сообщила газета «Фигаро»,[374] и атмосфера того декабрьского обеда, видимо, была невеселой, поскольку Верт тогда тоже служил на фронте. На самом деле собравшимся в тот день предстояло решить, будет ли вообще в 1914 году вручаться премия, учитывая, что многие произведения, объявленные к публикации и достойные рассмотрения, не успели выйти из

[374] Le Figaro. Novembre 20, 1914.

типографии, ведь мобилизация коснулась многих авторов, редакторов и издателей. В результате Прусту, как и другим соискателям, пришлось подождать: «десятка» решила вместо награждения объявить, что в следующем году будут присуждены сразу две премии.[375]

Еще бы – на 1915 год возлагались большие надежды. Еще в августе кайзер пообещал своим войскам, что они вернутся домой, «прежде чем опадут листья с деревьев», а командующий Генеральным штабом Хельмут Иоганн Людвиг фон Мольтке предрекал окончание войны к Рождеству; ощущение, что конфликт не затянется, передалось и британскому премьер-министру Герберту Асквиту – в первые месяцы войны об этом вообще часто говорили.[376] Но пришли праздники, а мира ничто не предвещало. В день Рождества, по официальным данным, германские войска предприняли массированные атаки близ Тэт-де-Фо, в Вогезах, а также к северу от Ланса и вдоль реки Эна. «Издалека, – писал рождественским утром в Эльзасе один французский журналист, – до нас по-прежнему доносилась канонада и пулеметные очереди».[377] Лишь густой туман наконец прервал военные действия.

Через три дня после Рождества Моне отправил другу-художнику письмо, в котором печалился о «страшном годе» и высказывал надежду, что в 1915-м все изменится к лучшему. Он пояснил, что Мишель вот-вот будет мобилизован и они с Бланш останутся в доме одни. «Должен признаться, – написал он Женевьеве Ошеде, – что исполнен чувства безнадежности и печали, год заканчивается тяжело, будущее страшит».[378]

В начале 1915 года о новом цикле Моне заговорили. В январе художник получил письмо от парижского приятеля Раймона Кошлена. Сорокачетырехлетний Кошлен принадлежал к числу состоятельных и просвещенных ценителей искусства – хотя он был протестантом, а не иудеем: именно его изначально имел в виду Клемансо в качестве покупателя задуманных Моне панно. Кошлен возглавлял Общество друзей Лувра, ранее руководил аналитическим изданием «Газета политических и литературных прений», а материальной независимостью был обязан отцу, который владел текстильными предприятиями в Эльзасе, но после Франко-прусской войны перебрался в Париж и в результате стал мэром Восьмого округа. Вдовец Кошлен занимал квартиру на острове Сен-Луи с видом на Сену, где хранились японские эстампы, арабская керамика, китайский фарфор, а также современная живопись: Делакруа, Ренуар, Ван Гог, Гоген и, разумеется, Моне, которого хозяин дома называл «таким же обожателем Японии», как и он сам.[379]

Кошлена тревожили известия о том, как война отразилась на Моне. Он надеялся, что, несмотря ни на что, художник доведет до конца свой замысел, посвященный лилиям: «Вот бы Вы придумали для меня столовую, окруженную водой, с лилиями, плавающими на стенах, на уровне глаз».[380] Это полностью совпадало с желанием Моне, который еще в 1909 году хотел устроить «цветочный аквариум» в каком-нибудь домашнем интерьере, создать тихий оазис. Однако из его ответа Кошлену следовало, что замысел стал более масштабным. Моне сообщил, что вернулся к работе, хоть и смущен тем, что занимается живописью, когда

---

[375] Ibid. Decembre 23, 1914.

