

Максим Варганян

## ХУДОЖНИК И МОДЕЛЬ

•

Выставка Ротко в Пале де Токио.

Перед входом — фотография художника.

У меня был знакомый военврач с лицом художника Ротко.

Тяжелый, депрессивный человек.

Мы, молодые солдаты, — его не любили и боялись.

Никогда не думал, что увижу это лицо снова. Много лет спустя.

На афише любимого художника.

Говорят, у Джотто было самое обыкновенное лицо. Совсем не гения.

У Сезанна — лицо ночного сторожа.

У Леже — портового грузчика.

Шарден — с лицом Рембранта, Рембрант — с лицом Шардена.

Как будто вовсе и не художники...

Обычно стареющие мужчины.

Природа зачем-то делает свои обманные движения, отвлекает, уводит в сторону от сути, наделяя любимых героев лицами отставных военврачей.

•

Руо сжег 100 своих картин.

Просмотрел все сделанное, проанализировал, отобрал ненужное и сжег.

Оставил нам лучшее.

За это его не любят галерейщики и коллекционеры.

Художникам жест нравится, но и отпугивает одновременно — как справиться с соблазном: жечь надо все.

Зритель к подвигу художника равнодушен.

У художника должны быть плохие работы.

Иначе как понять, где хорошие.

Баланс вещей в природе. А тут налицо его нарушение.  
Вообще история с сожжением кажется слишком красивой.  
Наверняка, что-то другое с ними сделал.  
Сказал, но не сжег.  
Огонь. Это так — метафора.

Месседж коллекционерам: не ищите, не найдете, не материально  
уже. Дым.

Чтобы и надежды — никакой!

Скорее всего, даже с подрамников не снимал. Смысл или зачи-  
стил старую живопись и использовал ее подкладкой под будущие  
100 картин.

Как это делают все остальные художники.

Но что это меняет?

Для истории искусств — точно ничего.

Для истории искусств 100 картин могут только гореть в огне.

Высоким-высоким пламенем.

•

Имущественный ценз.

Богатые художники:

Клод Моне, Рубенс, Уэрнолл, Баския, Соня Делоне, Шагал, Мон-  
тенья, Дали, Леже, Матисс, Раушенберг, Ренуар, Миро, Дебюффе,  
Дюрер, Бэкон, Поллок, Никола де Сталь, Роден, Тициан, Пикассо,  
Давид, Тёрнер, Климт, Бальтус, Фрейд.

Бедные художники:

Пирсmani, Ван Гог, Модильяни, Сутин, Кандинский, Явленский,  
Мондриан, Анри Руссо, Гоген, Швиттерс, Филонов, Экстер.

Средней руки:

Пикабия, Робер Делоне, Моранди, Мане, Кирико, Дюффи, Джа-  
кометти, Поляков, Фуджита, Пуни, Клее, Ланской, Фонтана, Бекман,  
Дега, Шарден, Марке, Маке, Магритт, Боннар, Базен, Дерен.

Из богатых — в бедные:

Рембрандт, Вермеер.

Богатые — бедные — богатые — бедные (есть и такие):  
Караваджо, Утрилло.

Получившие наследство:  
Сезанн, Энсор, Жерико, Тулуз-Лотрек, Кальбот.

Подрабатывающие другим ремеслом:  
Виллегле — клерком в министерстве, Дебюффе — торговал вином, Энсор — чучелами, Поляков — игрой на гитаре в кабаке.

Игроки:  
Бэкон — рулетка, Поляков — лошади, Ланской — карты.

•

Проснулся утром с навязчивым вопросом в голове.  
В раю ли Рембрандт?  
Если да, то что он — Рембрандтов Рай?  
Рай ли для него Рай?  
Или держит он раевы своды там так же, как держал земные — здесь?  
Остервенело и прочно. Можно ли быть таким — там?

•

2005 год. В Лувре идет выставка персидских ковров. От старых персидских ковров у меня стынет кровь. Нет ничего прекраснее! Запад повесил на свои стены Сезанна и Матисса. Восток — ковры. Да еще бросил их под ноги и с легкостью прошелся по ним.

Это как Матисса — под ноги!

