

— Русская серия часов Santos de Cartier, 2007



— Диадема «Коккошник», Cartier, 1910



— Тиара «Коккошник», Cartier, 1908



— Часы Breguet, сделанные в честь 300-летия Санкт-Петербурга, 2003



дят в России чуть ли не более страстных ценителей, чем в остальных европейских странах. Матисс, Боннар, Морис Дени лично приезжают в Москву, чтобы украсить своими работами дома отпрысков старообрядческих купеческих семейств. В 1908 году журнал «Золотое руно» устраивает грандиозную выставку, впервые за пределами Франции обстоятельно показывающую актуальное французское искусство от Сезанна до Брака. Французский кубизм наряду с итальянским футуризмом стал едва ли не самой важной для русского авангарда иноземной художественной прививкой. Мобильность вообще становится одной из главных черт культурных связей — поездки во Францию становятся не только курортной привилегией родовой и финансовой аристократии, но и рутинной практикой для людей искусства. Сначала Россия успешно показывает себя в Париже на Всемирной выставке 1900 года, а затем начинается эпоха Дягилева. В 1906 году на Осеннем салоне в Париже Дягилев проводит огромную выставку русского искусства XVIII-XIX веков, на следующий год организует цикл «Русских исторических концертов» — и это, как выясняется, только предисловие к самой масштабной акции русско-французской культурной дружбы, «Русским сезоном». Впечатлив парижан в первые сезоны «русским духом» феерических представлений с музыкой Мусоргского и Римского-Корсакова и с декорациями Бакста, Бенуа и Рериха, Дягилев затем все интенсивнее проявляет тягу к более передовому и более европейскому искусству, музыкальному и изобразительному, и в результате перечень постановок балета Дягилева отчетливо напоминает энциклопедический справочник по истории искусства первой трети XX века. Для создания очередных спектаклей он обращался к Равелю и Дебюсси (1912), Игорю Стравинскому (1913), Пикассо (1917, 1919, 1924), Анри Матиссу (1918), Коко Шанель (1924), Хуану Миро и Макс Эрнсту (1926).

Революция в очередной раз меняет образ Парижа в массовом сознании — город русской мечты о европейской цивилизованности, роскоши и рафинированности становится для одних мифологической столицей «буржуазства», куда сбежали недобитые буржуа из местных, для других — главным городом русского «рассеяния», городом, по Данте, горького хлеба и крутых ступеней. Блестящий круг русских литераторов разных поколений — Мережковский с Гиппиус, Бальмонт, Бунин, Борис Зайцев, Иван Шмелев, Георгий Иванов с Ириной Одоевцевой — обосновался именно в Париже: здесь выходит толстый журнал «Современные записки» и эмигрантские газеты, здесь, в салоне у Мережковских, как будто бы продолжают и русский религиозный ренессанс, и Серебряный век.

Но в самой России, естественно, любой интерес к русским парижанам надолго становится не просто неактуальным, но и крамольным. Гиганты французской литературы XIX века попадают в круг чтения советских людей без проблем (особенно благодаря новым переводам), а в начале 1930-х с благословения Луначарского начинает даже выходить перевод

вроде бы заведомо классово чуждого Пруста. В 1932 году парижским корреспондентом «Известий» становится Илья Эренбург, сначала пытавшийся пробудить в русских эмигрантах благожелательность к советской действительности, а потом, многим позже, сыгравший немалую роль в реабилитации французского искусства XX века в Советском Союзе.

К концу 50-х акценты в очередной раз смещаются. В СССР все чаще вспоминают о том, что и в прогнившей буржуазной культуре Франции есть передовые представители — симпатии не только к марксизму, но и к социалистическому строю действительно становятся традицией для французских левых интеллектуалов, приводя многих из них к членству в Компартии: самыми громкими примерами выглядят Луи Арагон, партиз с 1927 года и член ЦК французской Компартии с 1954 года, и Пабло Пикассо, вступивший в партию в 1944-м. Вместе с отпеленью оттаивает и отношение к «парижской школе». В 1956 году в Ленинграде открывается сенсационная выставка Пикассо, на открытии которой Эренбург, обращаясь к напиранию толпе, произносит знаменитые слова: «Товарищи, вы ждали этой выставки двадцать пять лет, потерпите теперь двадцать пять минут». Рассматривая привозного Пикассо или «нашего» Матисса из ГМИИ имени Пушкина, советский интеллигент больше не должен одергивать себя за невинные мечты о Париже.

В 60-е к процессу все активнее подключается массовая культура. Фильмы с Жераром Филиппом, Ивом Монтаном и Жаном Маре оказываются чуть ли не наиболее востребованной на советских экранах капиталистической кинопродукцией; пластинки с песнями Эдит Пиаф, Жака Бреля, Шарля Азнавура, позже — Джо Дассена точно так же становятся популярной отродой «продвинутого» советского быта. Советская эстрада тоже получает доступ к французскому слушателю. Создатель знаменитого концертного зала «Олимпия» Брюно Кокатрикс устраивает парижские гастроли Муслима Магомаева, Эдиты Пьехи, затем и Аллы Пугачевой. Ну а бесчисленные «мелодии зарубежной эстрады» в аранжировке Поля Мориа превратились чуть ли не в аудиосимвол советского застоя.

Предвестником даже не столько очередной трансформации культурных связей, сколько больших перемен в советском обществе смотрелся титанический проект Жан-Юбера Мартена «Москва—Париж» — выставка, в 1979 году показанная в Центре Помпиду, а в 1981-м — в московском ГМИИ. Вместе с французским искусством широкому советскому зрителю чуть ли не впервые показывали, например, отечественный авангард: привычное уже восприятие французского как особенно «западного» будоражилось еще и столкновением с полузапретным русским искусством. Вскоре все запреты должны были отмениться вовсе, и страстный роман русской культуры с французской, так часто украшавшийся разнообразными препятствиями и преградами, перешел в совершенно новую форму.