[376] *Banks Arthur, Palmer Alan*. A Military Atlas of the First World War. London: Leo Cooper, 1989. P. 13 (кайзер Вильгельм); *Stibbe Matthew*. Germany, 1914–1933: Politics, Society and Culture. Abingdon: Routledge, 2013. P. 16 (Мольтке); *Chandler Malcolm*. Home Front 1914–18. Oxford: Heinemann, 2001. P. 7 (Асквит).

[377] Le Temps. Decembre 27, 1914.

[378] WL 3103.

[379] *Koechlin Raymond*. Souvenirs d'un vieil amateur d'art de l'Extrême-Orient. Chalon-sur-Saone: Imprimerie Française et Orientale E. Bertrand. P. 3, 38. О его отце Альфреде Кошлене см.: Tableaux Généalogiques de la Famille Koechlin, 1460–1914. Mulhouse: Ernest Meinenger, 1914. P. 19.

[380] Archives Claude Monet. P. 82.

другие страдают и умирают. «Но верно и то, что хандра ничего не изменит, – писал он Кошлену. – Поэтому я пытаюсь воплотить *Grande Décoration*».

В этом письме, говоря о своем замысле, художник впервые использует этот термин – «большая декорация», – показывающий, что ему видится пространство, не ограниченное стенами столовой. «Работа предстоит серьезная, – признавался он Кошлену, – особенно учитывая мой возраст, но я не теряю надежды завершить ее, пока позволяет здоровье. Как Вы догадываетесь, идея уже давно живет у меня в голове: вода, водяные лилии и другие растения на огромной поверхности». В конце он приглашал Кошлена в Живерни – оценить, как продвигаются дела.[381]

Называя свое новое творение *Grande Décoration*, причем с прописной буквы, он рассчитывал пробудить интерес Кошлена, авторитетного историка и управляющего, в чьей компетенции были вопросы декоративного искусства. Он служил в организации Централизованное объединение «Декоративное искусство», призванной поддерживать и совершенствовать промышленное искусство во Франции. Кошлен был одним из инициаторов создания Музея декоративного искусства, возникшего в 1882 году, а с 1905 года разместившегося в павильоне Марсан, в Лувре. Этот музей собрал для всеобщего обозрения лучшие образцы промышленного искусства Франции: фарфор Севрской мануфактуры, продукцию мануфактуры Гобеленов, кружева и капоры императрицы Марии-Луизы, книги из бывших библиотек аристократии. Было также много экспонатов с Востока: резьба по слоновой кости, кубки, ковры, а также японские мечи и гравюры Хокусая и Хиросигэ, преподнесенные в дар самим Кошленом. Музей ежегодно проводил выставку японских гравюр, а до войны подготовил еще одну дорогую сердцу Моне экспозицию, посвященную французским садам.[382]

Но, кроме того, в музее можно было увидеть огромные декоративные стенные росписи кисти французских живописцев XIX века. Все они изначально предназначались для украшения различных престижных интерьеров – как дворец Тюильри, Елисейский дворец, парадные залы замков. Двое мастеров, занявших в Музее декоративного искусства ведущее место, Жюль Шере и Пьер-Виктор Галлан создавали стенные росписи в парижской ратуше. С этим проектом Моне был прекрасно знаком, поскольку дважды, в 1879 и 1892 годах, его имя появилось в списке претендентов на этот заказ – оба раза безрезультатно.[383]

Росписи в общественно значимых зданиях *(grandes décorations)* всегда считались наиболее благородным и почетным занятием для художника. «Настоящая живопись, – провозгласил столетием ранее Теодор Жерико, – это ведра краски на многометровых стенах».[384] Его поддержал бывший ученик Эжен Делакруа, сожалея о художественном упадке из-за распространения малой станковой живописи и, напротив, приветствуя «величественный декор храмов и дворцов… когда живописец расписывает стену, рассчитывая, что его послание будет жить в веках».[385] Делакруа был одним из наиболее плодовитых мастеров стенной росписи в XIX веке, и значительная часть его наследия осталась на стенах и сводах важнейших публичных пространств, украшенных вдохновляющими аллегориями и кровавыми батальными сценами. Версальский, Бурбонский, Люксембургский дворцы, галерея Аполлона в Лувре,

---

[381] WL 2142.