Один, выводя формулу совершенства, включил в нее стены своих музеев, имея привычку только через постройку пантеонов узнавать своих героев в лицо; другой — стер все признаки авторской принадлежности, ибо для него в декоративную условность ковровой поверхности явно не вписывалась слишком «безусловная» суэта человеческого имени.

Вожделенное авторство — с одной стороны, и не менее вожделенное соавторство — с другой.

Жажда самопознания — и просто жажда.

Удивительное умение Запада бесформенной субстанции вдохновения придавать четкую конструктивность и чертежную завершен-

ность, свойственные скорее архитектуре, чем живописи; и не менее удивительная способность Востока, именно чертежом начиная каждый ковер, заканчивать дело бесконечным дебошем почти абстрактной живописи.

Господи! Как бы мне хотелось соединить одно с другим. Наверное, в идеале, мне хотелось бы ткать свои картины.

•

— Это возможно... Запросто можно прописать формулу идеальной картины для рынка.

Царенков в этом уверен.

Царенков — рыночный маклер.

Он торгует произведениями искусства.

— Пройдемся по параметрам...

Тема, цвет, размер, техника, пол автора, национальность.

— И так по тематике...

Лучше всего идут девочки. Дети — вообще, девочки — в особенности.

Это вершина пирамиды. Первое место по продажам. Неоспоримое лидерство.

Ступенькой ниже — лошади. Скачки. Ну, и вообще все сюжеты с лошадьми. Люди это любят. Животных любят. Собаки, кошечки, птички... Но лошади — в фаворе.

— Идем дальше...

Царенков безапелляционен.

Он сделал на этом деле состояние.

— Дальше — цветы. Предпочтительно букеты в вазе. Но не полевые. Полевые — грустно.

Затем пошли морские дела. Клиенты обожают яхты, бухты, маяки... Бушующее море — не пойдет.

Будоражит. Штиль, парус, солнце сквозь легкие облака — идеальный сюжет.

Пейзажи, вообще идут неплохо...

Натюрморт — не идет совсем.

Ну, если это только не Брак, Леже или Моранди. Да и то...

Ну, и окончательный кошмар всех маршанов — сюжет со стариками. Это — табу. Никаких стариков.

Табу номер два — религиозный сюжет.

Идем по цвету. Зеленый — никогда. Французы не переносят зеленый цвет. Ни в каком виде.

Даже пейзажная зелень деревьев — должна быть любой, но не зеленой.

Пример — Пуссен.

Черный, серый, коричневый — также запрещенные цвета. В остальном у художника полная свобода.

Размер — 30 x 50. Холст — масло. У акварели, темперы, акрила, гуаши, пастели — мало шансов пробиться в верхушку лидеров.

Основной покупатель — женщины. Выбирают они. Мужья платят. Следовательно, предпочтительно художнику быть мужчиной до пятидесяти лет. Желательно, французом.

Итак, подводим итог:

Девочка с цветами, собачкой, кошечкой или птичкой на фоне морского пейзажа или пейзажа вообще, в интерьере, в светлых тонах, холст-масло.

Вот она — мечта каждого маршана. Идеальная формула зрительского успеха.

Я не спорю с Царенковым. Он рыночный гений. Таких, как он, — единицы.

Но если он прав, что же делать со всей испанской живописью, где основной сюжет — голый старик, святой с черепом в руках на черном или темно-коричневом фоне?

Весь Лувр увешан именно этим!

•

Вот здесь — в мэрии пятого квартала — наивный художник Анри Руссо вел музыкальный кружок.

Учил детей и взрослых игре на скрипке.

Мы от мэрии нашего пятого округа ждем места в детском саду для Клары. Клара родится только через несколько месяцев. Но в районе садов мало. Свободных мест почти нет. Записываться надо загодя.

Так вот, именно здесь, по этим узким коридорам мэрии, где мы с беременной женой сидим в очереди за вождленным «крэшем», сто лет назад ходил «таможенник» Руссо.

Говорят, неплохо играл на скрипке сам. Здесь — учил этому других. Рассказывают, что написал даже экстравагантную оперетту, которую и разыграл с учениками на подмостках актового зала нашей мэрии. Постановка имела успех. А затем...