[382] Les Musées de France: Bulletin publié sous le patronage de la Direction des Musées Nationaux avec le concours de la Société des Amis du Louvre et de l'Union Centrale des Arts Décoratifs / Ed. Paul Vitry. Paris: D.-A. Longuet, 1913. P. 55–56.

[383] В последний раз, в 1892 г., члены комиссии по вопросам оформления ратуши проголосовали за Пьера Лагарда (10 голосов), в итоге победившего Моне (4 голоса). См.: *Patry Sylvie*. Monet and Decoration // Claude Monet, 1840–1926. Paris: Réunion des musées nationaux, 2010. P. 323. Вильденштейн отмечает, что в письмах Моне нет упоминаний о конкурсе, а значит, «судя по всему, результат его мало заботил. Да и неизвестно, претендовал ли он на заказ» (*Wildenstein*. Monet, or the Triumph of Impressionism. P. 288).

[384] Цит. по: *Gotlieb Marc J.* The Plight of Emulation: Ernest Meissonier and French Salon Painting. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1996. P. 24.

[385] Цит. по: *Gotlieb*. The Plight of Emulation. P. 21.

зал Мира в парижской ратуше – где бы ни обращали вверх свои взоры политики и правители Франции, повсюду в Париже они видели масштабные росписи Делакруа. Такие заказы не только явственно подтверждали официальное признание, которое Делакруа благодарно называл «лестной для себя наградой»,[386] но и свидетельствовали о его необычайном честолюбии.

Зато в следующем поколении друг Моне, знаменитый гравер Гюстав Доре, особого пиетета к создателям стенных росписей не испытывал. Он мог резко оборвать своего оппонента: «Молчите, вы всего лишь декоратор!»[387] Дега и Писсарро презирали расписывание стен, зато Мане и некоторых других импрессионистов – а также, с наступлением нового века, постимпрессионистов, таких как Морис Дени или Эдуард Вюйар, – это поле для творчества вдохновляло не меньше, чем Делакруа. Да, славу импрессионистам принесли небольшие холсты и переносные мольберты, с которыми они отправлялись на луга и в леса, но это не значит, что никто из них не мечтал о тех самых ведрах краски и многометровых стенах. В 1876 году, благодаря умелому лоббированию Ренуара, при правительстве появилось Управление по делам искусств, ведавшее оформлением общественных зданий, и в 1879 году, кроме Моне, заказ на роспись ратуши попытался получить Эдуард Мане. Обоим не повезло, – собственно, никто из импрессионистов не оставил заметных произведений на стенах, предназначенных для глаз широкой публики.[388] В 1912 году поэт и критик Гюстав Кан в статье, написанной для одной из французских газет, указал на тот печальный, но очевидный факт, что импрессионизму так и не выдался случай показать свои декоративные возможности «на просторах стен какого-нибудь принадлежащего государству дворца».[389] При бесспорной декоративности, присущей манере Моне, выбор вполне мог бы пасть на него. В 1900 году один из кураторов Лувра писал: «Будь я миллионером – или главой Министерства искусств, – я бы поручил месье Клоду Моне оформление просторной парадной галереи где-нибудь в Народном дворце».[390] Увы, ни миллионера, ни министра не нашлось.

И все же теперь Моне представлялась тесной частная обстановка, в которой он вместе с Клемансо изначально видел свой новый цикл. Судя по всему, он думал о гораздо более просторном и доступном месте, в котором его живописью, его *Grande Décoration*, покрывалась бы «обширная поверхность». Вопрос был в том, где и как найти неравнодушного миллионера или министра в мрачные дни 1915 года и какие стены будут достаточно широкими для этого величественного декора.