Затем, неожиданно для всех подделал бумаги финансовой отчетности мэрии, сам на себя выписал чек, был в этом уличен, моментально схвачен и увезен прямо отсюда, из нашей мэрии, в «Санте» — парижскую тюрьму, — по-соседству, через три улицы. Из которой так никогда и не вышел.

Необычный конец жизни робкого и наивного художника.

Но, пожалуй, самое загадочное в этой истории для меня следующее:

— Вот она, перед нами — та же мэрия, что и тогда, сто лет назад, те же узкие коридоры, те же тысячи мэрских дверей.

Скажите, в какую из них — из тысяч — стучаться? Какую бумажку — из тысячи — взять, на каком таком столе, и чтобы она непременно оказалась той самой финансовой отчетностью, поправив слегка которую можно было бы приобщиться к распределению материальных благ нашего пятого района.

Как это знал ты, гениальный художник?

Кто подсказал?

Ведь просто проделать весь этот невысказанный путь — уже подвиг. Кто ты?

Кто ты, талантливый во всем, наивный художник Анри Руссо?

...В «крэше» мэрия нам отказала. Место мы получили только, когда Кларе исполнилось уже два года.

•

Парижские галерейщики любят рассказывать историю смерти галерейщика Амбруаза Воллара.

Все дело — в ее внезапности.

Гениальный галерейщик попал под автомобиль и моментально скончался.

В галерее, которую он минуту до трагической смерти закрыл на ключ, остались несметные волларовские богатства. Ключ перешел к детям.

Дети впервые вошли в мир почившего мэтра.

Увиденное превзошло все мыслимые ожидания. Богатства — были... Брак, Пикассо, Метценже, Шагал...

Но в немислимой пропорции:

На каждого бесценного Шагала — приходилось по сотне никому не известных художников.

На каждого Пикассо — сотни скупленных во всей прилегающей округе рукодельных изделий безымянных консьержек.

Великий Воллар был всеяден.

Как к этому отнестись?

Что это? Месседж мэтра? Его блажь?

Метр не оставил указаний на этот счет. Не успел.

Дичайшая дилемма для Волларовых детей.

Волларов ворох жечь?

А вдруг в нем — неведомая им мысль мэтра.

Хранить хлам впрок, как делал сам мэтр? Узнает мир и хлама не простит.

Мир знает Воллара зорким — со снайперской винтовкой в руках, а не блуждающего впотьмах, как мы все — остальные любители изобразительного искусства.

И дети Воллара решают — жечь. Жечь все, что не стало до этого дня Пикассо, Шагалом и Дали.

Парижским галерейщикам эта история до сих пор не дает покоя.

Не будь столь прозорливы дети великого коллекционера — что был бы он для нас сегодня?

Или так нужно — ненасытно — как он?

И только так? И это — закон жанра? И этому учит их великий мэтр?

•

Художник и деньги.

Основной элемент поощрения в других профессиях является орудием наказания в этой.

•

Когда в Лувре соорудили вторую — перевернутую пирамиду — в моей голове все встало на свои места. Я, наконец, нашел объяснение своей любви-ненависти к этому музею.

Вот он, наконец, рисунок сбалансированного пространства.

Мир обрел свои естественные очертания: верх-низ, стекло-сталь, ад-рай.

Одна пирамида — в небо, другая — колодцем в землю.

Когда-то, в 50-е годы, в Лувр пустили Пикассо, Брака, Миро, Шагала. Но их соседство с классическими образцами искусства показалось слишком смелым.

От модернистов избавились.

От Брака в Лувре остался один расписанный плафон в ампирном зале.

И сегодня он, действительно, смотрится нелепо. Но плафон — не картина, не перевесишь.

Наверное, так же происходило и в предыдущие времена. Музей выдавливал чужеродные ему элементы.

Брал на пробу и неприжившиеся выдавливал. Поэтому — безупречный. Поэтому — стройный.

Пирамид в это время еще не было.

Ни одной, ни другой.

На их месте росла дубовая роща. Дубовая роща старорежимного музея.

С тех пор все сильно изменилось. Пэй поставил два своих стеклянных конуса. Пирамиды обозначили разновекторное развитие современного музейного комплекса.