Атмосфера запустения сохранялась в усадьбе Моне всю зиму. «Мы живем здесь, не видя ни души, – писал он в феврале. – Радости в этом мало».[391] Тем не менее рядом с ним попрежнему была Бланш; оставался в Живерни и Мишель – его еще не призвали, «и это меня утешает, – писал Моне, – ведь он переждет холодные зимние дни».[392] Ужасы окопной жизни были одним из многих поводов для гнева Клемансо. «Наши солдаты замерзают, – негодовал он в письме, – им не выдали ни одеял, ни перчаток, ни свитеров, ни теплого белья».[393]

Настроение Моне всегда напрямую зависело от того, как продвигалась его работа, вынужденная уединенность в Живерни способствовала занятиям живописью. «Я не творю

---

[386] Lettres de Eugène Delacroix / Ed. Philippe Burty. Paris: A. Quantin, 1878. P. 147.

[387] Revue des Deux Mondes. Juin 1906.

[388] Единственное исключение, да и то в США, а не во Франции, – триптих Мэри Кэссетт «Современная женщина», созданный для «Дома женщин» во время Всемирной Колумбовой выставки 1893 года в Чикаго.

[389] Mercure de France. Septembre 16, 1912.

[390] Цит. по: *Patry*. Monet and Decorations. P. 318.

[391] WL 2145.

[392] Ibid.

[393] Discours de Guerre. P. 46.

чудес, – поделился он с другом в феврале, – и расходую много красок. Но это настолько поглощает меня, что я почти не думаю об этой гибельной, страшной войне».[394] Очевидно, он и в самом деле довольно сильно продвинулся, поскольку к концу месяца связался с Морисом Жуайаном, владельцем парижской галереи, желая выяснить точные размеры его помещений. Пятидесятилетний Жуайан, которого все называли Момо, был близким другом Анри де Тулуз-Лотрека, выставлял его работы (в 1914 году в галерее Жуайана прошла большая ретроспективная выставка) и разделял его любовь вкусно поесть (позднее он опубликует кулинарную книгу, в которую войдет совместная подборка рецептов). Галерею, расположенную на правом берегу Сены, Момо держал на паях с итальянским гравером Микеле Манци. Газета «Фигаро» расхваливала этих двух предпринимателей, «наделенных тонким вкусом», за их активное участие «в борьбе современных школ».[395] Летом 1912 года, а затем в 1913 году они устроили две большие выставки импрессионистов, оба раза показав множество холстов Моне.

Моне обратился к Момо не случайно: двумя годами ранее, в феврале 1913-го, галерея Манци – Жуайана принимала экспозицию, заявленную как «большая выставка декоративных произведений, объединяющая всех художников, сумевших придать новое, оригинальное звучание современному искусству».[396] Обозреватель «Фигаро» пел дифирамбы роскошной коллекции; здесь было все, от керамики и стекла «Дома Лалик» до текстильного дизайна мануфактуры Гобеленов и больших стенных росписей, выполненных на средства государства, – иными словами, целая сокровищница, представлявшая декор и меблировку «прекрасной эпохи». «Никогда прежде художники не достигали такого мастерства, – писал обозреватель, – в создании столь богатых и прекрасных произведений для нынешних и будущих коллекционеров. И никто с таким тщанием не поддерживал в домах столь оригинальное и гармоничное убранство».[397]

Среди живописцев, чьи работы участвовали в выставке, был Моне, а также Дега и Ренуар. Как и Гюстав Кан годом ранее, обозреватель «Фигаро» сожалел, что мастерам импрессионизма не дали возможности более заметно проявить себя в искусстве декора. Моне, в свою очередь, не мог не отметить успех на этой выставке Гастона де Ла Туша, старого друга Мане и Дега. Ла Туш создал стенные росписи в приближенной к импрессионизму манере в Елисейском дворце и здании Министерства сельского хозяйства; во время посещения выставки Раймон Пуанкаре с супругой «подолгу задерживались» перед этими грандиозными декоративными произведениями, заказанными государством.[398]