Лувр сегодня предлагает Египет, Персию, Грецию, Вавилон и Месопотамию, Мону Лизу и Венеру Милосскую, но также: посмотреть кино, купить открытку, книгу, музыкальный диск, примерить пиджак и галстук, пообедать кухней мексиканской и перуанской, китайской и североамериканской, подстричься, помыться и даже сесть в поезд. Нашим детям все это безумно нравится. Вообще в Лувре стало много детей...

•

«Valeurs sûres». «Неизменные ценности».

Так французы окрестили свои 50–60-е годы в живописи.

Слегка обесценив тем самым все, что было — до — и — после.

Как будто шкала ценностей в эпохи другие, чем в до — и — после, подвергалась колебаниям куда чаще и куда настойчивей, чем в этот короткий исторический промежуток послевоенного времени.



Но что так привлекает любителей искусства в этом временном отрезке?

Во времени, за бортом которого в позиции «до» остались Модильяни, Сутин, все «сюрреалисты», «дадаисты», «дикие», вся «парижская школа».

А в позиции «после» — все «новые реалисты», Сулаж, Виллегле. Понять можно.

Эпоха, когда живопись ожила своей первостепенной задачей — зажила живописью.

Значит ли это, что не жила до этого?

Значит.

Теперь, став абстрактной, но только по форме, по сути — расслабилась, перестав путать силу воли с силой страсти. Стала легкой там, где была тяжелой, — под тяжестью мысли. Отчаянная — успокоилась... и превратилась в широкий тягучий поток.

Никогда еще во Франции не было такого чистого и широкого потока живописи, необремененного и не озадаченного ничем иным, кроме как осмыслением собственной субстанции. Поляков, Никола де Сталь, Атлан, Эстев, Фотрие, Базен, Таль-Коат...

Красивая эпоха.

«Валёр сю».

Каждого по отдельности художника этой эпохи бьют Кандинские и Мондрианы без лишних усилий, но вместе, слившись воедино, они создают одно гигантское полотно, неразрывное и без изъянов, которое воссоздает нашу мечту о «золотом веке» искусства, беззаботном и легком, без титанических усилий, без лишних озарений, но где все — атланты, и никаких гномов.

«Золотом веке» — длиною в двадцать лет.

•

Конечно, есть родовые черты у представителей и этой профессии...

Художники так же похожи друг на друга — как, например, таксисты между собой.

Самые непохожие из них становятся вдруг близнецами братьями при ближайшем сравнении с любым членом иного профессионального сообщества.

И, конечно, достаточно внимательно почитать историю искусств, чтобы убедиться в правоте этого посыла.

О художниках написано все.

Книжный художник не сильно отличается от ныне живущего.

Это образ таксиста в исторической перспективе прорисовывается неясно и размыто.

И только личный опыт общения дает нам больше данных о людях этой энергичной профессии.

Образ художника — менее загадочен. Более детализирован. Даже художник трехсотлетней давности предстает сегодня перед нами как живой.

И чему же нас учит история искусств?

Что выдает нам в качестве остатка после многократного процеживания столь деликатного человеческого материала?

Вот они — неминуемые черты...

Вот каким он предстает перед нами — среднестатистический представитель этой артистической профессии:

Наивным, невинным... непримиримым, необузданным... стремительным, методичным, зорким, суровым, самокритичным... несамокритичным, героическим, грешным, безгрешным, меркантильным, последовательным, непоследовательным, неудержимым, вероломным, мнительным, малоподвижным, аскетичным, деспотичным, нерешительным, трагичным, истерзанным, голословным, оптимистичным, несговорчивым, всеобъемлющим, вседозволенным, неискушенным, искушенным, исчерпывающим, цикличным, целесообразным, циничным, неподкупным, покупаемым, архаичным, предсказуемым, самолюбленным, самозабвенным — все в одном флаконе.

— Не много ли качеств для одной профессии?

— Не мало ли?.. — отвечает нам история искусств.

Ибо это — минимум... Минимум профессией дозволенного.

Не слишком ли противоречиво?

В меру. Ибо — жизненно уравновешенно...

•

Мадам Шарден в 1774 году разбила белый фарфоровый графин. С этого года мы не знаем работ великого натюрмортиста, где бы появлялся этот предмет кухонного обихода.

Шарден буквально подошел к вопросу взаимосвязи жизни и искусства.

Сезанн в качестве модели для своих натюрмортов использовал муляжные яблоки.

Для букетов цветов — бумажные цветы.

И по сегодня мы их видим в его сохранившейся мастерской в Эксе.

Другая эпоха — другой подход.

Гоген нуждался в Таити.

Как после него Марке, Матисс — в Марокко.

Но нуждались ли?

Или Таити и Марокко — как муляжные яблоки Сезанна?

Повод?

Что было моделью Мунка?

Мунк говорил — что Сезанн.

Сезанн был моделью Мунка — его яблоком, графином, Марокко...

Как позже Моне — для Поллока.

Как раньше Хокусай — для Моне.

•

Русские русские смотрят французских русских.

В Москву привезли Полякова, Никола де Сталя, Шаршуна, Явленского, Экстер, Челищева, Чехонина, Анненкова, Ларионова, Гончарову, Шагала, Кандинского...

Узнал ли себя русский человек в своем полурусском отображении?

Нашел ли здесь полурусский глаз, в свою очередь, вожделенные признаки утерянного русского рая?

В Москве сегодняшней. Ресторанной. Бутиковой.

Могучем городе начала третьего тысячелетия.

Москва вымостила себя Манежем перед первыми русскими эмигрантами.

II Московский антикварный салон.

Весь Париж — здесь.

Лё Буки — с Поляковым, Злотовски — с Гончаровой, «Минотавр» — с Шаршуном...

Старые капиталисты приехали поделиться с молодыми тем, что им по праву причитается в обмен на адекватную материальную компенсацию.

Молодые и задорные русские капиталисты оценив жест... ничем своим в ответ делиться не стали.

Товар не взяли.

Товар — вернулся в Париж.

Шаршуны, Шагалы и Поляковы, побывав на первой — возвратились на вторую, привычную родину их культурной адаптации.

•

Картина — товар.

Но одновременно — таковым не являющаяся.

Художник жадно желает и люто боится видеть ее в этом качестве.

Картина — смысл жизни художника.

И художник стыдится назвать цену смыслу своего существования.

Это унижает творца.

Дилемма, делящая его жизнь ровно надвое:

На райские кущи.

На адские муки.

Он вынужден приспособиться к жизнеобитанию и в той и в другой агрессивной среде.

При хорошем кровообращении системы — переход из одной в другую почти незаметен.

•

Художник, как метроном, повторяет заученное движение: от нематериального — к материальному.

И — обратно.

Тысячи раз он должен пройти этот путь в обе стороны, пока не получит в итоге свой искаженный материальный слепок с абстрактных форм душевного огня.

Обычно, чем выше пламя — тем выше риск неминуемых погрешностей.

Художник не контролирует величину этих погрешностей.

Кто контролирует? Он знает — не он!

Степень соответствия этого искажения — внутреннему оригиналу — и есть его талант.

Картина — это окно во внутренние уделы художника.

По мазкам, линиям и окружностям на его поверхности мы тщимся понять характер обитателей этого скрытого от нас мира.

Ведает ли сам художник — кого пригрел он в себе?

Какого рода зверушки пасутся в его теплом, темном загоне на заднем дворе — часто лучше не знать.

Порой дикого зверя выращивает он там.

Но отдадим ему должное: чаще скрытые демоны терзают его самого.

Редко он их выпускает на выгул на волю.

•

У художника — короткая память.

Время написания картины — единица ее измерения.

Выставка — ее год.

Отрочество — порог ее искомого долголетия.

Юношество — ее разумный предел.

О художнике — долгая память.

Время тления ткани из хлопка и льна.

•

Любовь художника к своим работам коротка и лучезарна.

Но все же коротка.

Предыдущей он предпочитает последующую.

Предыдущую работу художник любит уже меньше, чем она того заслуживает.

Покупатель картины, наоборот, — больше чем...

Он оформил свое чувство в материальную плоть выбранного им холста раз и навсегда.

Его любовь — долговечней.

Чувство — постоянное.

На этом диссонансе восприятия и держится рынок искусства.

Галерейщику, как посреднику, удобно подобное предвзятое отношение двух сторон к предмету приложения его коммерческого таланта.

Из трех участников предприятия — он единственный, кто относится к картине трезво.

Когда-то, в исторической перспективе, в этой связке отсутствовало ключевое на сегодня звено — галерейщик.

Еще раньше — покупатель.