Жуайан надеялся провести еще более масштабную выставку декоративного искусства в 1916 году, но этим планам помешала война. Зато Моне открылись новые перспективы, не зря он запросил у Момо «точные параметры галереи – длину и ширину. Когда я приеду в Париж, – интригующе писал художник, – я скажу, зачем это нужно».[399]

Обычно персональные выставки Моне проходили в галерее Поля Дюран-Рюэля; ее владельцу было уже восемьдесят четыре года, и с 1870-х годов он преданно поддерживал и популяризовал импрессионистов, порой терпя значительные убытки. «Заботясь о нас, он раз двадцать мог стать банкротом», – позже вспоминал Моне.[400] Дюран-Рюэль открыл свою галерею на рю Лаффитт – улице, благодаря обилию выставочных залов известной как улица

[394] WL 2145.

[395] Le Figaro. Mai 31, 1912.

[396] Ibid. Février 18, 1913.

[397] Ibid. Février 20, 1913.

[398] Gil Blas. Avril 3, 1913.

[399] WL 2148.

[400] Georges Clemenceau à son ami Claude Monet. P. 155.

картин. Так уж совпало, что совсем рядом стоял дом, где Моне родился («возможно, знак судьбы», как сказал Клемансо).[401] У Дюран-Рюэля в 1891 году Моне выставил свои пшеничные скирды, в 1892-м – тополя, в 1895-м – виды Руанского собора, в 1904-м – изображения Темзы, а в 1909 году – пейзажи с прудом. К тому же именно на средства, полученные от Дюран-Рюэля, в 1883 году Моне перебрался в Живерни, а затем, в 1890-м, выкупил «Прессуар». В одном интервью, в конце 1913 года, Моне сказал: «Роль, которую этот великий коммерсант сыграл в истории импрессионизма, требует особого изучения».[402]

И все же Моне предполагал выставить свои новые живописные работы в другом месте. Конечно же, он не видел *Grande Décoration* в пространстве галереи Дюран-Рюэля, где выставлялись его холсты меньших размеров. К тому же там был неподходящий свет: так, Луи Воксель, посетивший специально обустроенную мастерскую Моне в 1905 году, заметил: «Свет здесь куда лучше, чем в темнице у Дюран-Рюэля».[403]

После набега на винный погреб, совершенного десять месяцев назад вместе с Клемансо, Моне значительно продвинулся вперед. Казалось, живописный цикл близится к завершению. Но планировать персональную выставку новых масштабных полотен в феврале 1915 года в любом случае было слишком смело, если не сказать бессмысленно, тем более когда речь шла о водяных лилиях, написанных (как объяснял всем художник), чтобы отвлечься от тревог войны в то время, когда другие французы, по его же словам, страдают и умирают. Так что был повод усомниться в том, что французская публика готова воспринять мимолетные поэтические образы на водной глади, рожденные в нормандской глуши.

Арт-дилер Поль Дюран-Рюэль в своей галерее

Хотя Моне не собирался выставлять *Grande Décoration* у Поля Дюран-Рюэля, этот самоотверженный коммерсант, на которого всегда можно было положиться, поддержал его

[401] *Clemenceau*. Claude Monet: Les Nymphéas. Paris: Plon, 1928. P. 16.

[402] Je sais tout. Janvier 15, 1914.

[403] L'Art et les artistes. Décembre 1905 / Trans. Terence Maloon // *Shackleford et al.* Monet and the Impressionists. P. 197.