Художник об этом знает и помнит.

Законно чувствуя себя первопричиной предприятия, последовательный — он требует повышенного внимания к себе.

Непроигнорированное это требование и является основной платой за его труд.

Галерейщик предпочитает — деньги.

Клиент — берет картиной.

•

Лувр — лечит.

От Эрмитажа, Уффици, Британской национальной, Прадо.

Те — травмируют. Избытком силы. Красотой без меры.

Он — щадит.

Бинтует раны.

Объятиями Рембрандта по-русски душит Эрмитаж.

Из всего Рембрандта — он выбрал этого. С артериальным под 220.

Лувр другого — гомеопатического. У французского голландца — давление французское.

Без гноя — Гойя.

Без бездны — Босх.

Ровнее обычного — обычно ровный Рубенс.

Лувр компенсирует — другим.

Экстерьером — интерьер. Благим помыслом — смысл. Стратегией — страсть. Вкусом — волю.

Дворцом для Рембрандта предлагает себя Эрмитаж.

Филигранной формой флирта — Уффици.

Он же — музей.

Если музей — то, без сомненья, он.

•  
С этим городом происходит эффект оптического обмана.  
Не зная его — видишь его могучим мегаполисом.  
Жизнь в нем сужает сетчатку вашего глаза до точки.  
Покинув — вновь видишь его Вавилоном.

Читаем историю:

Поляков жил на рю де Сен.

Ларионов — на рю де Сен.

Гончарова — на перпендикулярной рю де Сен — рю Висконти.

Бакст — на Бонапарт, параллельной все той же рю де Сен.

Бенуа — на Сен Жермен. Это в 150 метрах от рю де Сен.

Ланской — Сен Жермен.

Это — только русские художники...

Пикассо — на Гранд Агустин. Это 250 метров от не единожды уже упомянутой рю де Сен.

Шарден — рю де Сен.

Делакруа — площадь Фюрстенберг, 100 метров от рю де Сен.

Лувр — через речку. В 100 метрах от привычного уже ориентира — рю де Сен.

Когда художника Лё Бран из Лувра отправляли в ссылку — местом сурового наказания ему определили Гобелан. В то время — глухая глушь. Последняя черта города. Сегодня — от Лувра четвертая автобусная остановка.

Что происходит?

Почему мы волчком вертимся на этом крошечном пяточке?

Негде было больше селиться?

Негде.

Это и есть город Париж.

5–6–10 улиц. Маленькая деревня с большим дворцом.

До недавнего времени это и было его функциональной частью. До 30–40-х годов двадцатого века.

Здесь же, на этом пяточке жили Расин, Вольтер, Дидро.

Сартр и Бовуар на Сен-Жермен де Пре, Оскар Уайльд — на Боз-Арт, Сара Бернар и Марат на рю де Медсин...

Смущает скорее концентрация вот этого — надстроечного материала на квадратный метр небольшого географического пространства.

С этим городом происходит эффект оптического обмана.

Удаляясь в пространстве — он увеличивается в геометрической прогрессии.

Расстояние сообщает ему его подлинный масштаб: величие Вавилона.

•

На вопрос Воллара, что он делал во время войны, мы имеем ассиметричный ответ Сезанна:

«Во время войны я много работал sur le motif в Эстаке».

Сраженный ответом, Воллар ответ художника записывает.

Но чем же он ассиметричен?

Какого другого ждал он, искушенный галерейщик, а значит, уже осведомленный, а значит, уже чтец натур, подобной этой, Сезанновой?

Или видел в жизни Сезаннов других? Ждал ответа ополченца? Воина? Героя?

От него, Сезанна, — несомненно архигероя, но воина войны иной.

Если уже искушенный — то вряд ли.

Рациональный сам, должен был знать — двух сражений одномерно не ведут.

Не функционально.

Что озадачило великого галерейщика в ответе художника?

Степень безответственности?

Ответственности?

Одержимости?

Бессилия перед внешними обстоятельствами?

Силы? Перед ними же?

Без сомнения, если осведомленный — то записал не в назидание, не в осмысление, но в уведомление следующим по этому пути: так, в боевом порядке, форсированным маршем, с забралом, сужающим жалящий взгляд, без отвлекающих ориентиров слева и справа — ступают в сторону эту.

И не иначе...

Если о поле битвы идет речь...

Или мотиве в Эстаке.

•

Первый, овальный зал — зал Сутина.

За Сутиным — зал позднего Ренуара. Затем — Лоренсен. За ней — Дерен.



Большой зал Руссо. За Руссо — Модильяни.

И венцом всему — зал умного Пикассо двадцатых годов.

Маленький, но феерический парижский музей «Оранжери».

Глаз сопротивляется только позднему Ренуару и вечномолодой Лоренсен, но здравый смысл подсказывает — неудобоваримо будет без. Потому что без — оглушительная шоковая терапия.

Не для слабонервных.

На фасаде музея высечено: «Коллекции Поля Гийома и Жана Вальтера».

Из двух частных коллекций сбита одна нынешняя государственная.

Речь о первой ее составляющей.

За ней стоит криминальная история: перед второй мировой жена знаменитого коллекционера Поля Гийома травит Поля Гийома.

Она травит нелюбимого мужа. Вовсе не из-за коллекции. Но на-следует именно ее.

Вполне конкретную коллекцию первоклассных картин.

На нее тут же падает подозрение...

Некстати начинается война. Следовательно уходит на фронт. Воюет. Но чувство незаконченного дела терзает опытного профессионала даже на передовой.

С окончанием войны дело отравительницы-вдовы возобновлено. Вина доказана.

Вдова — в камере смертников — ждет встречи с гильотиной.

Справедливость ...

Но не во всем.

Конфискованная коллекция картин вот-вот уйдет с молотка. Скорее всего, в американские руки.

Идет 1947 год.

Послевоенные европейские цены на произведения искусств — минимальные.

Американцы скупают все, что плохо лежит. Коллекция Поля Гийома в 1947 году лежит плохо.

Без сомнения, бесценная — она покинет границы республики.

Чрезвычайная ситуация — чрезвычайная мера найдена для выхода из нее.

В камеру вдовы приходит президент Четвертой Республики Венсан Ориоль.

Вдове он делает необычное предложение: жизнь в обмен на дарственную всей коллекции в пользу государства.

Вдова дарственную пишет.

В обмен — ей делят ее жизнь.

Рачительный президент Республики...

Благоразумная мадам Гийом...

Достигнутое взаимопонимание двух умных людей дарит городу этот маленький шедевр в парижском парке Тюильри.

•

Теперь о другой составляющей той же музейной коллекции.

На фронтоне музея высечена еще одна фамилия — Вальтер.

Во второй своей жизни экс-мадам Гийом — уже мадам Вальтер.

Неправдоподобная история приобретает реальные свои черты и обрывает плоть, когда ее, сомнительную, пускаешь по второму кругу.

Пост-помолованная мадам, под натиском непрерывных атак своей богатой натуры, дает вновь волю мудреным закономерностям своей судьбы.

Мадам опять теряет мужа.

В этот раз — под колесами автомобиля...

Опять наследует коллекцию...

На мадам падает подозрение...

К мадам приходит Мальро — министр культуры...

Мадам отписывает коллекцию...

Загадочная мадам Гийом-Вальтер...

Женщина, прожившая несколько невозможных жизней, — во благо одной шедевальной коллекции маленького музея в парижском парке Тюильри.

•

Инстинкт движет художником.

Не глаз, не рука, не сердце...

Потому что сердце, рука и глаз — мышцы.

А мышца — всего лишь эластичный канат, один конец которого тычет в мысль, другой — в объект осмысления.

Не может жар творчества исходить от эластичной веревки, пусть даже и натянутой, как струна.

## — [НО] —

Мышечная масса мозга так же мала масштабу притязаний творца.  
Вертявым и взволнованным зверьком, заточенным в черепной коробке, огрызается он на поставленную ему задачу.

Мал диапазон его действий.

Велик диапазон его соблазнов.

Только инстинкт — вероломный и слепой, целеобразующий и целенаправленный, тот, что затмевает разум и застигает взгляд, — ставит все по своим местам: глаз творца он делает органом мысли.

Мозг творца он делает органом страсти.

Руку — инструментом атаки.

Силу — инструментом покоя.

Все как в природе.

Дикой и опасной...

Но, неизменно, излучающей жар.