иначе. После тревожных дней, пришедшихся на конец августа, Моне то и дело напоминал Дюран-Рюэлю и его сыну Жозефу о деньгах, которые полагались ему от продажи работ. Когда первое обращение не принесло результата, в ноябре он составил более настойчивое послание, в котором просил Жозефа выдать «хотя бы часть того, что вы уже задолжали мне некоторое время назад». Может случиться так, писал он, «что мне понадобятся живые деньги». Несомненно, Жозеф предполагал, что в какой-то момент «живые» деньги могут понадобиться и ему; тем не менее он быстро откликнулся – не прошло и недели, как Моне получил чек на пять тысяч франков. Художник, как положено, поблагодарил, но в постскриптуме многозначительно добавил: «Я принял к сведению ваше обещание выслать мне оставшиеся суммы, как только представится возможность». Такая возможность представилась следующей весной, в начале апреля: Дюран-Рюэль с готовностью выплатил тридцать тысяч.[404] Это была солидная сумма, примерно соответствовавшая годовому доходу или тратам сенатора. Дюран-Рюэль с трудом мог позволить себе такой широкий жест, когда из-за войны художественный рынок пришел в упадок. Но к весне 1915 года Моне уже точно знал, на что потратить эти деньги.

[404] WL 2127, 2134, 2136, 2149.

Глава седьмая
Большая мастерская

Утром 17 июня 1915 года, во вторник, к станции Мант-ла-Жоли подкатили два автомобиля – встретить немногочисленных пассажиров с поезда, прибывшего в восемь тринадцать из Парижа. Петляя по сельским дорогам, машины направились к дому Моне – фактически он принимал у себя выездную сессию Гонкуровской академии. «Полагаюсь на Вас, – написал он Гюставу Жеффруа тремя днями ранее, – напомните Декаву, Рони – в общем, всем».[405]

Отправиться в путь смогли не все, но по крайней мере пять членов «десятки» сели в автомобили, чтобы проехать еще двадцать четыре километра до Живерни. Помимо Жеффруа и Мирбо, в этой группе были Люсьен Декав, Леон Энник и Жозеф-Анри Рони-старший. Приехала также супруга Мирбо, Алиса, бывшая актриса, а теперь состоявшаяся писательница. Именно этому избранному обществу – литераторам и близким друзьям – Моне собирался показать ранние версии *Grande Décoration*.

Публика была подходящая. «Десятка» представляла собой группу бунтарей, которые потрясли французскую литературу точно так же, как в прежние годы импрессионисты бросили вызов консервативным художественным вкусам и институтам. Они явились как альтернатива Французской академии, сорок членов которой (так называемые «бессмертные») издавна стояли на страже французского литературного консерватизма в том же смысле, в каком Академия изящных искусств – жупел для импрессионистов – всегда оставалась оплотом традиционного вкуса в изобразительном искусстве. Если «бессмертные» хранили традиции, то «десятка» (следуя указаниям, оставленным в завещании Эдмона де Гонкура) стремилась поощрять все свежее, оригинальное, «новые и смелые направления развития мысли и формы».[406] Примеры подобной новизны давали произведения Рони, бельгийца по происхождению, однажды признавшегося Эдмону де Гонкуру, что пишет он «отчасти в пику тенденциям современной литературы».[407] И это было еще мягко сказано в свете тематики его романов об иноземных существах, мутантах, вампирах, параллельных мирах, о жизни людей через пятьсот лет или, как в романе 1909 года «Борьба за огонь», за тысячи лет до новой эры. «Я прочел все его книги, – позже скажет Моне, – они интересны и содержательны».[408]

В тот жаркий июньский день литераторов ждали изысканные удовольствия за столом у Моне, а затем – в его саду; потом их проводили в мастерскую, куда все гости поднялись по лестнице, ведущей из гаража, где, помимо автомобилей, было отведено место под вольер, в котором кричали попугаи, а черепахи «ползали по листьям латука».[409] Декав потом вспоминал: «Нас ожидал сюрприз». На стенах просторной мастерской с высоким потолком, служившей также демонстрационным залом, висели холсты, отражавшие весь долгий творческий путь Моне. Новые холсты – впечатления от пруда с лилиями, – вполне естественно, привлекли внимание посетителей в первую очередь, в особенности своими размерами. «Он запечатлел увиденное, – рассказывал Декав, – на огромных полотнах примерно двухметро-

---

[405] WL 2153.

[406] Цит. по: The Prix Goncourt // Encyclopedia of Library and Information Science / Ed. Allen Kent, Harold Lancourt, Jay E. Daley. New York: Marcel Dekker, 1978. Vol. 24. P. 206.

[407] *Goncourt Edmond, Jules de.* Journal: Mémoires de la vie littéraire. Vol. 3 / Ed. Robert Ricatte. Paris: Robert Laffont, 1989. P. 348.

[408] *Elder*. A Giverny, chez Claude Monet. Loc. 674. Экранизацию романа «Борьба за огонь» *(La Guerre du Feu)* осуществил в 1981 г. режиссер Жан-Жак Анно.

[409] *Geffroy*. Claude Monet. P. 329.

вой высоты и шириной от трех до пяти метров».[410] Таким образом, эти работы (если Декава не подвела память) как минимум в два раза превосходили по размеру пейзажи с водяными лилиями, выставленные в 1909 году. Зрители были поражены, особенно когда узнали, что планируются новые картины. Мирбо поинтересовался, сколько времени художник думает посвятить этому поразительному циклу. Еще пять лет, – объявил Моне. Но Мирбо, видевший, с какой самоотдачей и энергией трудится мэтр, возразил: «Вы преувеличиваете. Скажем – еще года два».[411]

После таких подсчетов у друзей Моне, видимо, не осталось сомнений относительно широты замысла. Они знали, что за два-три года художник способен расписать множество полотен. Ведь он умел работать как заведенный – картины появлялись одна за другой с поразительной скоростью. После двух месяцев, проведенных в Венеции в 1908 году, у него были готовы тридцать пять вещей, то есть каждые два дня был готов новый холст, и размеры большинства из них составляли семьдесят на девяносто сантиметров. Результатом трех поездок в Лондон, совершенных в 1899–1901 годах и занявших в общей сложности полгода, стали девяносто пять произведений, то есть так же – примерно один холст в два дня (хотя существует спорное мнение, будто некоторые из лондонских пейзажей были завершены в Живерни, как и часть венецианских работ). Судя по предположению Мирбо, он ожидал, что *Grande Décoration* составят не меньше сотни больших холстов.

Гости Моне наверняка задумывались о намерениях автора, о предназначении цикла этих громадных полотен, а также – разумеется – о целесообразности его создания в военное время. Как именно были расставлены панно, документальных свидетельств нет, но они могли разместиться в мастерской овалом или по кругу, чтобы можно было приближенно представить эффект от законченного произведения. Несомненно, Моне пролил свет на свою давнюю мечту, высказанную еще в 1897 году, когда он хотел расписать овальный интерьер. Интересно, что украшенная деревянными панно Гонкуровская гостиная в ресторане «Друан» была овальной. Обедая там, Моне, должно быть, не раз ловил себя на мысли, что именно такое место он ищет: изысканный зал, где собирается (как сказал однажды о «десятке» Раймон Пуанкаре) «узкий круг людей, всецело посвятивших себя культу прекрасного».[412] Впрочем, по мере того, как холсты Моне увеличивались в размерах, он и сам начинал мыслить более масштабно, да и посетители его мастерской могли представить в интерьере уютной Гонкуровской гостиной лишь фрагмент этих стремительно растущих декораций.

[410] Paris-Magazine. Août 25, 1920; цит. по: *Wildenstein*. Monet, or the Triumph of Impressionism. P. 406.

[411] L'Oeuvre. Decembre 11, 1926.

[412] Цит. по: *Ravon Georges*. L'Académie Goncourt en dix couverts. Avignon: E. Aubanel, 1943. P. 59.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, купив полную легальную версию на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.